

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

TESE DE DOUTORADO

ETNOGRAFANDO O RISO:
REFLEXÕES ANTROPOLÓGICAS SOBRE UM PROGRAMA TELEVISIVO DE
HUMOR

DANIEL PÍCARO CARLOS

Orientador: PROF. DR. MARCOS PAZZANESE DUARTE LANNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal de São Carlos
como requisito à obtenção do Título de
Doutor.

São Carlos

2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

C284er Carlos, Daniel Pícaro.
Etnografando o riso : reflexões antropológicas sobre um
programa televisivo de humor / Daniel Pícaro Carlos. -- São
Carlos : UFSCar, 2014.
298 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos,
2014.

1. Televisão. 2. Humorismo. 3. Estruturalismo. I. Título.

CDD: 302.2345 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

BANCA EXAMINADORA DA TESE DE DOUTORADO DE

Daniel Pícaro Carlos

31/03/2014

Prof. Dr. Marcos Pazzanese Duarte Lanna
Orientador e Presidente
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Prof. Dr. Piero de Camargo Leirner
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Prof. Dr. Edmundo Antonio Peggion
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" / UNESP

Profa. Dra. Renata Medeiros Paoliello
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" / UNESP

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 31/03/2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Pazzanese Duarte Lanna

Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo

Prof. Dr. Piero de Camargo Leirner

Prof. Dr. Edmundo Antonio Peggion

Profa. Dra. Renata Medeiros Paoliello

Homologado na CPG-PPGCSO na

_____ª Reunião no dia ____ / ____ / ____.

Prof. Dr. Piero de Camargo Leirner
Coordenador do PPGCSO

Resumo.

O trabalho que ora se apresenta tinha como proposta original fazer uma etnografia da produção do entretenimento televisivo. Como problema primeiro, aspirava-se compreender o modo pelo qual a Televisão é pensada por aqueles que cotidianamente a produzem.

Elegendo como campo os bastidores de A Praça é Nossa, o mais antigo humorístico da TV Brasileira ainda em exibição, a pesquisa acaba enveredando por reflexões outras, nas quais a etnografia realizada é utilizada como suporte da análise estrutural dos sketches cômicos apresentados pelo programa.

Abstract.

The work presented here was originally proposed as an ethnography of the production of television entertainment. As a first issue, it aspired to understand the way the TV is thought by those who produce it daily.

Electing to field the backstage of A Praça é Nossa, the oldest of the Brazilian comedy TV still on display, the search ends up embarking on other reflections, in which the realized ethnography is used to support the structural analysis of comedic sketches presented by the program.

Agradecimentos.

Seria impossível nomear todos aqueles que contribuíram para a realização desse trabalho. Inúmeros foram os amigos e parceiros que dedicaram sua paciência às minhas divagações sobre a Indústria do Entretenimento, o Cômico, *A Praça é Nossa*, e a Antropologia de Lévi-Strauss. A todos vocês que me acompanharam nessa longa jornada, meu muito obrigado.

Obrigado à Capes, cujo apoio financeiro muito contribuiu para tornar esse trabalho possível.

Obrigado a todos os produtores, funcionários e humoristas do elenco de *A Praça é Nossa*.

Meu obrigado ao meu orientador Marcos Lanna, cujos apontamentos cirúrgicos e sempre profundos foram essenciais para o desenvolvimento do que adiante se apresenta.

Meu muito obrigado à minha vó Flora, e às minhas tias Tica e Márcia, por toda a torcida e pelas orações. Agradeço também à minha irmã Flávia, que por tantas vezes não pôde me ver ao seu lado durante os mágicos meses em que esteve gestando o Joãozinho, meu primeiro sobrinho.

Meu obrigado mais que especial à minha querida Amanda, que de forma tão generosa não apenas compartilhou comigo cada uma de minhas angústias, mas que se manteve ao meu lado, inspirando-me e ajudando-me a vencer cada um dos parágrafos aos quais dediquei meus últimos anos.

Enfim, meu muito obrigado aos meus pais Moacyr e Yara. Mais que genitores, muito mais que preceptores, eles representam tudo o que possuo de mais precioso: companheiros, confidentes, conselheiros, minhas referências mais importantes, meus mestres. Nenhuma palavra seria capaz de exprimir toda minha gratidão. A vocês dois, dedico este trabalho.

Índice.

Prefácio Página 6.

Introdução. “Tema, método e objetivo desta pesquisa”. Página 8.

Capítulo 1. Entre a Ciência, a Filosofia e a Literatura: os descaminhos do Humor, do Cômico e do Riso. Página 59.

Capítulo 2. Do modelo levistraussiano ao *insight* etnográfico: a construção de um aporte metodológico possível. Página 109.

Capítulo 3. A estrutura fundamental, o tema e suas variações: o que se esconde por trás dos sketches cômicos de *A Praça?* Página 171.

Capítulo 4 - Considerações Finais. Página 280.

Bibliografia Consultada. Página 287.

Webgrafia Consultada Página 297.

...capaz de evocar em sonhos visões que são prontamente aceitas e compreendidas por toda uma sociedade, por que a invenção cômica não nos daria informações sobre os procedimentos do trabalho da invenção humana...?

(Bergson, 2007, 2).

O sentido é, pois, uma noção complexa: sempre há uma pluralidade de sentidos, uma constelação, um conjunto de sucessões, mas também de coexistências, que faz da interpretação uma arte.

(Deleuze, 1976, 3)

PREFÁCIO -

*...uma gente que ri quando deve chorar,
que não vive, apenas aguenta...*

(Fernando Brant)

“Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista (...) Imagine-se entrando pela primeira vez na aldeia, (...) Nativos se reúnem ao seu redor...” (Malinowski, 1978, 19).

É certo que minha própria realidade se me apresentava, aparentemente, um pouco distinta daquela descrita por Malinowski nos primeiros parágrafos de seu *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo em nada se aproxima do litoral de uma ilha melanésia: geograficamente longínqua, a metrópole sul-americana também se distancia do lar dos Trobriandeses quando o critério de comparação eleito é o “grau de civilidade”.

Pois bem: estava eu dentro de um ônibus lotado. Fora do veículo, buzinas tentavam fazer com que o civilizado trânsito paulistano desaparecesse e desse passagem àqueles que civilizadamente corriam como quem de fato ia a algum lugar. A chuva fina da terra da garoa tonificava o cinza que cotidianamente dá cor à moderna capital, fazendo com que na calçada, nos pontos de ônibus, as pessoas se espremessem, concorrendo também civilizadamente por um espaço nas pouco generosas coberturas enquanto esperavam o transporte público.

Em meu *mp3*, eu apelava para a música de Elis na tentativa de ensurdecer para o civilizado barulho imanente à vida na cidade mais que grande, uma trilha sonora que se mostrava irônica e inesperadamente bastante apropriada para o trajeto até o Km 18 da Rodovia Anhanguera, onde se encontra o Complexo Anhanguera do Sistema Brasileiro de Televisão – *meu campo*.

A despeito das distâncias existentes entre minha própria realidade e àquela com a qual se deparava Malinowski nos idos anos de 1920, impossível não pensar na

experiência e na monografia do antropólogo polaco. A natureza de minha proposta de pesquisa era idealmente a mesma da dele: entender o modo como um certo grupo de pessoas se colocava em relação, as formas assumidas por essa relação, e sua síntese enquanto uma cultura específica, determinada.

Amparado nos apontamentos de Malinowski, meus objetivos não eram, todavia, o único elemento a aproximar minha antropologia daquela narrada em *Os Argonautas*. Para além dele, a metodologia por meio e através da qual eu esperava cumpri-lo deveria ser, a rigor, também a mesma daquela que tornara Malinowski uma das mais importantes referências da moderna Antropologia.

Em suma, eu pretendia perceber as formas assumidas pelas relações entre certas pessoas, a partir de minha própria presença no lugar e no momento em que tais relações sociais estariam sendo operacionalizadas, atualizando-se. Pretendia, além, compreender a lógica à qual aquela realidade estaria submetida; assim, mais que a observação *in loco* das pessoas, mais que o exame de suas condutas, mais que o julgamento de suas virtudes e vícios, minha intenção era realizar uma pesquisa etnográfica.

Por essa forma, não era sem razão que passagens inteiras do clássico estudo acerca dos trobriandeses precipitavam-se sobre aquela tarde chuvosa de terça-feira, maio de 2009. De fato, eu as guardava como um norte à metodologia que eu próprio tencionava adotar.

Um caderno fora comprado ainda naquela manhã, com o especial propósito de ser convertido em diário de campo. Em sua companhia, e revisitando mentalmente *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, eu me apresentava pela primeira vez à entrada principal do complexo de estúdios de uma das mais importantes emissoras da televisão brasileira, o SBT. Inegável era meu sentimento de vitória: toda a semana anterior tinha sido marcada por telefonemas, nos quais eu tentara explicar para a assessoria de imprensa da emissora o porquê do meu desejo de assistir a gravação de *A Praça é Nossa*, o programa de humor mais antigo da televisão brasileira ainda em exibição.

Introdução. “Tema, método e objetivo desta pesquisa”.

*Vários definiram o homem
como ‘um animal que sabe rir’.
Poderiam também tê-lo definido
como um animal que faz rir.*

(Bergson, 2007, pág. 3).

Em 1957 estreava, na hoje extinta TV Paulista, um programa humorístico nomeado *A Praça da Alegria*. Seu enredo era simples, tal qual o cenário. Como pano de fundo, um tapume trazia a representação de uma praça; em frente dele um banco. Ali, durante 25 minutos, seguia-se uma sequência de encontros entre um homem que, ali sentado, ensaiava sem sucesso ler seu jornal, e alguns personagens que passando paravam para com ele conversar.

A partir desses elementos, o que se tinha era uma sequência de esquetes onde o cômico se apresentava como eixo central e finalidade última, em função dos quais todas as ações se desenvolviam.

O homem que se sentava “no banco da praça” era Manoel de Nóbrega, que então começava sua carreira no ainda insipiente mundo da televisão. Apesar disso, era grande sua experiência e notável sua trajetória como radialista e comunicador, e sua presença naquele banco, naquele momento, personificava um movimento mais sistemático e geral, no qual músicos, artistas e profissionais do circo, do teatro, do cinema e do rádio se juntavam com o intuito de inventar uma nova estética de comunicação de massa, cuja forma e conteúdo apenas começavam a se delinear.

Nóbrega trabalhara durante 10 anos em emissoras do Rio de Janeiro; em São Paulo, onde residia desde 1944, passara pelas rádios Tupy, Cultura, Piratininga e pela Rádio Nacional, marcando o cotidiano da cidade e a própria história do rádio com programas como *Zé da Bronca*, *o Cadeira de Barbeiro*, *Domingo sem bola*, e, entre outros, o *Programa Manoel de Nóbrega*, cujo roteiro assinava com seu único filho, Carlos Alberto.

É certo que o rádio dos anos de 1940, e de forma ainda mais consolidada, de 1950, em muito se diferenciava do amadorismo e do ensaísmo que marcara aquele das

décadas anteriores. De emissora a emissora, a programação fora gradualmente se estruturando de forma mais ou menos recorrente, regular. Popularizara-se. As conferências e as óperas, tão ao gosto das elites, pouco a pouco começaram a dividir o espaço do palimpsesto radiofônico - que até então dispunham só para si - com as modas de viola, com os fatos da vida cotidiana, que passavam a ser não apenas informados, mas também comentados; enfim, com quadros cômicos e *sketches*, que ali também entrepunham-se, configurando os limites estéticos dos “programas de variedades”.

Com efeito, a despeito das grandes transformações que sistematicamente alteravam a forma e o conteúdo das transmissões naquelas três primeiras décadas do rádio no Brasil, alguns elementos acabariam por se fixar de maneira permanente, marcando a programação de modo quase que necessário. Era exatamente esse o caso do improviso, e não menos, do humor.

“O rádio dos primeiros tempos foi humorístico”, dirá Elias Tomé Saliba em seu *Raízes do riso* (2008, 219). De fato, não era raro que cômicos e artistas exteriores ao mundo do rádio fossem convidados para dizer, durante a programação, um ou outro “poema-piada”, contar um “causo”, narrar alguma história engraçada. Artur de Oliveira e Salu de Carvalho foram os primeiros: durante três breves minutos emprestavam as vozes e davam vida a *Manezinho e Quintanilha*, que trocavam velhas anedotas trazidas dos almanaques, dos picadeiros e dos palcos dos teatros de revista.

O sucesso da experiência, encetada originalmente em 1931, levaria outros tantos atores e humoristas a reproduzir a simples fórmula, que se aprimoraria e consolidaria nos anos de 1940 valendo-se do talento de José Calazans e Severino Carvalho e da música de Murilo Alvarenga e Diésis Gaia, cujas vozes entrariam para a história do rádio interpretando, respectivamente, as duplas *Jararaca e Ratinho* e *Alvarenga e Ranchinho*.

Na sua busca por uma estética própria, nova, popular, o rádio passa a absorver não apenas músicos, mas também muitos dos humoristas que desde a *Belle Époque* estavam ligados ao teatro e ao teatro de revista, que se apresentavam nos cafés-concerto, nos cassinos, nos clubes; que se dedicavam à redação de revistas e semanários. No interior de uma destacada linhagem, onde apareciam nomes como os de Renato Murce, Gino Cortopassi e Max Nunes, Manoel de Nóbrega aparecerá como idealizador e condutor de vários programas de um rádio que em meados dos anos 40 já se colocava como referência de informação e entretenimento no cotidiano também da capital paulistana. Dentre eles, o destaque ficava com o *Boa noite pra você* e com o *Um fato em*

foco, ambos catalizadores de uma audiência bastante significativa, segundo conta Carlos Alberto de Nóbrega, em suas memórias (cf. Nóbrega, 2004, 51).

O primeiro desses programas tinha como proposta homenagear alguma personalidade, que ali presente, conversava sobre seu trabalho e sobre sua carreira com Manoel. O outro, como sugestivamente indicava seu nome, possuía uma proposta mais politizada, crítica, na qual Nóbrega apresentava e discutia problemas sociais cotidianos de São Paulo e do país.

A popularidade que Nóbrega atingira com o primeiro desses programas, associada à fala crítica com a qual conduzia o segundo render-lhe-iam um convite do então candidato ao Governo do Estado Ademar de Barros, para que em 1946 se candidatasse por sua coligação à Assembleia Legislativa. Ademar acertara no palpite: 38 mil votos levariam o radialista à Assembleia Legislativa pelo PSP, o Partido Socialista Progressista.

A trajetória política de Nóbrega transcorre de forma tumultuada, seu nome sendo por diversas vezes associado aos esquemas de corrupção protagonizados por Ademar, que também ganhara o pleito e se elegera Governador. Indignado com a situação, Manoel acaba por romper com o PSP, tentando sua reeleição pelo Partido Trabalhista Nacional, partido que fazia oposição ao governo do antigo padrinho político.

A despeito de sua popularidade, o malogro da nova candidatura faz-se inevitável, e o ano de 1950, ano marcado pela inauguração do primeiro canal de Televisão no Brasil, terminará com Nóbrega fora da política e, ademais, sem poder mais contar com as colocações que dantes dispunha no rádio.

A situação, delicada, levaria Nóbrega e sua família de volta ao Rio, onde, inspirando-se nos programas humorísticos veiculados pela Rádio Mayrink Veiga, ele começa a trabalhar na elaboração de um novo programa de variedades. Todavia, a vontade do ex-deputado era de permanecer em São Paulo; assim, uma vez elaborado o prospecto do novo programa, Manoel volta a olhar para a capital paulista, levando uma proposta de trabalho ao poeta e romancista Mario Donato, que naquela ocasião ocupava o cargo de diretor artístico da Rádio Excelsior.

O que se sucede aparece bem narrado nas memórias de Carlos Alberto de Nóbrega:

“[Meu pai] explicou-lhe a ideia do programa, apresentou-lhe uma proposta salarial condizente com o trabalho que o programa iria dar e ouviu do Mário Donato a seguinte resposta:

- Nóbrega, gosto muito de você, mas sou obrigado a falar a verdade. Corre por aí que você acabou para o rádio. A sua desastrosa experiência política acabou com você. É melhor voltar para o Rio de Janeiro, pois, ao que tudo indica, você está acabado.

Naquela época, o ibope era mensal. Meu pai pegou o IBOPE e começou a folheá-lo.

- O que está procurando? - perguntou Mário.

- A última estação de São Paulo - respondeu meu pai.

- É a Rádio Cruzeiro do Sul. Por quê?

- Porque se eu estou acabado, vou para a emissora que está em último lugar, que é o lugar dos acabados.

- Não faça essa loucura, disse Mário. Você tem valor. No Rio de Janeiro você vai dar a volta por cima...

- É para a Rádio Cruzeiro do Sul que eu vou!” (*idem, ibidem*, 61-62).

Segundo testemunha o texto de Carlos Alberto, Manoel teria saído da Rádio Excelsior e se dirigido diretamente para a Rádio Cruzeiro do Sul, no centro da cidade. No caminho, um encontro inesperado com um antigo amigo do meio radiofônico o leva a saber que a emissora Cruzeiro do Sul estava sendo vendida para um grupo de italianos, e que a mesma mudaria de nome para Rádio Piratininga.

A coincidência do encontro estava no fato de que o tal amigo fora contratado como o novo diretor artístico da emissora, estando ele justamente a procurar Manoel para convidá-lo a pensar em algo para compor a nova grade de programação.

“Eles foram até a emissora, o projeto foi prontamente aprovado e, no mesmo dia, assinaram um contrato de um ano. O programa seria das onze da manhã a uma da tarde e ia chamar-se *Torre de Babel*” (*idem, ibidem*, 63).

Durante dois meses, valendo-se de seus contatos e relações pessoais, Manoel arregimenta para seu programa alguns atores e artistas circenses, músicos e humoristas, já ligados ou não ao rádio, bem de acordo com a dinâmica há pouco descrita. Em março, o programa vai ao ar. Semanas depois, o IBOPE informava a audiência conquistada naquele primeiro mês. “O programa já estava em terceiro lugar”, conta Carlos Alberto, que assim prossegue a narração de suas memórias:

“Meu pai mandou um telegrama para Mário Donato: - Estamos em terceiro.

No mês seguinte, estavam em segundo lugar. Outro telegrama é enviado a Donato: - Estamos em segundo.

No mês seguinte, foi Donato quem mandou o telegrama: - Está em primeiro, parabéns” (*idem, ibidem*, 63-64).

O sucesso do programa gradativamente devolve a Manoel a consideração profissional perdida com os anos de envolvimento político. Assim, além do *Torre de Babel*, ele pouco a pouco passaria a apresentar também outros programas na emissora; até que, cerca de um ano depois, ele receberia o convite do próprio Mário Donato para trabalhar na Rádio Excelsior.

Começava aqui um período de intenso trabalho, no qual se dedicaria a vários programas, em emissoras distintas. Dentre elas, a Rádio Nacional, na qual ele chegaria a responder como diretor artístico e, além disso, apresentaria um dos programas de maior expressão em sua carreira: o *Programa Manoel de Nóbrega*, que como já dito, tinha seu roteiro escrito também por seu filho único, Carlos Alberto.

Em seu elenco, Nóbrega contava com as cantoras Vilma Bentivegna, Alda Perdigão, Hebe Camargo, e ainda com as irmãs Norma e Alda Ardanuy; entre os cantores, homens como Roberto Luna, Sollon Sales e Cauby Peixoto. Além destes, o crooner baiano Aloísio Ferreira Gomes - o Canarinho -, e o aqua-louco Ronald Golias. Dispunha, por fim, de Sílvio Santos, que tal como um animador, um “mestre de cerimônias”, apresentava as atrações, as músicas, os quadros e os diálogos cômicos, tudo, artistas e situações, anedotas e músicos, humoristas e *sketches*, oriundos de universos exteriores ao próprio rádio: do circo, dos clubes e cabarés, do teatro.

Mais que um importante capítulo na História do Rádio no Brasil, o *Programa Manoel de Nóbrega* apresenta-se como um ponto de inflexão na biografia de alguns

daqueles que compunham seu elenco, um ponto a partir do qual a própria História da Televisão, ainda por nascer no país, começaria a se entrecosturar.

O caso de Silvio Santos é, nesse sentido, verdadeiramente singular.

Sua trajetória é bem conhecida, tendo sido por ele mesmo narrada em uma longa e famosa entrevista dada ao jornalista Arlindo Silva, divulgada originalmente na revista *O Cruzeiro* em 1972, e publicada em forma de livro 40 anos depois.

Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1930, Sílvio, ainda menino, começa sua vida profissional como vendedor ambulante, e, a um só tempo, também como comunicador. De fato, para além de certa mística que não raramente envolve sua biografia, sua sensibilidade e destreza com os negócios já nesse período mostrar-se-iam não menos notáveis que sua habilidade de envolver e fascinar as pessoas.

No contexto de sua infância, isso se fazia perceber na facilidade com que ele chamava a atenção dos transeuntes, que rapidamente se transformavam em atentos espectadores de seus truques com moedas e de seu carteadado mágico. Ao pequeno show de ilusionismo seguia-se a exibição detalhada da mercadoria, a exposição eloquente de suas qualidades, a eficiência, a durabilidade; e logo aqueles espectadores eram novamente convertidos, agora em seus consumidores.

A princípio, aproveitando-se das circunstâncias que envolviam a redemocratização pós-Estado Novo e a esperada eleição de 1945, Silvio perambulava pelas ruas da então capital federal a mercar capinhas plásticas para título de eleitor; depois canetas, tinteiros. Assim o trabalho seguia seu curso diário, até que um descuido o faz ser pego pela fiscalização municipal.

A personalidade com que impostava sua voz, o português falado corretamente, e a simpatia no trato a tal ponto impressionam o diretor da fiscalização, que ao lugar de conduzi-lo ao Juizado de Menores, lhe sugere que procurasse trabalho no rádio. A paixão pelo rádio era grande; desde muito cedo o menino ouvia e frequentava as transmissões dos programas mais populares da rádio fluminense. Animado com o conselho, Silvio então se dirige à Rádio Guanabara, onde coincidentemente se realizava um concurso de locutores, do qual participavam cerca de 300 concorrentes. Sua versatilidade, seu carisma, o entusiasmo que trazia o levam à conquista da primeira colocação, e como vencedor Silvio é então admitido como locutor.

Porém, não obstante o deslumbramento com aquele novo mundo de artistas e personalidades, o novo trabalho durará pouco. De fato, o dinheiro que obtinha vendendo aquelas bugigangas era imensamente maior que o salário oferecido pela emissora; com

efeito, o que ali ele receberia mensalmente por 5 horas diárias de trabalho, não chegava nem mesmo a alcançar o montante que ganhava em apenas um dia, ou antes, em cada hora diária trabalhada como camelô. Desse modo, sem abandonar o antigo hábito de seguir de perto as populares transmissões do rádio, o garoto voltaria a trabalhar como ambulante.

O trabalho no rádio seria reencontrado alguns anos depois. Chegado o momento de servir o Exército, Sílvio vê-se constrangido em conciliar sua entrada na Escola de Paraquedistas com o velho e ilegal trabalho nas ruas. Nessas condições, ele procura trabalho junto a dois radialistas bastante conhecidos à época, Silveira Lima e Celso Teixeira, que conseguem ao ex-ambulante uma colocação no programa que ambos realizavam aos domingos, dia em que a escola militar liberava seus soldados das obrigações cotidianas. “Não ganhava nada, mas fazia uma coisa que me agradava e que, em última instância, me realizava”, conta Sílvio em sua biografia (Silva, 2002, pág.).

“Era uma atividade condigna com a minha condição de pára-quedista do Exército. Com a vivência que mantive, então, com locutores, artistas, animadores, diretores da Rádio Mauá, passei a encarar a profissão de radialista sob outro aspecto, o da seriedade e o da nobreza. Assim, quando saí do Exército, já não podia mais voltar para a avenida Rio Branco para vender quinquilharias. Já estava bem encaminhado dentro do rádio. Fora estimulado por vários colegas e senti que tinha jeito para isso. Passei para a Rádio Tupi, acompanhando o Silveira Lima, que se transferira para aquela emissora” (*ibidem, idem, pág.*).

Não muito tempo se passa quando Sílvio assina um novo contrato, dessa vez com a Rádio Nacional. A passagem é importante, uma vez que marca o momento em que o ainda jovem radialista se consolidará efetivamente como um bem sucedido homem de negócios e empresário.

Os estúdios da Rádio Nacional se encontravam em Niterói; dali para o Rio, onde residia Sílvio, o trajeto era feito numa balsa. Sentindo o enfado dos passageiros que com ele diariamente enfrentavam o percurso, ele então resolve montar a bordo um sistema de autofalantes, por meio dos quais se transmitiria àquele pequeno público uma espécie de programa de rádio, no qual se intercalariam músicas e anúncios publicitários daqueles que à empresa viessem a se associar como patrocinadores.

O serviço era ininterrupto: de segunda a sábado, as canções e a publicidade acompanhavam os passageiros que iam e vinham entre Rio e Niterói; aos domingos, conduzia os trabalhadores, animados em seu dia de descanso, à praia em Paquetá.

“Os passageiros gostavam muito”, lembra Silvio nas supracitadas memórias. “[Então] verifiquei que enquanto a música tocava, muita gente dançava. Todo mundo se cansava e ficava com sede. Formava-se uma fila enorme para tomar água no bebedouro da barca. O problema era que às vezes a água acabava” (*idem, ibidem, pág.*).

Aos vivos olhos do jovem empresário, o problema mostrava-se como uma grande oportunidade de ampliação de seus negócios: foi assim que além do sistema de som de onde se ouvia a música e os reclames publicitários, a balsa passaria a contar também com um bar, em cujo balcão o ex-ambulante passava a vender cervejas e refrigerantes. O ímpeto empreendedor de Sílvio Santos fora acertado; de fato, em pouquíssimo tempo ele acabaria por se tornar o maior revendedor da Antártica do Rio de Janeiro.

A despeito do enorme sucesso, esta estava ainda bem distante de se fixar como a atividade com a qual Silvio pautaria sua trajetória profissional daí em diante. Será alhures, na São Paulo das indústrias e do desenvolvimento econômico da década de 50, que, com efeito, a biografia de Sílvio Santos encontrará seu posterior desdobramento.

Mal afortunadamente, a balsa onde tinham sido montados os autofalantes e onde a venda de bebidas se mantinha ao som da música e dos anúncios que aqueles transmitiam sofrera avarias imprevistas. Deixara mesmo de circular por alguns meses. Sílvio, impedido de dar seguimento ao seu trabalho, acaba aceitando o convite de um amigo e parte para uma temporada de férias na capital paulista.

Nesse período, exatamente, Victor Costa, personalidade do radialismo carioca cuja longa e consagrada carreira fora toda construída na Rádio Nacional, começava a investir na aquisição de inúmeras emissoras em diferentes localidades do país. Em São Paulo, esse seu empreendedorismo o levava a se associar à rádio Mayrink Veyga, a comprar as rádios Cultura e Excelsior e, ademais, a montar também ali uma emissora da Rádio Nacional, que apesar de homônima, nada tinha a ver com aquela situada no Rio de Janeiro.

Nesses termos, o ímpeto de Victor Costa, a efetivação de seus negócios com as emissoras de São Paulo, de um lado, e as relações que mantinha com os artistas e empresários das comunicações no Rio de Janeiro, de outro, acabaria por provocar um vigoroso impulso à já viva radiodifusão paulista. Sua atuação, destarte, em pouco tempo ver-se-ia desdobrada num contínuo fluxo de radialistas e músicos, de apresentadores e humoristas, que procedentes das rádios do Rio, a São Paulo se deslocavam com o intuito de alimentar também a programação local. Novas contratações eram feitas. Nomes até ali desconhecidos surgiam; outros, já consagrados, dividiam sua agenda entre programas transmitidos por uma e outra emissora.

Dentre tantos outros, os casos de Manoel de Nóbrega e de Sílvio Santos exemplificavam bem esse processo.

Nóbrega, como lembrado anteriormente, além de apresentar um programa na Rádio Excelsior, e o afamado *Programa Manoel de Nóbrega*, na Rádio Nacional (SP), seria contratado por Costa para responder também pela direção artística desta emissora. Sílvio, de sua parte, chegava a São Paulo para passar férias; anônimo, após um casual encontro com um antigo conhecido com quem trabalhara numa emissora fluminense, acaba se inteirando de que a Rádio Nacional se colocava a procura de locutores, buscados com certa urgência. Vai até a emissora, e, bem sucedido no teste, é imediatamente contratado. Não contente, Sílvio Santos passa a investir também em outras atividades e simultaneamente ao trabalho no rádio, ele organiza uma caravana de artistas, com a qual passa a se apresentar nos muitos circos existentes nos arredores da capital.

* * *

Minha ansiedade, naquele momento, não era pequena; ela explicava meu adiantamento em relação à hora marcada com o assessor de imprensa da emissora, que me esperaria às 14:00 horas. Era ainda uma da tarde e eu já me encontrava ali, meio molhado com a chuva que abrandara, mas que insistia em fazer-se notar.

No terreno ao lado da entrada principal do Sistema Brasileiro de Televisão, um galpão gigantesco. Nele, num tamanho proporcional, afixavam-se as logomarcas “Baú da Felicidade” e “Jequiti”. A instalação parecia ser, desse modo, uma espécie de grande depósito dessas empresas, cujo proprietário, sabidamente, era o mesmo do próprio canal televisivo em cujos estúdios eu adentraria em alguns instantes.

Próximo à cerca que delimitava a propriedade, um segurança. A chuva cedera. Resolvi conversar um pouco com ele, a fim de fazer passar o tempo e assim me apresentar ao assessor de imprensa da emissora um pouco mais pontualmente.

Comentei sobre o mau tempo, e em poucos segundos a curiosidade do homem já me fazia explicar as razões da minha visita. Seu comentário a respeito do programa *A Praça é Nossa* foi instantâneo; ele se referia às numerosas mulheres que compunham o elenco, modelos cuja beleza aquele homem cotejava com deslumbre.

Um breve “até logo” e eu novamente me voltava à entrada principal da emissora. A abordagem de um outro segurança foi imediata. Ouviu-me meio impaciente e me indicou uma pequena porta, atrás da guarita que marcava a entrada ao complexo, cheia de outros seguranças e de monitores que vigiavam toda a extensão daquela propriedade.

Além da passagem indicada, uma espécie de sala de espera. Ali, atrás de um balcão, duas funcionárias uniformizadas e identificadas com crachás verificavam se os nomes dos que ali se apresentavam estavam contidos na lista de pessoas autorizadas a adentrar nos estúdios de gravação.

Espero minha vez numa pequena fila, situação que eu veria se repetir semanalmente até o fim daquele ano. Alguns minutos depois, era uma daquelas recepcionistas que fazia com que eu novamente me explicasse. Meu nome, para meu maior nervosismo, não estava na lista.

A mulher telefona ao assessor, que autoriza minha entrada. A funcionária então gera no computador um pequeno crachá de visitante, e me explica o itinerário até onde o homem estaria me esperando: eu deveria sair daquela antessala por onde eu entrara, atravessar uma rua, apresentar o crachá a outro segurança numa segunda entrada do complexo. A partir daí, atravessar uma roleta e esperar, sob o abrigo de um ponto de ônibus, uma das vãs que circulavam ininterruptamente, levando e trazendo as pessoas da entrada principal aos estúdios propriamente ditos.

O hermetismo daquele mundo, conhecido vagamente pela leitura preliminar de uma bibliografia especializada, se me reiterava naquele momento, apresentando-se metonimicamente enquanto um verdadeiro e dificultoso rito de passagem.

Meu objetivo naquele momento era claro; como dito anteriormente, eu pretendia fazer um estudo dos processos de fabricação do entretenimento televisivo. Para tanto, porém, eu aspirava mais do que sua observação e análise de uma perspectiva exterior, teórica; eram os pontos de vista dos sujeitos envolvidos naqueles processos que melhor convinham ao trabalho que eu me propunha.

O que pensariam sobre a Televisão aqueles que de fato a produziam? Como ela estaria sendo entendida e representada por aqueles que desde seu interior se colocavam a seu serviço? Quais elementos estariam sendo agenciados na construção desses entendimentos e na elaboração dessas representações? Enfim, poderia a experiência etnográfica me aferir um modelo sociológico que permitisse compreender o funcionamento da Televisão em função de uma lógica e de mecanismos determinados desde seus bastidores?

Era o que eu supunha verificar a partir daquela chuvosa tarde de terça-feira.

* * *

Itinerantes e sazonais, os circos têm como uma de suas características fundantes o fato de nunca se estabelecerem de forma permanente, definitiva. Com efeito, o tempo de sua estada em cada localidade, além das relações imediatas que ele acaba por estabelecer com a vizinhança, depende de uma série de fatores outros, “tais como condições climáticas, aceitação do espetáculo com o conseqüente retorno de bilheteria, extensão do repertório...” (Bolognesi, 2003, 48).

Desse modo, e considerando a modéstia e a pequena estatura da ampla maioria das companhias circenses brasileiras (cf. *idem, ibidem*, 23), é de se imaginar quão desejoso a elas se colocava a possibilidade de integrar em seus próprios espetáculos novas e variadas atrações. Assim, a existência de caravanas de artistas como aquela organizada por Silvio Santos acabava por se mostrar mais do que apenas um elemento interessante aos circos, mais do que uma presença eventual; de fato, o que essas caravanas ofereciam - seus *shows*, seus números, suas atrações - acabavam mesmo por se apresentar como um elemento fundante, que se coloca de modo mesmo a estruturar o espetáculo como um todo.

Nesses termos, no interior dessa equação que condiciona a permanência de uma companhia circense em dada localidade à extensão do seu repertório, e, por conseguinte, da busca sistemática dos donos dos circos por atrações exteriores àquelas apresentadas pelo elenco de sua própria companhia, fica fácil imaginar o quão sobrecarregada se apresentava a rotina de apresentações de Silvio e da caravana que passava a se denominar “Caravana do Peru que fala”.

“Em geral, quando eu chegava ao circo”, contará Silvio Santos na sequência de sua biografia, “o público estava impaciente e aborrecido porque estávamos sempre atrasados. Fazíamos dois ou três shows diferentes por noite. Então, eu conversava com o público, dizia aos espectadores para que não ficassem aborrecidos conosco” (Silva, *ibidem*, pág.).

Seguiam-se as piadas, a interlocução com a plateia; Silvio cantava uma canção ou outra. Sua habilidade com o público, ora acareada pelas plateias do circo, ora pelos telespectadores do rádio, fazia-se dia a dia mais conhecida, e sua fama rapidamente chama a atenção do experiente Manoel de Nóbrega, que o convida a trabalhar em seu programa na Rádio Nacional. A partir desse momento, as histórias de um e de outro, dos dois artistas, comunicadores, e amigos, do funcionário e do patrão, ou vice versa, não mais se desenlaçariam.

O Programa Manoel de Nóbrega ia ao ar diariamente, das 12 e quinze às 14 horas; era, com efeito, um fenômeno de audiência; “o que se falasse naquele horário São Paulo inteiro escutava”, conta Carlos Alberto de Nóbrega em suas memórias (cf. 2004, 154).

A grande audiência chamava a atenção dos anunciantes, e eram frequentes as visitas de empresários aos estúdios da Rádio Nacional, homens de negócio que procuravam Manoel contratando-o para que ele, utilizando-se de sua popularidade e posição, emprestasse sua voz para a divulgação publicitária e a indicação de seus produtos entre um e outro quadro do programa.

Numa dessas visitas, um negociante de origem alemã propõe a Nóbrega uma sociedade. A ideia original era criar um “baú”, uma cesta de Natal repleta de brinquedos, cujo valor seria parcelado e pago pelos interessados antecipadamente, mês a mês, ao longo do ano.

Entusiasmado com o negócio, Manoel de Nóbrega firma o acordo com o alemão: este se ocupava das cestas, da organização da empresa e das vendas; Nóbrega, de seu lado, se responsabilizava pelos anúncios e pela publicidade veiculada no rádio. As vendas iam bem, e, chegado o fim do ano, cerca de 1000 “baús” tinham sido vendidos.

Contudo, no momento em que as cestas deveriam ser entregues aos clientes, o sócio desaparece, levando com ele dinheiro obtido com a venda das cestas. “O Nóbrega

ficou em uma situação muito difícil”, contará Silvio Santos a Arlindo Silva na célebre entrevista.

“Além de ter de pagar todos os anúncios que havia feito na Rádio Nacional, ele começou a ser procurado por pessoas que haviam pago o baú e não haviam recebido os brinquedos” (Silva, *ibidem*, pág.).

Silvio seria então chamado por Manoel, e por ele acabaria encarregado de ficar no escritório do sócio foragido, anunciando o fechamento da empresa e devolvendo o dinheiro dos clientes que o reclamassem.

Passados uns dias, é Silvio Santos quem procurará Nóbrega propondo-lhe a mesma sociedade que antes propusera o empresário alemão: Manoel, valendo-se de sua posição na rádio e de sua popularidade deveria assumir a propaganda do “baú” e do sistema de compra por carnês mensais; Silvio, por sua vez, dispunha-se a assumir a dívida deixada pelo ex-sócio e se incumbia dos investimentos necessários ao crescimento do negócio. Nóbrega, que nutria especial carinho pelo jovem empreendedor, mais uma vez aceita participar daquela empresa, que algum tempo depois ficaria amplamente conhecida como “Baú da Felicidade”.

Silvio começa a vender os brinquedos que outrora estavam nas cestas a partir de um catálogo. “A pessoa escolhia o brinquedo que queria, pagava mensalmente, e no fim do ano recebia o brinquedo que escolhera”, conta ele, acrescentando a programação feita com vistas à sequência do negócio: “no 1º ano, venderia [aqueles] brinquedos; no 2º, louças; no 3º ano, utilidades domésticas” (*idem, ibidem*, pág.).

O planejamento e a boa execução do negócio fazem com que as vendas se ampliem rapidamente. Em pouco tempo, o escritório da pequena empresa, que até então se acomodava num porão de um prédio velho, se transfere para uma sala comercial e Silvio, inquieto e arrojado, começa a vislumbrar outros e mais ousados horizontes para “o Baú”.

Ele mesmo vem a idealizar e desenhar uma boneca para ser vendida especialmente pela empresa. Segue a encomenda de 40 mil unidades a uma fábrica de brinquedos; junto às bonecas, 20 mil jogos de jantar são comprados de uma manufatura de louças. Do tamanho da pretensão de crescimento de Silvio, mostra-se, *ipso facto*, a dívida que a partir daí se estabelece.

Nóbrega, atemorizado com a então recente experiência de ter que responder pelos encargos deixados pelo antigo sócio, mostrar-se-á receoso das transações as quais Sílvio parecia de forma inconsequente realizar; vê por bem desfazer-se da sociedade, deixando o Baú a cargo apenas do amigo.

Entrementes, além da crescente expansão dos negócios de Sílvio, esses primeiros anos da década de 1950 assistiam não só o surgimento, mas também uma expressiva ampliação dos empreendimentos relativos à Televisão. A TV Tupi de São Paulo seria inaugurada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand em 18 de setembro de 1950. “Em 1952 surge a TV Paulista, em 1953 a Record, em 1954 a TV Rio em 1956 a TV Itacolomi de Belo Horizonte...” (Hamburger, 1998, 444).

Evidente e óbvio em grande medida, talvez seja desnecessário acrescentar que nesse primeiro momento de atuação e mesmo existência das primeiras emissoras televisivas e de suas redes de retransmissão, o que viria a ser o conteúdo e a forma daquilo que seria veiculado, a estética dos programas televisivos era algo ainda absolutamente impensado, incerto.

Desse modo, o bricabraque de linguagens artísticas que nas décadas de 1920, 30 e 40 acabariam por se estabilizar no rádio como experimento estético bem sucedido ver-se-ia novamente colocado. Agora era a vez da Televisão, ela mesma, valer-se dos recursos artísticos que se lhe apresentavam nos meios urbanos aonde pouco a pouco iam se fixando seus estúdios.

Artistas oriundos dos teatros, dos circos, do cinema e agora também do rádio eram requisitados pelos agentes e empresários da nascente mídia; circuitos se renovavam, reciprocidades e relações pessoais eram atualizadas, a circulação das linguagens e de repertórios cômicos ganhava um novo fôlego, novas perspectivas.

Nesse contexto, Victor Costa, ele que dantes muito investira na compra e na organização de emissoras de rádio, passaria então a trabalhar também pela obtenção e instalação de emissoras de TV. Dentre outras questões, ele ambicionava estabelecer em São Paulo uma concorrência frontal a Chateaubriand, que fortalecia a TV Tupi criando em outras capitais do país emissoras a ela associadas.

Nesses termos, Costa compra a TV Paulista do Deputado Ortiz Monteiro, e alimenta seu anseio pedindo a Manoel de Nóbrega, que já trabalhava como diretor artístico na Rádio Nacional, que criasse um programa humorístico se utilizando do elenco já contratado pela Rádio. Aproximava-se o fim de 1956. Nóbrega saía de férias, mas se comprometia a pensar em algo durante uma viagem prevista para a Argentina.

“Nóbrega, o programa já está vendido!”, teria contestado Costa, angustiando-se; “tem que começar na primeira semana de janeiro, de qualquer maneira” (Nóbrega, *ibidem*, 95).

Atendendo ao pedido de Victor, e honrando um acordo entre este e a União Fabril de Exportadores, empresa patrocinadora do humorístico, Manoel pensa em uma série de *sketches* cômicos, e deixa o roteiro de quatro programas nas mãos do filho Carlos Alberto e dos amigos Golias, Hebe Camargo, Borges de Barros e de Dorival Silva, o Chocolate. Dias depois, ia ao ar “U.F.E. no ar, U.F.E. no lar”. Fazer Televisão, contudo, parecia ser um tanto diferente atuar no rádio ou no teatro; e o fracasso, já esperado, seria total.

No retorno ao Brasil, Manoel de Nóbrega é imediatamente procurado por Costa. O patrocinador pretendia continuar investindo em uma ideia de Manoel; exigia, porém, que outro programa fosse arquitetado. Das férias em Buenos Aires, todavia, Manoel trazia uma ideia cara; uma ideia que acabaria marcando de fato a História da Televisão e do Humor no Brasil. Segundo conta Carlos Alberto,

“da janela do apartamento do hotel onde estava hospedado, em Buenos Aires, [Manoel de Nóbrega] reparou que, ao lado de uma banca de jornal, tinha uma pracinha com um banco. E sentado naquele banco, todos os dias, havia um senhor...” (*idem, ibidem*, 96).

O homem ficava ali, ensaiando ler um jornal. Passava um, outro; e muitos dos que transitavam por ali acabavam parando para com ele conversar alguns instantes. As pessoas prosseguiram; ele, porém, lá permanecia, voltando a se ater na leitura do periódico enquanto esperava um próximo transeunte com quem pudesse papear. Inspirado naquela situação cotidiana, Nóbrega criaria aquele que hoje se coloca como o mais antigo programa humorístico da Televisão brasileira ainda em exibição.

Como pontuado anteriormente, o cenário e o enredo eram simples: como pano de fundo, um tapume em cuja superfície tinha sido pintada a reprodução de uma praça; em frente a ele, um banco, onde se sentava Manoel, que a pretexto de ler um jornal, atendia e contracenava com os personagens que entravam em cena e lhe abordavam

com suas histórias. E a *Praça da Alegria* foi ao ar. E no ar continuou: todas as segundas-feiras, às oito da noite, na TV Paulista de São Paulo.

Para o banco de *A Praça Golias* traria o Pacífico, personagem irreverente, um moleque de camisa vermelha e um inconfundível boné branco, colocado meio de lado, cuja voz bonachona ele criara anteriormente, para o rádio. Também do rádio viriam para o humorístico Canarinho, o circense Simplício, e o cantor e comediante Chocolate, que após a frustrada experiência do programa da União Fabril voltava ao ar no papel de um morador de favela que aparecia para falar dos “problemas de pobre”. E Borges de Barros, que lançava o “Caro colega”, um “mendigo que se dizia amigo de todos os famosos e ricos, que tinha intimidade com políticos, milionários e artistas” (*idem, ibidem, 97*).

Enfim, o elenco de *A Praça da Alegria*, contaria ainda com Carlos Alberto de Nóbrega, que num estudado quiproquó, se sentava no banco e, dirigindo-se a Manoel, desembestava a falar mal de “seu pai”, que ali, presente na figura do homem que tentava ler seu jornal, dissimulada e carinhosamente alimentava a conversa criticando “seu próprio filho”. O sucesso é imediato, absoluto.

Passados alguns meses da estreia de *A Praça da Alegria*, Péricles Amaral, o diretor artístico da TV Rio, convida Manoel de Nóbrega para idealizar um programa para sua emissora. Na ocasião, Nóbrega apresentava na TV Tupi o *Não durma no ponto*, em que ele conduzia e animava uma gincana, cujas provas eram realizadas fora dos estúdios, nas ruas de São Paulo. Diante do convite de Amaral, ele passaria a apresentar um programa semelhante na emissora da capital fluminense.

O triunfo de Nóbrega é mais uma vez tão súbito quanto esperado; e faz-se imediatamente acompanhar de outro pedido de Amaral: um outro programa, dessa vez, um humorístico. Era a vez de *A Praça* ser levada para a TV Rio.

Ali, ao elenco já conhecido dos paulistanos outros artistas seriam incorporados. No Rio, de fato,

“o sucesso [seria] ainda maior que em São Paulo”, lembra Carlos Alberto de Nóbrega (*ibidem, 102*). “A cidade parava às terças-feiras, oito da noite. Alguns cinemas não exibiam sessão naquele horário, por falta de frequentadores. Foi uma loucura” (*idem, ibidem, 102*).

Victor Costa falece em 1959. A partir de sua morte, a Rede de Emissoras de Rádio e Televisão até então por ele comandada atravessará, nas mãos de sua esposa, um período marcado pela má administração e por um gradual endividamento. Decorrente desse processo, e já bastante desvalorizada, a TV Paulista acaba sendo vendida em 1966 para o jornalista e empresário Roberto Marinho, que a transformaria na TV Globo de São Paulo.

Com a transação, e não obstante sua popularidade crescente, *A Praça* deixa o público paulistano para manter-se no ar apenas dentro da programação da TV Rio. Nesse sentido, fazia-se necessário já naquele momento admitir que para além do sucesso, a permanência do humorístico - regra geral para todos os demais programas - entrever-se-ia sempre e obrigatoriamente também com as negociações e com os acordos pelos quais os grupos empresariais dos meios de comunicação estruturariam seus oligopólios e conduziram suas disputas pela hegemonia da produção e veiculação de informação e entretenimento.

A TV Rio nasce em 1955, pela sociedade dos empresários João Batista do Amaral e Paulo Machado de Carvalho, sendo este último também proprietário da TV Record de São Paulo, fundada dois anos antes. Nesses termos, muito embora cada emissora contasse com uma programação própria, a associação e a proximidade de seus proprietários - que mantinham ainda relações familiares - permitiu a realização de uma parceria entre as mesmas, por meio da qual inúmeros programas começariam a ser compartilhados.

Entre esses programas estava *A Praça da Alegria*, que após breve período fora do ar em São Paulo voltava a ser ali semanalmente exibida dentro da programação da TV Record. Durante esse período, um a um, outros artistas iam se incorporando ao elenco do programa; e outros tantos personagens passavam a se sentar naquele já célebre banco, entrando para a história da televisão brasileira, imortalizados junto à forte presença e o talento de Manoel de Nóbrega.

“...os anos foram se passando. *A Praça* era um milagre. Por várias vezes, [ela] esteve para acabar; mas, exatamente naquela fase do ‘esta semana é a última’, [o humorístico] dava uma audiência tão grande que o Paulinho de Carvalho era obrigado a cancelar a saída do então já antigo programa” (*idem, ibidem*, pág.).

Enquanto isso, Silvio Santos continuava a trabalhar com a venda e a promoção do seu “Carnê do Baú”. O boleto era vendido em meio a animados *shows* de variedades, apresentados em circos, em praças públicas, nas ruas de São Paulo. Silvio falava do carnê; falava dos prêmios, explicava como se dava o sistema de pagamento. E apresentava as atrações. Os *sketches* representados pelos artistas de sua trupe se intercalavam a sorteios de prendas, a interpretações de músicas populares, a piadas de salão. Dessa maneira, ao fim de pouco tempo e de muito trabalho as bonecas encomendadas à fábrica de brinquedos Estrela tinham sido vendidas em sua totalidade; pouco a pouco, todos os demais fornecedores e todas as pendências iam sendo igualmente pagos com o suor e a criatividade do jovem animador.

O “Carnê do Baú” funcionava como um título de capitalização: uma vez em posse do boleto, o cliente começava a pagar parcelas mensais, e ao fim de um período estipulado, recebia tudo o que pagara de volta, na forma de uma mercadoria, que era escolhida entre certa gama de possibilidades. Com efeito, o valor da mercadoria correspondia quase exatamente ao dinheiro recolhido com o pagamento das parcelas. Para o acionista, destarte, o donaire vinha dos prêmios que eram sorteados mensalmente: a princípio eletrodomésticos; posteriormente, automóveis, casas. Para Silvio, de outro lado, a vantagem se fixava no dinheiro recebido com o pagamento das parcelas, que era imediatamente convertido em capital de giro e investido em outros negócios.

“As empresas foram surgindo; e cresciam tanto que era preciso criar outras para administrar e aplicar o dinheiro que as primeiras rendiam” (Silva, *ibidem*, pág.).

Paralelamente aos negócios com o “Baú”, Silvio, motivado pelo gosto que tivera com suas experiências no Rádio, e, ademais, pela relação cotidiana que mantinha com artistas, começa a considerar a possibilidade de lançar a si próprio como animador de um programa de Televisão. Corria o ano de 1961 quando o projeto acaba por se realizar: Silvio compra um horário em meio à programação noturna da TV Paulista e vai ao ar com o *Vamos Brincar de Força*, um programa de auditório, aonde ele conduzia um animado “jogo de força”, agraciando os vencedores com prêmios diversos.

O programa se torna um tremendo sucesso, e arrebatado pelo êxito absoluto, o “homem do Baú” decide empenhar-se com mais tempo e interesse no ofício de

animador. E de fato, menos de um ano se passaria até que Silvio apresentasse ao público um novo programa: o *Programa Silvio Santos*.

Transmitido ao vivo, aos domingos, também pela TV Paulista, o programa de variedades recorria a um formato já bastante explorado pelo Rádio, assaz conhecido e bem ao gosto do público, portanto. Sobrevinham-se diversos quadros: jogos, convidados especiais, sorteio de brindes, concursos de calouros. A animação durava cerca de duas horas, e se sustentava na alegre interlocução que Silvio mantinha com o auditório. E os já famosos “Carnês do Baú”, tão bem anunciados nos programas da Rádio Nacional, passavam a ter também seu espaço garantido na TV.

Todavia, à medida que Silvio Santos enriquecia com o sucesso dos “Carnês do Baú”, Manoel de Nóbrega ia mostrando, de sua parte, uma completa e quase risível inabilidade para os negócios. A cada novo empreendimento, de fato, novas e mais profundas dívidas acabavam por cingir o experiente comunicador e humorista, cujos equívocos recorrentes não poucas vezes acabavam sendo emendados por Silvio, cujo êxito nos negócios, sem embargo, se fazia bem acompanhar pelo sucesso que pouco a pouco ia conquistando também na Televisão.

1965: Silvio estreia o *Festa dos Sinos*, programa com o qual garantirá sua presença também no palimpsesto da concorrente TV Tupi. No novo canal, a timidez inaugural da audiência da primeira incursão vai sendo pouco a pouco superada por outros programas, que ininterrupta e acertadamente se sucedem, marcando a história da emissora de Chateaubriand nas noites de quarta-feira.

Para além, contudo, dos sucessos ali alcançados com programas como *Sua majestade*, *o Ibope*; *Cidade contra Cidade*; e *Silvio Santos diferente*, é o *Programa Silvio Santos*, que acabará por perpassar todos os limites do extraordinário. Com efeito, mesmo com a venda da TV Paulista para o grupo do empresário Roberto Marinho, o programa comandado pelo “homem do Baú” permanecerá majestoso, dono absoluto das tardes de domingo.

Nesse ínterim, uma fase de intempéries se acercava da carreira de Manoel de Nóbrega. A TV Record, fragilizada por conta de uma série de incêndios sofrida por seus estúdios desde o início da década de 60, mostrava-se incapaz de acompanhar o crescimento e o fortalecimento experimentados pelos Diários Associados, de Chateaubriand, e pelas Organizações Globo, de Roberto Marinho. Com isso, vários programas acabaram perdendo seu espaço em meio à programação veiculada pela

emissora de Paulo Machado de Carvalho e de João Batista do Amaral, entre eles, *A Praça da Alegria*.

Ao mesmo tempo, o fracasso de uma sociedade mal feita mais uma vez erodia a sempre instável situação financeira de Manoel. A situação era delicada, e Silvio Santos, generosamente, se propõe a intervir. Os profissionais da empresa de Silvio sobrevivem; realizam uma auditoria na sociedade firmada por Manoel. Os equívocos eram grandes; ainda maiores as dívidas feitas em nome do humorista.

Silvio torna-se o mediador das negociações com os credores de Nóbrega; administra e honra os prejuízos do amigo. Assume todas as pendências de Manoel que, ato contínuo, começa a trabalhar com o “homem do Baú” em seus programas de televisão. Eis o modo como, naquele 1972, bem pouco tempo depois de sair da TV Record, *A Praça da Alegria* se transforma num dos quadros do *Programa Silvio Santos*.

Durante a nova estreia, Silvio, de surpresa, entra em cena. Senta-se no banco ao lado de Manoel, e com ele entabula uma agradável conversa, na qual são lembradas algumas histórias da época em que ambos trabalhavam na Rádio Nacional e dos primeiros tempos do “Baú da Felicidade”.

“Nóbrega se emocionou. Silvio também. E tiveram de interromper o diálogo. Depois disso, por algumas vezes, Silvio voltou a participar do quadro, sentando-se no banco da praça para conversar com Manoel”
(*idem, ibidem, pág.*).

Com efeito, para além das esporádicas e fortuitas entradas de Silvio Santos, o sucesso garantido e o riso fácil ficavam por conta de Francisco Flaviano de Almeida, que sob a figura de Simplício se ufanava das grandezas de sua cidade natal, Itu; de Clayton Silva, que interpretava uma espécie de doido sabichão; de Ronald Leite Rios, que interpretava Bizantina Scatamáfia Pinto, a Velha Surda; ou, ainda de Walter Stuart, que vivia um iletrado teimoso, que insistia em discutir com Manoel sobre aquilo que lia sem nada entender.

Por detrás de *A Praça*, nos bastidores do *Programa Silvio Santos*, acordos e negociações seguiam conduzindo os rumos da Televisão e de sua história no Brasil. Faz-se notar, nesse sentido, que não muito antes de *A Praça* estreiar como quadro do programa mantido e conduzido pelo “homem do Baú”, era mesmo o contrato deste

último junto ao grupo que passara a administrar o canal paulista que, vencido, exigia uma renovação.

Impõe-se lembrar, entretanto, que com o passar dos primeiros anos, a TV Globo passava a cuidar da reformulação do teor de sua programação. Tal campanha advinha de alguns resolutos diretores, e ganhava força com a contratação de figuras como as de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, cujos objetivos parecia ser eliminar da grade os programas de essência ordinária, mambembe, responsáveis por, dir-se-ia, pintar de tons popularescos as delimitações estéticas do que era veiculado pela emissora.

Nesses termos, outras bases seriam exigidas de Silvio para que seu contrato pudesse ser renovado, termos em muito distantes daqueles com os quais o apresentador assentara sua atuação profissional e da relação que planteava com seu público.

Todavia, o espaço que o *Programa Silvio Santos* ocupava na programação da TV Paulista, e posteriormente, da TV Globo, era, por assim dizer, um espaço arrendado; desse modo, para além de garantir a veiculação de Silvio e dos quadros por ele apresentados durante aquele determinado período na programação de domingo, nenhum elemento da produção do programa repousava sob a responsabilidade da emissora. E de fato, desde a contratação das bailarinas, dos artistas, músicos, até os operadores de câmera; desde as encomendas de figurino, a feitura dos cenários; o trabalho dos marceneiros, serralheiros, eletricitas; até o aluguel dos equipamentos de imagem e som: tudo se realizava de forma independente, e contava apenas com afeição e o capital do “homem do Baú”.

Eis que com o passar dos anos, toda uma estrutura produtiva acabara por se conformar nas mãos de Silvio, que então alugava o prédio em que outrora funcionava a já falida TV Excelsior e perfaz ali, a partir do material, dos profissionais e da experiência acumulados uma unidade exclusiva de produção e gravação dos seus programas.

Não obstante os esforços de Clark e Boninho, o contrato com a TV Globo é renovado nos mesmos termos. A despeito disso, a instabilidade de sua condição frente às arbitrárias decisões dos diretores da emissora era sentida como algo imediato, dado. Destarte, e considerando sobretudo o bom funcionamento do pequeno complexo a que se transformara os estúdios da antiga Excelsior, Silvio vê despertar em si o desejo de investir na obtenção de uma emissora própria.

Malgrado, porém, o esforço e as articulações de Silvio, as tentativas de adquirir seu próprio canal seguirão mal sucedidas até 1975, quando ele enfim ganhará a concessão do Canal 11 do Rio de Janeiro, através do qual, menos de 5 meses depois, começa a transmitir seus próprios programas e a promover os famosos “carnês do Baú”.

Nesse meio tempo, ou mais especificamente em 1964, Silvio Santos, utilizando-se de sua imaginação e empreendedorismo, vai mais uma vez inovar seu repertório: o “Baú”, numa investida não mais surpreendente que ousada, começa a sortear casas entre os seus titulares. À iniciativa, com efeito, seguir-se-á um novo e inesperado problema. De fato, para que os imóveis pudessem ser sorteados impunha-se que fossem, antes, adquiridos. E com o enorme sucesso da nova aposta do empresário, começava a se tornar cada vez mais difícil encontrar imóveis que tivessem todos um mesmo padrão.

A resposta dada por Silvio foi, talvez, a mais óbvia: a criação de uma construtora, que, impulsionada pelo empreendedorismo do animador, em pouco tempo começaria a se dedicar, para além das casas sorteadas entre os clientes do “Baú”, à construção de imóveis outros, a serem oferecidos diretamente no mercado imobiliário.

A aposta, mais uma vez, se coroa de êxito. E tão expressiva se faz a atuação da construtora que o empresário vê por bem estender a experiência das vendas sem a mediação necessária dos famosos boletos às outras mercadorias presentes no catálogo do “Baú”. Mais uma vez bem sucedida, a iniciativa acaba por dialeticamente se desdobrar na necessidade de mais investimentos; consequência imediata, segue-se a expansão da rede de lojas do apresentador, que em 1968 chegará ao ABC, ao litoral paulista, e ao Rio de Janeiro. Nada obstante, a agigantada expansão das atividades do empresário estava ainda bem distante de atingir seu ponto ótimo, e teria sua continuidade assegurada por mais um *beau coup de maître* do apresentador.

Com efeito, as mercadorias não só passavam a ser vendidas diretamente ao consumidor; mais que isso, começavam a ser negociadas a crédito. Ao pagamento parcelado, com efeito, se contrapunham os impostos recolhidos pelo governo, estes sim pagos à vista, incontestavelmente. Nessa transação, Silvio acabava vendo-se obrigado a vender os títulos do crediário de clientes para financeiras, que pagavam muito menos do que os títulos efetivamente valiam. Em outros termos, o ágio cobrado pelas financeiras para transformar em *cash* os títulos da dívida dos clientes do “Baú”, na perspectiva de Silvio Santos, era o mesmo que prejuízo. E prejuízo parecia algo mesmo inexistente no léxico do “homem do Baú”, que se aproveita da necessidade e compra sua própria companhia financeira.

Mais uma vez, a história se repete: da mesma forma que o Baú, que após alguns anos vendendo as mercadorias por meio do sistema do boleto, começaria a vendê-las também de forma direta; no mesmo sentido que a construtora, que a princípio apenas atendia as demandas fixadas pelas outras empresas de Silvio passa a construir também mirando o mercado; a financeira comprada, não obstante tivesse como prioridade custear os crediários pertencentes ao próprio patrão, em pouco tempo começa a financiar também outros negócios, de interessados outros.

É mais ou menos nesse período que se dá o primeiro ensaio de Silvio no sentido de obter seu próprio canal de Televisão. A oportunidade aparecia com a falência da TV Excelsior, mas a intenção de Silvio em comprá-la permanece distante de ser bem sucedida; ao que consta, o então Ministro das Comunicações Higinio Corsetti, não parecia ser simpático à ideia de conceder um canal de Televisão a um homem que tinha começado sua carreira sorteando prendas em barcos e contando anedotas sob as lonas dos circos.

Seja como for, é certo que pelas mãos de Corsetti, Silvio também perdera a chance de adquirir, pouco tempo depois, a TV Continental do Rio, e, de outro lado, a TV Excelsior de São Paulo, que após sua perempção pelo governo, tinha sua concessão mais uma vez licitada.

“Quando a concorrência foi aberta”, contará ao jornalista Arlindo Silva, Dermeval Gonçalves, então diretor de uma das empresas de Silvio, “fizemos um belo projeto para entrarmos bem na disputa. Tínhamos condições financeiras, conhecimento de produção e operação. Era a chamada televisão pré-paga. Nós tínhamos condições de montar uma televisão e mantê-la independentemente do mercado publicitário, porque ela poderia ser sustentada pelas próprias empresas do Grupo Silvio Santos, principalmente o Baú. Fizemos o projeto, levamos ao governo, tivemos várias reuniões com o pessoal do Dentel, o órgão que preparava o processo, fizemos várias exposições verbais à equipe dirigida pelo Dr. Osvaldo Pimentel. Tudo parecia caminhar bem. Então, apareceu uma oportunidade de falarmos diretamente com o presidente da República, na época o general Emílio Garrastazu Médici. O ministro era o grande trunfo, mas o presidente assinaria o ato, o decreto de autorização. Nós aproveitamos um convite do ministro Jarbas Passarinho para o casamento

de uma filha dele, e viajamos para Brasília: Silvio, sua esposa Cidinha, eu e o Júnior, meu filho, de quem o Silvio gostava muito. Fomos ao casamento com o único objetivo de conversar com o Médici” (*idem, ibidem, pág.*).

Nada obstante, concluirá Dermeval ao final de seu relato,

“a maior surpresa foi que, ao chegar no evento, o presidente cumprimentou algumas pessoas, e foi logo se aproximando do nosso grupo, junto com o ministro Passarinho; e antes que Silvio falasse qualquer coisa, foi logo dizendo: ‘Silvio, você quer um canal de televisão, não é mesmo? Olhe, infelizmente não posso fazer nada, porque o Corsetti não quer concedê-lo a você’” (*idem, ibidem, pág.*).

Ao fim do processo, ambas as concessões acabariam dadas ao grupo representado pelo Jornal do Brasil, um dos mais importantes aliados do regime militar no que tangia à imprensa. Contudo, era importante admitir que a experiência do apresentador crescia entre uma e outra malograda investida; seu sucesso e popularidade dilatavam-se ao mesmo passo que medrava seu desejo e empenho em adquirir sua própria emissora.

A esse tempo, a Televisão reinventava sua técnica e avultava sua presença no cotidiano das realidades urbanas. De fato, com a entrada da década de 1970, as transmissões televisivas pouco a pouco deixavam de ser em preto e branco; a quantidade de aparelhos de TV espalhados pelo território nacional, bem como o número de telespectadores, aumentava expressiva e muito rapidamente.

Concomitantemente, Silvio enriquecia; seus negócios, fortalecidos de modo ininterrupto, desdobravam-se em outras e distintas frentes. Naqueles anos de milagre econômico, de fato, parecia não haver limites à sua “ambição de crescer e realizar-se” (cf. www.gruposilviosantos.com.br). Nessa fase, “o homem do Baú” começaria a dar automóveis como premiação das provas e jogos que ele animava em seus Programas de TV. Com isso, o número de carros comprados mensalmente pelo empresário acabaria crescendo de maneira mais que acentuada. Começa então a lhe parecer economicamente justificável a aquisição de uma concessionária própria, que a um só tempo poderia fornecer de modo mais favorável os carros distribuídos durante as gincanas de seus

programas de televisão e, além do mais, administrar a manutenção dos veículos utilizados cotidianamente pelos vendedores dos carnês do Baú.

A concessionária é então adquirida, e logo, em decorrência da necessidade de se assegurar os veículos vendidos no caso de inadimplências eventuais, também uma Companhia de Seguros. Enfim, diante do tal avigoramento dos empreendimentos do “homem do Baú”, da ampliação das frentes abertas, e da conseqüente complexidade encontrada por sua atuação, não muito depois, ainda naqueles primeiros anos de 1970, será a vez da criação da *Holding* do Grupo, a Silvio Santos Participações Ltda., que se tornaria imediatamente responsável pela administração de todas as dez empresas de Silvio.

Chega o ano de 1974. O General Médici deixa a Presidência da República, que é passada com seu apoio às mãos e autoridade do também General Ernesto Geisel. Com a mudança, o Ministro das Comunicações Higino Corsetti acabaria substituído pelo Comandante da Marinha Euclides Quandt de Oliveira, que mostrava-se bastante preocupado com a constituição de monopólios no mercado brasileiro das Telecomunicações.

Nesse sentido, o projeto de Televisão defendido por Silvio, tratado de forma tão resistente por Corsetti, passaria a representar aos olhos do novo Ministro uma alternativa efetiva contra o crescimento de cartéis controlados por poucos e fortalecidos grupos geradores e distribuidores de informação. Pressentindo o bom momento, Silvio Santos começa uma grande articulação nos bastidores da política tentando garantir a conquista do Canal 11 do Rio de Janeiro, cujo edital de concessão era aberto por Geisel em meados de 1975.

Serão seguidas as tentativas de Silvio Santos, que, insistente, em seu projeto reiterava poder arcar com todos os custos de manutenção de uma emissora apenas com o dinheiro oriundo de suas outras frentes de atuação. De fato, muitas seriam as vezes em que os diretores do *Grupo*, quando não o próprio empresário e apresentador, visitariam os gabinetes do Ministro Quandt de Oliveira, de João Figueiredo, então chefe do Serviço Nacional de Informações, e mesmo o do Presidente da República.

Nos sucessivos encontros, nas diversas reuniões, Silvio obstinadamente repetia que para além do animador que se apresentava na TV, para além do artista que começara animando sorteios e fazendo pequenos *shows* nos circos da periferia, existia nele um competente e talentoso homem de negócios. E tanto foi feito, tão bem amarradas as articulações, que em 22 de outubro de 1975 todo o esforço enfim

alcançaria seu êxito: nesse dia Geisel assinava o decreto 76.488, e com ele outorgava a Silvio Santos o direito de bem explorar o canal 11 do Rio de Janeiro.

Contudo, eis que a boa nova viria acompanhada de uma inexorável e triste notícia: Manoel de Nóbrega era diagnosticado com um câncer no pâncreas.

O tratamento começaria imediatamente, todo financiado por Silvio. Porém, a situação era verdadeiramente grave, e assim, não obstante as cirurgias e os esforços terapêuticos a elas subsequentes, o estado do criador e apresentador de *A Praça da Alegria* se torna aceleradamente indefensável.

Silvio, numa espécie de última homenagem ao grande companheiro, nomeia Manoel diretor superintendente da nova emissora. E é nessa condição, como proprietário e presidente, e diretor superintendente, que ambos vão a Brasília assinar, juntamente ao Presidente Geisel, o documento que oficializaria a concessão do tão batalhado canal de TV ao *Grupo Silvio Santos*.

Era, de fato, a primeira vez na história do Brasil que um canal de televisão era entregue a um punhado de artistas. O caráter inédito do acontecimento servia de mote para o pequeno discurso entabulado por Nóbrega na ocasião. Silvio, enquanto ouvia as palavras do amigo, chorava, discreto. A debilidade do amigo era sensível, e apontava para uma partida que não tardaria.

E de fato, não mais de três meses se passariam quando, ainda antes da entrada no ar das transmissões da TVS, os principais veículos informativos do país viriam tristemente a noticiar o falecimento do “velho gordo e careca que conversava com tipos engraçados no banco de *A Praça da Alegria*” (Revista Veja, 24 de março de 1976, pág. 79).

* * *

Após a morte do pai, Carlos Alberto de Nóbrega começara a trabalhar como roteirista de programas humor na TV Globo. Um ano se passava do falecimento de Manoel. Carlos Alberto então procura José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, e a ele solicita uma homenagem à memória do pai. O pedido é modesto: uma nota no Jornal Nacional.

A homenagem é imediatamente acareada pelo diretor, que em nome da figura alegre de Manoel, propõe a Carlos Alberto que a lembrança fosse pensada em outros termos. E sugere então que *A Praça* fosse introduzida na programação referente ao dia

do falecimento de Manoel, numa espécie de entrada incidental, como um dos blocos do humorístico apresentado na época por Chico Anysio, o *Chico City*.

Chico é então consultado, e não só consente como acaba oferecendo a Carlos Alberto, a Manoel, e à *Praça* o espaço de todo programa. E por conta de um *insight*, ainda acrescenta:

“Vamos fazer, nós dois, aquele quadro que você fazia com seu pai. Só que, em vez de falar de pai e filho, você fala mal do Chico Anísio e eu falo mal do Carlos Alberto” (Nóbrega, 2004, 105).

A ideia de reproduzir o quadro do pai e filho acabaria engenhosamente alterada por Carlos Alberto. Acabado o quadro do Golias, o filho do criador do humorístico entra em cena, se dirige ao banco onde Chico Anysio, sentado, lia o jornal, e lacônico lhe diz: “O senhor me dá licença. Esse lugar é meu”. Entrega-lhe o jornal, e sem nenhuma cerimônia, deixa a cena. Carlos se senta, tomando literal e figurativamente o lugar e o papel do pai. A cena segue com a entrada de Beto, filho primogênito de Carlos Alberto, na época com 11 anos. Também o menino se dirige ao banco; olha então para o pai e diz, reproduzindo deslocadamente em uma geração o famoso diálogo que dantes se travava entre Carlos e Manoel, seu pai e avô: “Meu pai não entende nada mesmo...”.

O sucesso foi estrondoso; e tão grande a repercussão que Roberto Marinho, dono da emissora, termina exigindo que *A Praça* fosse incorporada à programação semanal da TV Globo. Carlos Alberto vai a São Paulo e contrata para a nova fase os humoristas que, poder-se-ia dizer, já se colocavam como definidores da ontologia do humorístico. Entravam novamente em cena, pois, Pacífico, a Velha Surda, Catifunda, Simplício, Walter D’Ávila, e o Mendigo Nobre, magistralmente interpretado por Jorge Loredó.

O mineiro Mário Lúcio Vaz, recém saído da produção do programa de Chico Anysio, é designado para escrever o roteiro dos *sketches* junto com Carlos Alberto, e sentado no famoso banco, contracenando com todos aqueles tipos burlescos e cômicas figuras, Luís Carlos Miéle, experiente locutor de rádio, ator e produtor de televisão.

A estrutura se mantinha; os personagens, os bordões, as piadas, também.

O sucesso estava garantido, e valendo-se dele, *A Praça da Alegria* permaneceria na programação da TV Globo do Rio de Janeiro entre 1977 e 1978, quando, para além da capital fluminense, *A Praça* começa a ser produzida e transmitida também por emissoras afiliadas da Globo em Pernambuco e em São Paulo. A despeito, contudo, do

desembaraço com que o riso era instilado no público nordestino pela atuação do radialista e cordelista alagoano Aldemar Paiva, e da habilidade com que os *sketches* eram conduzidos, em São Paulo, pelo próprio Carlos Alberto, a nova fase duraria muito pouco. De fato, ainda no final daquele ano de 1978, *A Praça da Alegria*, detraída pelo surgimento de outros humorísticos, acaba deixando de ser produzida, e sai do ar.

* * *

O cenário se impunha pela grandiosidade. Pelas janelas da van que me levava eu podia ver a gravação de gincanas que eram apresentadas como atração em programas de variedades da emissora; mais além, cenários de novelas eram construídos por equipes de marceneiros e artistas plásticos. Um grande logo da emissora, feito com arbustos de várias cores, podados a rigor, aparecia no meio do morro sobre o qual se encontravam os estúdios de gravação.

A semelhança com uma indústria era explícita. Funcionários que vinham e iam, que apareciam inesperadamente e desapareciam de forma ainda mais repentina, entrando e saindo dos inúmeros prédios que compunham o complexo. Componentes de uma engrenagem deveras particular, aquelas pessoas, trabalhadores assalariados em sua totalidade, estavam sim envolvidas num especioso processo produtivo: a “fabricação de cultura”. O negócio parecia lucrativo, conforme a imponência daquele império sugeria.

Atendendo às orientações, desci junto à entrada principal, que me levou a um saguão, amplo. Ali, num guichê, uma funcionária se colocava à disposição para orientações. O acesso ao prédio se fazia ou por um corredor ou por uma escadaria em dois lances; em ambos, catracas impediam o acesso de todos os que não possuíssem um crachá magnético.

A funcionária interfona ao assessor de imprensa, que pede para que eu o aguarde um instante. Resolvo tomar algumas fotos; alguém que passa me coage: era proibido fazê-lo sem autorização. Justo: à maneira de uma indústria moderna, *ex aequo*, eu adentrava num ambiente privado, cujo proprietário, ademais, não se fazia presente.

Enquanto esperava, percebi numa das paredes, afixado num quadro de avisos, uma espécie de boletim interno; nele, dentre uma ou outra notícia a respeito da contratação de novos artistas, uma sessão que se denominava *Ibopeando* era destaque. Ali, em alguns parágrafos informava-se qual programa da emissora atingira os maiores índices de audiência na semana anterior. Aquela coluna, com efeito, não só

parabenizava o programa em questão, como parecia dirigir-se a todos os outros, identificando o campeão como um modelo a ser perseguido.

A notícia, dada num tom alegre, leve, quase em tom de curiosidade, evocava uma questão mais que importante para o cotidiano da emissora; ela explicitava uma equação básica, em função da qual, segundo pontuam os manuais de Teoria da Comunicação, dependeria o funcionamento, e mesmo a própria existência daquela “fábrica de cultura”.

Enquanto fábrica, enquanto um sistema produtivo situado no interior da lógica moderna de organização da economia, a Televisão teria no Capital, ou mais especificamente, no Capital convertido em dinheiro, sua principal força e sua principal motivação (cf. DeFleur & Ball-Rokeach, 1997, 148-159). Como uma indústria qualquer, também a televisão se apresentaria como uma associação de *instrumentos técnicos de produção* que, operados pelo *trabalho especializado e assalariado* de seus funcionários, teriam como intuito a produção de um tipo específico de *mercadoria*: os programas televisivos.

Contudo, ao contrário do que Marx previa como estrutura e funcionamento de uma indústria tradicional, a Televisão parecia, segundo me informavam alguns manuais de Teoria da Comunicação, não apartar o vencimento de seus funcionários da *mais-valia* deles mesmos expropriada (cf. *idem, ibidem*). Ali, o lucro, bem como o salário dos que nela trabalhavam, dependeriam antes da venda de espaços no interior do palimpsesto, espaços que comprados pelas agências publicitárias convertiam-se em uma espécie de *intermezzi*, ocupados por outras mercadorias bem específicas, a saber: os anúncios e as propagandas.

Ter-se-ia, nesses termos, e ainda segundo os ditos manuais de Teoria da Comunicação, uma dinâmica na qual os produtos da *indústria cultural*, os programas televisivos, seriam assimilados pelas agências de propaganda como uma oportunidade de transformar aqueles que os assistem, os telespectadores, em potenciais consumidores das mercadorias que elas mesmas teriam por ofício anunciar.

Mais que a produção de *cultura*, o objetivo da Televisão se imporia antes enquanto a fabricação de portfólios, de pretextos dos quais as mercadorias anunciadas pelas agências publicitárias pudessem se valer para se apresentarem a um número maior de indivíduos, por ela convertidos em uma *massa* de insaciáveis compradores. Assim se justificariam as críticas de inúmeros autores, segundo as quais os *mass-media*, e

particularmente à Televisão, estariam ontologicamente condenados pelo delito inafiançável e irreversível de perverter a natureza daquilo que produz.

“O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte”, colocarão os marxianos Adorno & Horkheimer.

“A verdade de que não passam de um negócio; eles [seus empresários e agentes] a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem” (Adorno & Horkheimer, 1985, 114).

De fato, parece concordar o sociólogo francês Pierre Bourdieu,

“por meio do índice de audiência é a lógica do comercial que se impõe às produções culturais” (Bourdieu, 1997, 38).

Nesses termos, se era verdade que a produção de entretenimento e cultura pelos chamados Meios de Comunicação de Massa deveria ser antes compreendida como uma conspirativa estratégia de exposição de determinadas mercadorias a grandes quantidades de pretensos consumidores, e a contar pela profunda similitude que eu de fato via se estabelecer entre uma fábrica qualquer e o complexo de estúdios da Anhanguera, pareceu-me mais que pertinente começar minhas reflexões seguindo com atenção algumas pistas oferecidas pelo conceito de “Indústria Cultural”.

Formulado originalmente por Theodor Adorno e Max Horkheimer, o conceito aparece dentro de um amplo esforço crítico-analítico, através do qual os dois filósofos alemães dispunham-se a entender como a humanidade, em meados do século XX, num contexto de grande desenvolvimento científico e tecnológico, “em vez de entrar num estado verdadeiramente humano”, se afundava em uma “nova espécie de barbárie” (cf. Adorno & Horkheimer, *ibidem*, 11). Tratava-se, naquele momento, de compreender os fatores responsáveis pela ascensão de Hitler e do Partido Nacional-Socialista Alemão ao poder, e, entremontes, as consequências históricas, políticas e filosóficas dessa ascensão. O conceito, central no entendimento que Adorno e Horkheimer terão de seu tempo, apareceria mesmo como título de um dos mais importantes capítulos do livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1944.

Ali, de modo geral, os problemas que os dois autores se colocavam referiam-se à definição e à análise do funcionamento de empresas que, a imagem do que viria a ser a

Televisão anos depois, tinham como propósito e atividade principais a fabricação de cultura, ou antes, criação de entretenimento para os trabalhadores em seus momentos de lazer. Situados em meados da década de 40, isso era dizer, de forma bastante específica, o rádio, o cinema e as chamadas revistas de variedades.

Conquanto crítica, a percepção primeira da Indústria Cultural se apresentará em Adorno e Horkheimer a partir de um desdobramento teórico-filosófico do modo marxiano de entender a sociedade moderna: uma sociedade ontologicamente fundada numa contradição de classes, onde de um lado se colocariam as classes dominantes, detentoras dos *meios de produção*, e de outro, os trabalhadores, que destituídos desses meios, ver-se-iam obrigados a vender àqueles, aos capitalistas, seu único bem, *sua força de trabalho*.

Pela produção das coisas, das mercadorias, dirá Marx, a classe de não-trabalhadores, de capitalistas, paga ao fim de cada jornada de trabalho uma determinada quantia de dinheiro aos proletários: um montante *justo*, calculado para permitir não justa, mas *ajustadamente* a sobrevivência dele e de sua prole durante aquele período em que ele emprega seus esforços segundo os interesses do patrão.

Nada obstante, ao final do referido período, as mercadorias produzidas irão apresentar, invariável e necessariamente, um valor muito superior àquele exigido para a manutenção do trabalhador durante seu expediente. De fato, perceberá filósofo, apenas uma fração do total do tempo trabalhado mostrar-se-ia suficiente para produzir mercadorias cujo valor seria já equivalente àquele necessário à compra dos elementos que, consumidos, garantiriam ao trabalhador a energia para manter-se trabalhando durante toda a sua jornada de trabalho.

Eis, com efeito, o que paga o *salário*: esse tempo primeiro, essa diminuída fração do total do expediente. A parte restante, não remunerada, aparecerá ao pensamento marxiano como um *tempo-vampiro*, capaz de sugar as forças e o labor que nele o trabalhador emprega; como um referencial que se desdobra, este é o tempo do *sobre-trabalho*, aquele no qual a *mais-valia* se produz.

Em outros termos, é esse o espaço onde se perceberá fixada a transferência, para as mãos do capitalista, da riqueza que pelo trabalho objetivamente se cria. Com efeito, seja considerada a Europa de Marx, seja aquela na qual mais tarde, sob o Nazismo, viveriam Horkheimer e Adorno, a expropriação desse trabalho não remunerado acabará se revelando como algo ainda maior que um processo ordenado e recorrente.

Isso pois que os valores comutados entre os trabalhadores e aquele que os contratam acabarão encontrando um fim bastante distinto num e n'outro caso: o que o primeiro recebe, de fato, será consumido na aquisição daquilo o que necessita sua subsistência; o que obtém o outro, e que aparecerá em muito excedente ao salário pago àquele, será empregado na ampliação de seus próprios negócios ou, para ser dito de modo mais específico, na contratação de mais assalariados. Bem nesses termos, a síntese da sociedade capitalista se apresenta: é a desigualdade que, estruturalmente, se reproduz.

No interior dessa profunda e moderna contradição, amalgamando-se a essa inextricável fissura entre Capital e Trabalho, a Indústria Cultural vai não apenas se estabelecer, mas colocar a si mesma a serviço da manutenção e da reprodução dessa lógica. Nesses termos, Adorno e Horkheimer não hesitarão em atribuir à fabricação de entretenimento uma função apaziguadora, de conservação da ordem social: exaurido de suas forças após um dia ou semana de lida, o trabalhador ligaria o rádio ou entraria numa sala de cinema, e passaria alguns momentos de felicidade ao consumir os sons ou imagens neles apresentados. Entretidos com o mundo do faz-de-conta apresentado pela Indústria Cultural, com os filmes, a música, ou com algum programa televisivo de humor, os trabalhadores se manteriam distantes das atividades de cunho político, distantes de se conscientizarem de sua condição de explorados, e, por conseguinte, longe de uma articulação que os pudesse levar a qualquer tipo de levante, rebelião ou revolta.

Não obstante sua centralidade, a contradição alimentada pelo o processo de expropriação da mais-valia vai se apresentar apenas como a primeira e mais elementar das realizações sobre as quais estaria estruturada a produção e a circulação de bens na sociedade ocidental moderna. Para além dela, a partir dela, outras contradições se revelariam, dentre as quais a *alienação* do trabalhador e, de outro lado, a *fetichização* das mercadorias.

Pela remuneração recebida ao fim de cada jornada, o trabalhador acaba lógica e efetivamente convertido numa peça da engrenagem produtiva. Por esse movimento, destarte, a qualidade de sua força torna-se quantificável, negociável como outra qualquer mercadoria; coisificado, cada operário acaba reduzido ao numeral que supostamente equivaleria ao seu preço.

Ademais, o pagamento do salário formaliza a exploração do trabalhador, a expropriação do trabalho, cujo produto, *alienado*, acaba transferido para as posses e

benesses daquele que o paga, o dono dos meios de produção, o empresário. Como resultado direto da operação, o trabalhador deixaria de se reconhecer na coisa por ele mesmo fabricada, de percebê-la enquanto produto de seus esforços; então, como ele próprio, a coisa produzida se torna também ela “mercadoria”, algo dado, um algo a ser consumido, mas antes, um algo a ser comprado, desejado, enfim, algo que deveria estar situado na esfera do próprio *fetich* do trabalhador.

Nesse sentido, valeria reiterar que o salário, que o preço pago pelo trabalho do operário teria como medida precisa a garantia de sua sobrevivência; nesses termos, impor-se-ia presumir que todo o objeto de *fetich* colocado para além da esfera das necessidades mais básicas da manutenção da vida ver-se-ia, em última instância, fadado a não se realizar.

É nesse sentido que, para Adorno e Horkheimer, se apresentaria a segunda função social da Indústria Cultural, qual seja: a da reprodução *ideológica* do Modo de Produção e Circulação Capitalista. Inspirador, era o próprio Marx quem alertara: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes (...), portanto, as ideias de sua dominação” (Engels e Marx, 1984, 72).

Seguindo nesse sentido, os dois frankfurtianos seriam enfáticos ao admitir que pela propaganda não apenas se apresentariam às massas trabalhadoras o que deveria se lhes aparecer como objetos de desejo. De forma sutil e estetizada, transformando o desejo em necessidade, seria antes um modo particular de realização, satisfação e sucesso o que se exporia pela publicidade: ao trabalhador, explorado e expropriado, miserável, caberia apenas seguir trabalhando, convencido de que por seu labor, e só por ele, lhe seria possível tudo: saciar suas necessidades, alcançar seus desejos, virar burguês. Com efeito, o que devia valer para alguns deveria sim valer para todos.

Colocando-se como principal dispositivo desse processo, a Indústria Cultural teria sob sua tutela o imputamento desses valores pretensamente universais em cada um dos bens culturais por ela produzidos. A ela, de fato, nada mais conveniente. Isso pois que, além de compor esse grande sistema, a produção do entretenimento também ela estaria simultaneamente submetida a sua lógica. Como uma indústria qualquer, a Indústria Cultural igualmente se apresentaria como um conjunto de meios produtivos operados por um sem número de funcionários e técnicos, cujo trabalho, assalariado e alienado, transferiria aos bens produzidos a estética dessa estrutura produtiva e social.

Produzidos pelos mesmos processos, “não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o

conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (*idem, ibidem*, 117). De fato, assegurarão Adorno e Horkheimer em sua reflexão sobre o Esclarecimento, “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (Adorno e Horkheimer, 1985, 113-114).

Nesse sentido, pouco importaria ao que estaria voltada nossa atenção, se à música ligeira, se ao enredo dos filmes, das novelas, ou aos *sketches* apresentados pelos programas televisivos de humor; a total uniformização estética desses bens e a homogeneização de toda forma e expressão da cultura seriam indubitáveis. Nesse caso, a reflexão acerca de algumas questões seria mesmo inevitável.

Conquanto narrativas, cada um desses bens - as músicas, os filmes, as novelas, os *sketches* cômicos - apareceriam simplesmente como o *locus* onde tais ideias estariam sendo postas em relação? No caso do humor, seria o riso a prova última de que os ridentes estariam assimilando um modo determinado de conceber o mundo e a sociedade? De que estariam se tornando cúmplices de valores bastante particulares, de uma moral específica, burguesa, incutidos nos chistes, nas anedotas e na própria comicidade? Poderia isso explicar a persistência com a qual por mais de cinco décadas um programa como *A Praça* vinha reiterando aos seus expectadores a mesma estrutura cômica, as mesmas situações, os mesmos personagens?

* * *

Enfim eu cumprimentava o assessor de imprensa da casa, que chegava amistosamente, apressado, sorrindo. Cumprimentou-me desculpando-se por meu nome não estar na lista de entrada. “Vamos lá?”, por fim perguntou, indicando o caminho pelo qual me conduziria até o *set* de filmagem de *A Praça*. Enquanto caminhávamos, eu novamente agradecia a oportunidade de acompanhar a gravação do humorístico.

Voltamos para a rua de asfalto onde momentos antes a van me deixara e, seguimos junto a um largo calçamento, ao longo do qual uma série de três ou quatro portas se apresentavam. Avançamos em direção à última das entradas, em frente a qual alguns artistas conversavam sob as vestes de seus conhecidos personagens.

Passamos por eles, que em nada pareciam ter estranhado minha alienígena presença ao lado do assessor, que os cumprimentava rapidamente, e adentrava pela porta. Tímido, meio sem jeito, acenei ao grupo e me apressei em alcançar meu cicerone. Além da passagem, um pequeno *hall*, onde além de outra porta uma escrivãzinha, e um

banco vazio, um segurança assistia qualquer coisa num modesto televisor fixo na parede.

Sem nenhuma demora, cruzamos a antessala rumo a outro espaço igualmente pequeno, contíguo a ela, cujas várias portas, eu saberia posteriormente, levavam aos camarins e a um salão de beleza, onde os artistas eram maquiados e penteados. O assessor foi entrando, cumprimentando um e outro conhecido; eu o seguia. Continuando em frente, acabamos desembocando num extenso corredor no qual artistas, profissionais da técnica e modelos belíssimas, vestidas em decotes e exalando a laquê iam e vinham, ininterruptamente.

Ao fundo, uma grande passagem era obstruída por um biombo de madeira; entre um e outro, um segurança fazia às vezes de guardião ou algo assim. Deu-nos passagem tão logo se deu pela presença do assessor. Finalmente, pude ver *A Praça*: plantas artificiais a dar a impressão de um vistoso jardim, cujos limites eram dados, por uma banca de revista e um barzinho, de um lado, e por uma fachada de teatro e uma lotérica, de outro; ao fundo, a cidade grande era cenograficamente representada por um conglomerado de edifícios. No centro de tudo aquilo, o famoso banco.

Fazia-se silêncio. O assessor de imprensa do programa me indicou um canto da plateia, me pediu que ficasse à vontade, e se despediu. Fui até o assento indicado, e me acomodei, entusiasmado por estar ali. Em minha frente, para além do impressionante sistema de câmeras e fios, um humorista passava suas falas com Carlos Alberto. Seria certamente exagerado dizer que o ensaio ocorria à meia voz; os artistas, de fato, sussurravam. Pareciam bem preocupados em não revelar antecipadamente o conteúdo dos diálogos. Fiquei a pensar: seria aquilo algum tipo de estratégia pensada no sentido de garantir que os risos registrados fossem mesmo espontâneos?

“Tá muito engraçado isso aqui”, comentava ao fim do ensaio Carlos Alberto ao filho Marcelo, Diretor do humorístico.

A frase atiçara ainda mais minha curiosidade, prestes a se satisfazer com a gravação do *sketch*, que tinha seu início imediatamente. Posicionada no lado oposto da plateia, uma profissional da produção gesticulava às atentas senhoras, orientando o exato momento onde deveria ser dada cada gargalhada, cada aplauso. Apesar de seus sinais, eu de fato ria. Também riam alguns humoristas, que desde atrás daquele

biombo, da coxia, acompanhavam o desempenho do colega que contracenava com o apresentador.

Durante toda a tarde, aquela sequência se repetiria: após ter seu texto murmurado, o *sketch* era dado a conhecer à plateia, que ria. Seguiam-se os aplausos, os cumprimentos e o elogio do Diretor ao artista, a despedida deste, que não deixava o estúdio sem dirigir acenos às senhoras da arquibancada, que retribuía o carinho com aplausos e o envio de beijos.

Em meu diário, os apontamentos se acumulavam: “alguns artistas recitam suas falas a partir da leitura de cartolinas previamente preparadas e sustentadas fora do foco das câmeras por membros da produção”; “piadas envolvendo futebol - jogadores famosos comicamente parodiados”; “diálogos fazendo referência a humorísticos de emissoras concorrentes”; “inúmeras piadas possuem como mote a sexualidade - todas elas explicitam a assexualidade do personagem envolvido, um tipo muito velho, muito feio, etc.”.

Passava o tempo. Mais ou menos 17 horas e 30, ou seja, cerca de três horas após o início da gravação, o Marcelo de Nóbrega, filho de Carlos Alberto e Diretor do programa anunciava que fariam um breve intervalo.

“15 minutos, pode ser?... apenas o tempo de um cigarro”.

Alguns canhões de luz se apagaram. Artistas e técnicos se retiravam, em direção à coxia e, supunha eu, aos camarins. Imediatamente, as senhoras que compunham a plateia se entregaram a uma intensa movimentação. No meu entorno, nós eram desfeitos, sacolinhas plásticas eram abertas; um indisfarçável cheiro de comida tomava conta dos bastidores de *A Praça*.

Tortas eram oferecidas e aceitas; pratinhos com sanduíches passavam de mão em mão. A alguns bancos de onde eu me sentara, uma senhora com uma garrafa térmica servia café às amigas. *Buiú*, um ator negro que ainda criança começara sua carreira sobre o banco do humorístico, vinha conversar com as senhoras. Simpático, sentara em um dos bancos e aceitara um biscoito que lhe era ofertado. Vendo-me ali, sentou ao meu lado.

“Oi! Tudo bom?”, ele puxava a prosa.

À minha resposta, seguiu-se outra pergunta de sua parte. Entre uma e outra bolachinha que nos chegava, conversamos pelo restante do tempo do intervalo. Segundo me dizia, já havia 21 anos que ele atuava no elenco do programa. Conteí a ele sobre o porquê da minha presença, alguma coisa da pesquisa. Ele comentava:

“Ah, mas o humor, hoje, tá muito carente de artistas bons. Essa semana mesmo eu assisti o Zorra Total inteirinho e não dei nenhuma risada, não achei graça nenhuma”.

Perguntei sobre a edição, a escrita dos roteiros, uma ou outra questão de ordem técnica, coisas que, curiosamente, ele afirmava desconhecer. Pedindo-me um instante, ele se reporta a uma senhora que se sentava ao fundo da plateia:

- “Escuta”, dizia ele, “e ‘aquela’ bolacha?”.

Tímida, a senhora se apressava em afirmar que na semana seguinte traria a rosquinha simpaticamente requerida pelo ator.

- “Não vá esquecer, heim?”; ele dizia, sorrindo.

Voltamos a conversar. Perguntei se ele conhecia a senhora. Respondendo afirmativamente, explicando que “aquelas senhoras vinham toda a semana”, ele pediu licença e se distanciou. A gravação ia recomeçar. Acompanhada por Adéla, a produtora executiva do programa, uma anã entrava no estúdio. Vinha toda maquiada, vestida com um vestido rodado, bordado com lantejoulas. Logo atrás dela, Carlos Alberto aparecia sorrindo, pronto para o recomeço da gravação. Ao ver a pequena, ele prontamente lhe foi elogiar:

- “Mas a produção caprichou, heim? Você está linda!”.

Visivelmente acanhada, a moça não teve tempo de responder. Marcelo de longe pedia o pai para que retomasse seu lugar ao banco.

* * *

Havia poucos meses desde que a TVS de Silvio Santos começara a transmitir sua programação pelo canal 11 do Rio de Janeiro, quando o apresentador e empresário alça novo voo no campo das Telecomunicações. Dessa vez, seu empreendedorismo o levaria a adquirir 50% das ações da TV Record de São Paulo. Com efeito, em meados de novembro desse ano, e após uma série de negociações, era assinado um acordo de coadministração entre o Grupo de Silvio e a emissora paulista.

Até então, o *Programa Silvio Santos* chegava a São Paulo através das frequências da TV Tupi, cuja programação se apresentava em paridade com a TV Tupi do Rio. Com o acordo, o programa deslocaria também para São Paulo o fenômeno curioso e paradoxal que ele já criara no Rio. Ali, ele era transmitido simultaneamente pela Tupi e, outrossim, pela recém inaugurada TVS; na capital paulista, seriam as concorrentes Tupi e Record que replicariam de modo recíproco, aos domingos, a imagem de Silvio e a publicidade de seus cada vez mais famosos carnês.

A continuidade do inusitado privilégio, porém, encontraria sérios obstáculos a partir do final da década de 70. A Rede Tupi então passaria por uma grave e dilatada crise financeira; seus funcionários, sem receber a meses, entrariam em greve, iriam às ruas, à Brasília. Diante da difícil situação, a suspensão de suas atividades parecia ser premente. De fato, as previsões mais pessimistas sobre o destino da Rede Tupi se confirmariam em julho de 1980, dois meses antes de o canal completar 30 anos de existência. É então que o Presidente João Figueiredo expede o decreto pedindo a cassação da emissora, e também, o fechamento de outros seis canais a ela associados. Juntando a esses sete canais outros dois, cujas licenças tinham sido cassadas anos antes, o governo forma duas redes - uma com quatro, outra com cinco canais - e as coloca em processo de licitação.

Na expectativa de nova vitória empresarial, o Grupo Silvio Santos entra novamente na disputa, que desta vez envolveria nove grandes concorrentes, dentre os quais a TV Manchete, representada por Oscar Bloch e Pedro Jack Kapeller, e o Grupo Abril, da família Civita. “Mais uma vez, lançou-se a uma luta ferrenha nos bastidores” (Silva, 2002, **pág.**).

Em meio aos *lobbys* e aos jogos de influência que se seguiam, o “homem do Baú”, num inesperado *coup sûr*, encomenda ao IBOPE uma pesquisa de opinião pública, afim de cotejar o que para ele era mais que certo: quem o “povo brasileiro” gostaria que ganhasse as licitações e explorasse as novas redes de televisão.

Como esperado, Silvio Santos aparece em primeiro lugar na pesquisa, e em 25 de março de 1981, o Presidente da República assina o decreto nº 85.841, que garantia ao dono da TVS a administração de mais quatro canais. A partir daí, o “homem do Baú” poderia contar não apenas com uma emissora e um canal, mas com sua própria Rede de TV. Nascia o SBT, o Sistema Brasileiro de Televisão.

Numa tarde qualquer de trabalho, mais ou menos nesse período, Carlos Alberto de Nóbrega caminhava pelos corredores entre um e outro estúdio da TV Globo quando fortuitamente se depara com Augusto César Vanucci, um velho amigo e antigo diretor da emissora que estava sendo contratado pela TV Bandeirantes. Vanucci era espiritualista, e logo de imediato começa a narrar a Carlos Alberto um sonho que tivera com Manoel de Nóbrega dias antes. Nele, o idealizador de *A Praça*, servia-se da mediunidade do diretor e confienciava a ele seu desejo de que Carlos recriasse o humorístico.

A conversa terminava com um convite: Vanucci queria que Carlos fosse com ele para a TV Bandeirantes, e ali começasse a produzir o programa mais uma vez. O convite é aceito, e semanas depois, de fato, iria ao ar a *Praça Brasil*, novo nome do antigo humorístico, que agora, pela segunda vez, seria conduzido por Carlos Alberto. No elenco, os mesmos personagens, interpretados pelos mesmos comediantes: Canarinho, Chocolate, Moacyr Franco, Golias... O sucesso de outrora é imediatamente retomado; e de súbito se faz seguir por uma inesperada surpresa.

E de fato, não mais que quatro programas se passariam antes de Carlos Alberto ser surpreendido por um telefonema de Silvio Santos; eloquente e objetivo, o empresário e apresentador pedia que *A Praça* deixasse a TV Bandeirantes e fosse logo incorporada à programação do Sistema Brasileiro de Televisão.

“Nóbrega teve medo de quebrar o contrato com a emissora, mas a proposta de Sílvio foi tornando-se cada vez mais irrecusável. Caso mudasse para o SBT, Carlos Alberto teria a garantia de um bom salário para si e o elenco, três câmeras e uma ilha de edição para sua produtora de comerciais no Rio” (Souza, 21 de junho de 2012).

Nóbrega aceita a proposta de Silvio, que se encarrega de pagar a rescisão do contrato. O humorístico é então novamente renomeado, e sob o epíteto de *A Praça é*

Nossa têm sua estreia na emissora do “homem do Baú” na noite de 7 de maio de 1987. Na ocasião, uma surpresa aguardava Carlos Alberto.

“Olha o prato! Quem quer o prato?! O prato que vale vinte cruzados! Eu vendo o prato! Quem levar por vinte, ganha uma colher de presente!! Olha o prato!! Olha o prato...”

Era Silvio Santos que, fazendo-se representar um camelô, invadia o novo programa da sua emissora. Mais que isso. Era um gesto, de fato, por meio do qual o apresentador fazia repetir aquilo que há 15 anos se passara entre ele e o próprio Manoel.

“Você sabe que eu sou amigo do dono da estação?”, ele brinca dirigindo-se a Carlos Alberto, conduzindo-o ao banco.

“Eu falei com o dono da estação, ele falou pra mim: ‘olha, você vai lá, interrompe o programa, e acaba a hora que você quiser. Não tem comercial, não tem nada (...) vai lá, faz o que você quiser, termina meia noite, não tem problema” (A Praça é Nossa, 7 de maio de 1987).

Carismático, o “homem do Baú” começa a desfiar histórias de seu passado. Lembra da época em que era locutor em Niterói, a vinda pra São Paulo; conta dos tempos de anonimato. Ele então se levanta, e desfilando para a plateia, chama atenção pra forma como está vestido naquela noite: simples, sem paletó, sem gravata; remarca que é assim que “ele gosta de ser”, que é aquela a predileta de suas “três personalidades”. E contrapõe, simpático:

“Agora, quando eu coloco paletó e gravata e aquela ‘bolinha’, aí eu sou o animador. Aí eu sou animador!” (*idem*).

E o monólogo segue, com o comunicador contando uma sequência de situações em que ele deve administrar seu entusiasmo no palco com os problemas que o dia-a-dia lhe apresentam, e que ele, como dono da emissora, tem a responsabilidade e o dever de solucionar. É aí que se apresenta sua terceira personalidade, adita. “É quando eu tô com qualquer roupa, mas eu tô de óculos” (*idem*).

Silvio tira um par de óculos do bolso da camisa e os coloca no rosto, seguido dos risos e dos aplausos da plateia, que acompanha atenta suas digressões. “Aí eu sou empresário, aí eu sou empresário”.

“Aí eu tenho que resolver os problemas com sensatez”, continua, “com racionalidade, tentando equilibrar razão com emoção; e tenho que pensar em quinze mil famílias que vivem das minhas empresas” (*idem*).

E como empresário, Silvio, enumerando alguns dos inúmeros convites que ele tinha já declinado, explica que não pode ir a programas de televisão.

“Você já viu o Roberto Marinho em programa de televisão? Você já viu o Adolfo Bloch em programa de televisão? Você já viu o João Saad em programa de televisão? Você já viu o Paulinho Machado de Carvalho em programa de televisão?” (*idem*).

“Não!” É ele próprio quem responde. “Então. Eu sou empresário, eu sou o cara dos óculos, aqui na televisão eu sou o cara dos óculos. Não dá, não dá, não dá” (*idem*).

Carlos Alberto se mantém calado; limita-se a sorrir, a concordar com a cabeça. Sua emoção é evidente e se transforma em lágrimas quando Silvio remarca, enfático, com os óculos já guardados no bolso da camisa, que não era como empresário que ele vinha ao novo programa. Ele vinha, com efeito, sem paletó, sem gravata, sem os óculos.

“Eu vim aqui hoje”, evidencia, “porque você não é meu funcionário, você não é só um artista... É porque você é meu irmão e porque eu considerava o Manoel, o Manoel de Nóbrega, como meu pai. Eu cheguei aqui eu não tinha ninguém, não tinha ninguém. Era eu sozinho com uma mala de roupa, não tinha ninguém, não conhecia ninguém... era eu, eu... E quando eu conheci o Manoel, que conheci vocês (...) vocês ficaram sendo a minha família, a minha família...” (*idem*).

Após o longo monólogo, o programa termina, enfim, evocando uma imagem antiga e muda de Manoel, que sentado na extremidade do banco de *A Praça da Alegria*, ri gostosamente, talvez explicitando sua felicidade em ver a volta da parceria, naquele mesmo banco, entre Silvio e Carlos Alberto.

Do novo programa, *motu proprio*, surdia a velha estrutura: um homem que, sentado num banco de praça, lê seu jornal; um personagem, um tipo qualquer que chega, dele se aproxima e interrompe a leitura do periódico com um diálogo curto, engraçado, entrecortado pelos risos da plateia. E também os mesmos atores, personagens, os mesmos bordões; *sketches* que em muito se assemelhavam uns com os outros, e piadas que, semana a semana, voltariam a se repetir.

“Eu achava, com a maior sinceridade, que não ia dar certo”, confia Carlos Alberto num documentário especial sobre o programa.

“Que talvez o primeiro mês, pela saudade que o público tinha do meu pai, daquele carisma que meu pai tinha, que o público ia querer matar a saudade, e depois a coisa ia acabar” (Festival SBT 30 anos, 2011).

Mas não acabou. Ao contrário, aliás. Com efeito, ao menos até o momento em que essas linhas eram ensaiadas, *A Praça é Nossa* já havia contabilizado mais de mil programas inéditos. E a despeito dos mais de 120 artistas e dos 250 personagens que se sentaram no famoso banco, o programa parecia nada apresentar senão a repetição intencional e consciente da mesma situação básica, elementar, que a avita *A Praça da Alegria* apresentara pela primeira vez no longínquo ano de 1957.

É certo, sem embargo, que não foram poucas as transformações que ano a ano nele se fizeram introduzir; o mesmo devendo se dizer das manifestas diferenças que se fazem observar entre cada uma d'*As Praças*. Com o passar de quase 6 décadas, as mudanças são sim assaz evidentes. Não o bastante, porém, para serem consideradas soberanas, excelsas. Aliás, ao contrário: a cada personagem que se experimentou, uma piada já bem conhecida parecia com ele se apresentar como uma espécie de fiadora; a cada novo ator a releitura de um *sketch* antigo; a cada imprevisto, os pontualmente esperados risos da plateia.

De fato, o enredo se repete como fórmula, como uma espécie de essência fundamental a partir da qual - em função da qual - poder-se-ia de modo muito pertinente, e a despeito de todas as mudanças, tratar *A Praça da Alegria*, *A Praça Brasil* e *A Praça é Nossa* como um mesmo e único programa. Ou ainda, talvez valha recolocar, como o mais antigo humorístico da televisão brasileira que ainda encontra seu espaço na programação regular.

Enquanto tal, ele adequava-se perfeitamente às questões que eu pretendia discutir durante minha pesquisa de Doutorado. Ora, se eu almejava entender o modo pelo qual o entretenimento televisivo era produzido, a lógica dessa produção e a efetiva motivação daqueles que dela participavam, nada mais apropriado que eleger como meu objeto de reflexão um programa que, não obstante ter sua existência atravessando quase que a totalidade da história da Televisão no Brasil, seguia sendo, ainda, produzido semanalmente.

Nessa condição, o programa se me apresentava como um objeto de análise bastante singular, único. De fato, *A Praça* me oferecia a rara ocasião de estar em contato com artistas e profissionais que não apenas faziam televisão, mas “a” faziam desde os seus primórdios. Com efeito, ainda hoje são inúmeros os artífices e comediantes que pertencem ao elenco do humorístico desde antes de ele ter sido incorporado à programação do Sistema Brasileiro de Televisão; alguns, aliás, nele vêm atuando desde a época de Manoel.

Assim, as histórias, as vidas desses humoristas não apenas se confundem com a história da própria Televisão; elas “são” essa história. Ninguém, portanto, melhor que eles para me conceder os subsídios necessários ao acercamento do que então se colocava como um problema sociológico e a questão primeira da pesquisa que eu propunha desenvolver. Como se organizava a produção de um programa televisivo? Como se dava a fabricação daquela “cultura”? O que pensariam da Televisão aqueles que efetiva e cotidianamente a produziam?

* * *

Somando-se à longevidade do humorístico, dois aspectos outros parecem tornar *A Praça* um objeto realmente merecedor de um estudo cuidadoso. Ao contrário do que sugerem alguns jornalistas, seria bem injusto tentar explicar a extraordinária perpetuação do programa recorrendo tão somente às relações de amizade, solidariedade

ou mesmo de obrigação moral entre Silvio Santos e a família Nóbrega. Num sentido oposto, seria mesmo um grande equívoco não destacar os elevados índices de audiência apresentados pelo humorístico ao longo de todo o tempo em que vem se mantendo no ar; e isso a despeito de todas as alterações de dia, horário, e mesmo de canal, as quais por incontáveis vezes o programa já foi sujeitado. De fato, isso se apresenta um enorme feito, sobretudo se se considera as características do meio em que ele é transmitido, ou ainda se, ampliando o foco, se pretende observá-lo em relação à sociedade para a qual o tal meio é produzido e na qual se insere.

Não é raro encontrar reflexões que proponham observar as sociedades ocidentais a partir de sua dimensão histórica dominante, das noções que elabora acerca do tempo, da diacronia, e do acúmulo (cf. Charbonnier & Lévi-Strauss, 1989; cf. Wagner, 2010). Nesse sentido, seria de todo esperado que também os Meios de Comunicação de Massa, e ainda mais particularmente a Televisão expusessem uma configuração programática que assumisse as consequências, ou melhor, os reflexos dessas noções. Empenhada em garantir a permanência do telespectador frente aos anúncios daqueles que patrocinam, financiam e tornam assim sua própria existência possível, o palimpsesto televisivo parece de fato incorporar - pelo menos em tese - essa dinâmica da inovação, da evolução, da história.

Em nome da busca desenfreada por audiência, a Televisão recorre à curiosidade do telespectador; o discurso do “na primeira vez na televisão”, do “não perca a seguir” se atualiza em apelos genéricos, ditos em nome do “novo”, do “inédito”. Continua, ininterruptamente, ela cria e recria conteúdos, estéticas, articula-os sob novas formas, importa-os de outras esferas da cultura, num processo por alguns autores considerado “pantagruélico” (cf. Balogh, 2002).

Com efeito, se é esse aspecto de constante inovação o que mais chama a atenção na programação oferecida pela Televisão, tem-se no caso de *A Praça* um contraste direto a essa lógica. Se, como dito, o programa se mantém no ar com o respaldo de significativos índices de audiência, impõe-se então acrescentar que a fidelidade de seus telespectadores não parece ser buscada lançando-se mão de efêmeras e consecutivas inovações na forma ou nos conteúdos por ele apresentados. Ao contrário, aliás: ao longo das mais de cinco décadas em que *A Praça* vem se mantendo no ar, muito ou muito pouco se alteram as situações cômicas que compõem seus enredos.

Essa constatação serve de inspiração ao estudo que aqui se apresenta. Ora, se são assistidos, há tanto tempo, por tantas pessoas, algo existe nessas narrativas que de fato

desperta o interesse de seu público, donde o a questão se coloca: então, o que seria esse algo?

A princípio, tal fenômeno poderia ser explicado recorrendo-se a uma espécie de tautologia, pela qual o sucesso do humorístico se assentaria em suas próprias raízes populares: nas piadas de salão que evoca, nas anedotas retiradas das revistas e semanários de variedades, nos esquetes trazidos do repertório do teatro de revista, do circo-teatro, das situações cômicas já exploradas pelo cinema e pelo rádio. Nesse sentido, cada telespectador buscaria no programa uma satisfação já esperada, porque já conhecida. Invertendo a perspectiva, olhando do ponto de vista dos próprios produtores, poder-se-ia falar em razão de uma reprodução consciente de determinados padrões narrativos e estéticos, sabidamente adequados à predileção do público consumidor.

Ainda que formulada como um ponto de partida possível, provisório, a hipótese da utilização do conhecido e do familiar como estratégia de atração e conservação da fidelidade da audiência parece impor que a reflexão se coloque em meio aos processos pelos quais, dir-se-ia, Indústria do Entretenimento transforma o popular, o espontâneo, em mercadoria.

Nesse caso, o enfrentamento de algumas questões mostrar-se-ia inevitável. Quais as categorias e representações estariam de fato sendo mobilizadas pelo programa? Por qual processo elas estariam sendo apropriadas? Existiria de fato alguma diferença entre a forma com que essas categorias se encadeariam antes e depois de serem retrabalhadas pela produção do humorístico? Como previra Adorno e Horkheimer, seria a elaboração desses novos conteúdos maquievelicamente ordenada com fins à dominação das massas de telespectadores?

Nesse sentido, seria fundamental levar em conta uma série de questionamentos que vinham se impondo ao modelo pensado pelos teóricos de Frankfurt, ao menos no que dizia respeito a esses telespectadores e ao processo pelo qual eles recebiam e assimilavam os produtos manufaturados pelos Meios de Comunicação de Massa e, mais especificamente, pela Televisão.

Publicado pelo inglês Richard Hoggart em 1957, o inovador *The uses of Literacy* fora enfático ao falar do exagero com que a Sociologia corrente tendia a tratar a influência dessas modernas formas de entretenimento na vida cotidiana das classes trabalhadoras. Não obstante sua crítica aos processos de industrialização da cultura, Hoggart se mantém fiel ao que mostrava seu trabalho de campo junto a comunidades de periferia de cidades industriais inglesas.

Ali, de fato, as influências da Indústria Cultural se revelariam limitadas, mesmo completamente neutralizadas por aspectos distintos vida cotidiana dos trabalhadores. Aquém do consumo passivo e imediato de tudo o que lhes oferecia os Meios de Comunicação de Massa, os indivíduos observados por Hoggart se apresentariam antes como ativos agenciadores de elementos de sua própria cultura, utilizando-os, quando lhes convinha, como estratégias de resistência à massificação. Aparentemente irrefutáveis, as conclusões apresentadas por Hoggart se estenderão pelas décadas seguintes, confirmando-se e sendo refinadas por trabalhos que se tornariam clássicos para os então nascentes *Estudos Culturais* e de mídia. Ora, o que dizer da esfera da produção? Teria o trabalho etnográfico algo novo a revelar acerca do trabalho dos produtores de cultura? Seria consciente a atividade e a motivação desses profissionais?

A partir de tais indagações, algum avanço poderia ser buscado nas considerações que o sociólogo Pierre Bourdieu expusera durante sua participação em dois programas televisivos especiais, produzidos em 1996 por uma parceria entre o canal francês *Paris Première* e o *Collège de France*.

“Quando, nos anos 60, a Televisão apareceu como um fenômeno novo, certo número de ‘sociólogos’ precipitou-se a dizer que a Televisão, enquanto ‘Meio de Comunicação de Massa’, ia ‘massificar’”, coloca ele na referida ocasião (1997, 51). “Supostamente”, ele complementa, “a Televisão ia nivelar, homogeneizar pouco a pouco todos os telespectadores. De fato, era subestimar as capacidades de resistência. Mas, sobretudo, era subestimar a capacidade que a Televisão teve de transformar os que a produzem” (Bourdieu, 1997, 51).

Como parte de um sistema socioeconômico muito mais amplo, a Televisão se apresentaria como uma realidade de autonomia bastante modesta. Para Bourdieu, com efeito, para além da complacência de seus proprietários, das pressões dos anunciantes, dos acordos com o Estado e das exigências dos telespectadores, a liberdade de criação e comunicação estaria ainda estrangida por mecanismos a ela mesma inerentes. Observe-se o caso emblemático do Jornalismo.

Perseguindo a atenção do público, os jornalistas se mantêm em movimento orientados pela busca incessante do excepcional, do extraordinário: incêndios, inundações, assassinatos e qualquer outro evento que destoe do marasmo do cotidiano. Todavia, mais que uma versão periodística do “novo”, do “inédito”, o “furo de reportagem” se mostraria também e sobretudo como uma matéria que não pode ser

encontrada nos outros jornais, que não foi ainda explorada pelos demais canais de Televisão.

Apesar disso, “os produtos jornalísticos são muito mais homogêneos do que se acredita”, ponderará o sociólogo francês (*idem, ibidem*, 30). De fato, segundo complementa,

“as diferenças mais evidentes, ligadas sobretudo à coloração política dos jornais (...) ocultam semelhanças profundas, ligadas em especial às restrições impostas pelas fontes e por uma série de mecanismos, dos quais o mais importante é a lógica da concorrência” (*idem, ibidem*, 30-31).

Uma vez publicada, uma notícia parece jamais poder ficar indiferente ao release dos outros jornais. Com efeito, toda matéria acaba mesmo sendo rapidamente copiada e reproduzida por outros jornalistas, outros canais, pelos demais Meios de Comunicação. “Para saber o que se vai dizer é preciso saber o que os outros disseram” (*idem, ibidem*, 32). Bourdieu é feliz ao lembrar:

“Nas equipes de redação, passa-se uma parte considerável do tempo falando de outros jornais e, em particular, do ‘que eles fizeram e que nós não fizemos’, e que ‘deveríamos ter feito porque eles fizeram’” (*idem, ibidem*, 32-33).

Então, o que era para ser “extraordinário”, “imprevisto”, “inacreditável” acaba se formalizando como “uniforme”, “homogêneo”, “constante” (cf. *idem, ibidem*, 32). Nesse sentido, seria possível explicitar alguma espécie de homologia entre a produção de notícias e a fabricação das narrativas cômicas? Existiria algum tipo de paralelo entre o ofício dos jornalistas e as atividades as quais se dedicam os roteiristas dos programas de humor? Haveria alguma espécie de *clipping* para os novos chistes e anedotas? Estaria situada aqui a explicação para a homogeneização estética apresentada pelo programa ao longo de toda a sua existência?

Ora, não era bem isso o que parecia se entrever nas frases ditas por Buiú, frases cujo sentido me seria sugerido em outras incontáveis situações pelas quais eu passaria ao longo de todo aquele ano. Se em algum momento os humoristas pareciam assistir uns

aos outros, o objetivo era, antes, marcar as diferenças, criticar o trabalho da emissora adversária, valorizar o humor produzido em *A Praça*.

A despeito dessa ausência de autonomia, de todos os mecanismos de autoregulação que culminariam na homogeneização da notícia, o campo jornalístico, como qualquer outro campo estudado por Bourdieu ao longo de sua carreira, deveria ser igual e paradoxalmente tratado como um microcosmo subordinado às suas próprias leis.

Homologamente, também esse deveria ser o caso da produção do entretenimento. O próprio sociólogo francês assim o afirmara em *O Mercado dos bens simbólicos*. No célebre artigo, publicado originalmente em 1970, Bourdieu era enfático ao pontuar que, em última instância, a arte oferecida às massas resultaria da conjunção de vários processos. “De um lado”, fixaria ele,

“constitui o produto de um sistema de produção dominado pela procura da rentabilidade dos investimentos e, em consequência, da extensão máxima do público (...) De outro, constitui o resultado de transações e compromissos entre as diferentes categorias de agentes envolvidos em um campo de produção técnica e socialmente diferenciada” (*idem*, 2007, 137).

Nesses termos, os bastidores da produção do entretenimento apareceriam como um *campo* marcado por posições sociais, altamente hierarquizadas e ocupadas pelos mais distintos profissionais de acordo com suas competências e o contingente de seu capital simbólico. Por uma tal abstração, colocar-se-iam as bases para uma vasta cadeia de relações e interações objetivas, no interior da qual cada um desses sujeitos estariam entre si rivalizados na busca pela maior participação na produção, na reprodução e na manipulação dos bens.

Frente a um objeto dessa natureza, toda e qualquer reflexão sociológica deveria encontrar seu ponto de partida na construção de uma cartografia que considerasse não apenas as posições ocupadas por cada um desses agentes, mas, também, as relações que entre cada um e todos eles se estabeleceriam. Compreendidas como fluxos, como nós, tais relações se apresentariam como o caminho pelo qual percorreriam, se engendrariam, se amalgamariam e se dissociariam os elementos cuja configuração, ao final desses processos, corresponderia ao próprio bem cultural produzido. Desse modo, entender a conformação desses conteúdos, mesmo o delineamento de suas formas,

exigiria da análise uma profunda atenção às leis pelas quais se formalizariam essas interações, a cada correlação de força na qual estariam balizados os contatos desses indivíduos.

Considere-se o caso de *A Praça*. Entre uma e outra disputa, entre as contendas fixadas em meio aos empresários da Comunicação, aos donos de Rádios e de Televisão, entre Diretores Artísticos, Políticos, Profissionais e Artistas, o repertório cômico caminharia, sendo examinado, desautorizado, incentivado, censurado. Nesse sentido, a compreensão de cada piada, de cada historieta narrada por cada situação cômica pressuporia uma descrição minuciosa de cada uma das etapas transpassadas até que o riso pudesse ser apresentado ao Telespectador.

De modo distinto, porém, minha preocupação se fixava num ponto além de uma história a ser costurada com os fios das trajetórias individuais, além de um relato acerca das idas e vindas de determinados sujeitos; além, enfim, de uma microsociologia das relações conscientes de amizade, de parceria, tensão e de disputa capaz de imputar aos bastidores da produção televisiva a qualidade de um sistema de bem delimitados campos de força.

O resultado de um estudo elaborado a partir de depoimentos e relatos pessoais dos indivíduos envolvidos na produção de *A Praça* ao longo da existência do programa, e pautado pelos aportes teórico-metodológicos desenvolvidos por Bourdieu seria mais que interessante, é certo. E de fato, considerando-se a centralidade de alguns desses sujeitos na história da televisão brasileira, a reunião de suas memórias e o ulterior tratamento sociológico desse material seguramente nos proveria de elementos capazes de não só recuperar um capítulo fundamental dessa história, como ainda de delinear, mapear e descrever objetivamente o “esqueleto social” desse universo.

Mas apenas falar com informantes, entrevistar esses sujeitos, talvez limitasse em muito a percepção que eu pretendia ter daquela realidade. Mais que delinear-la, mapeá-la e descrevê-la, eu pretendia percebê-la com cor, com textura. Mais que os ossos, me interessava a “carne”, o “sangue” daquela constituição social. Eu queria vê-la animada, com “alma”. De fato, a própria natureza da realidade a qual eu me propunha investigar me induzia a apreendê-la conforme essa estratégia outra.

Mais que um antigo programa televisivo de humor, *A Praça é Nossa* se me apresentava como uma realidade presente, viva, um *campo*, sim, onde indivíduos colocavam-se em relação e, por meio dela, reproduziam a lógica em função da qual uma cultura se estruturava, se realizava enquanto síntese. E desse modo, também, um *campo*

onde me seria possível entrar, estar, um *campo* passível de ser estudado “de perto”, “de dentro”, lado a lado daqueles que, a partir de suas ações, interações e relações o criavam e recriavam, atualizavam-no, sistemática e cotidianamente.

* * *

Com o decorrer da tarde, as primeiras páginas de meu recém inaugurado caderno de campo foram sendo preenchidas:

“Nos bastidores, muitas piadas e trocadilhos eram com o apresentador; prerrogativa dos mais íntimos, a maior parte dessas zombarias tinha como referência aspectos de sua vida pessoal ou ainda sua idade, mais elevada que a da maioria dos artistas ali presentes”; “inúmeros *sketches* se utilizam dos jogos de linguagem e exploram o mal entendido entre os personagens envolvidos”; “piadas sobre argentinos; “piadas sobre homossexuais”...

A cada apontamento, uma inquietação se fazia seguir:

“Presença de artistas advindos do *stand up* - Como se dá a descoberta de um novo talento? Para além das prováveis redes de contato, como se fazem encontrar os novos humoristas? A relação com os palcos do *stand up* atualizam os agenciamentos anteriormente alocados no circo, no rádio, no teatro de revista?”. “A plateia é formada quase que totalmente por mulheres idosas” - Como funciona o agendamento? São caravanas? Como algumas senhoras conseguem garantir seu lugar todas as semanas?”...

Já passava das oito horas da noite quando, após a gravação de um *merchandising*, os trabalhos seriam enfim encerrados. Os canhões de luz se apagaram, a equipe técnica começou a se retirar. Carlos Alberto agradeceu e se despediu da plateia, abandonando o estúdio logo em seguida. Não tive tempo de falar com ninguém: num piscar de olhos, percebi que de fato não restara uma só pessoa da produção a quem eu pudesse agradecer.

Entrei no final da ordenada fila das senhoras, que saíam do estúdio por uma grande entrada lateral. Visivelmente cansadas, falando pouco, elas caminhavam

disciplinadamente por uma grande sala de espera, de onde elas então seguiam para os ônibus que tinham se estacionado na saída do Estúdio 3.

À porta do Estúdio, duas funcionárias. Ao passar pela primeira, cada senhora recebia um lanche e uma caixinha de suco. Das mãos da segunda, a prenda era complementada com uma nota de dez reais. Fiquei entretido com aquilo; será que aquela dádiva era ofertada semanalmente? Com que propósito era oferecida? Voltei para casa exausto. Aquele primeiro dia tinha sido repleto de descobertas e sensações; entre perguntas e inquietações, a expectativa de que aquele ano seria repleto de intensas experiências.

Capítulo 1. Entre a Ciência, a Filosofia e a Literatura: os descaminhos do Humor, do Cômico e do Riso.

Conhecer bem a teoria científica e estar a par de suas últimas descobertas não significa estar sobrecarregado de ideias preconcebidas. Se um homem parte numa expedição decidido a provar certas hipóteses e é incapaz de mudar seus pontos de vista constantemente, abandonando-os sem hesitar ante a pressão da evidência, sem dúvida seu trabalho será inútil. Mas quanto maior for o número de problemas que leve consigo para o trabalho de campo quanto mais esteja habituado a moldar suas teorias aos fatos e a decidir quão relevantes eles são às suas teorias tanto mais estará bem equipado para o seu trabalho de pesquisa. As ideias preconcebidas são perniciosas a qualquer estudo científico; a capacidade de levantar problemas, no entanto, constitui uma das maiores virtudes do cientista - esses problemas são revelados ao observador através de seus estudos teóricos.

(Malinowski, 1978, 22).

O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregam-se do assunto.

(Georges Minois, 2003, 15).

O século XIX, para a Europa, parece não ter tido uma vocação de todo cômica. A aristocracia, falida, então passava seus dias a cotejar dívidas, a negociar com novos credores e a sonhar ora com o áureo passado, ora com a contrarrevolução. A burguesia, enfronhada em negócios, esgotava seu tempo em frios cálculos de lucro, ocupada estava

com as oportunidades abertas pelo colonialismo e pelas ferrovias. De seu lado, o proletariado, exaurido, enfrentava seu cotidiano de trabalho em jornadas desmedidas, em ambientes sujos, abjetos, coloridos de fumaça (cf. Hobsbawm, 2001; cf. Prost & Vincent, 1997).

As guerras e as revoluções foram inúmeras; as perdas humanas, a razão das lágrimas, da dor. E nesse sentido, se a estupidez das armas se faz quesito, é capital que também o século seguinte, quando as revoluções e as guerras se fazem ainda mais poderosas, e o sofrimento ainda mais generalizado, seja igualmente lembrado como um tempo avesso ao riso, um tempo de desespero, de derrisão.

Irônica e curiosamente, todavia, é singular a atenção que esses dois séculos despenderão não só ao riso, mas igualmente - importante que se distinga - a tudo aquilo que - supostamente - o produz.

Deste lado, a Literatura e a Teoria Literária, que em meio aos amplos e impetuosos debates iniciados pelo romantismo, acabariam sistematicamente por classificar os gêneros cômicos, por demarcar as fronteiras entre a má e a boa comédia, terminariam, enfim, por condenar estas, e defender aquelas. Daquele, era a própria Ciência que se colocava, preocupando-se não só em estabelecer e demarcar as funcionalidades do rir, mas, sobretudo, em descobrir suas causas. Nesse caso, o trabalho do médico e ex-cirurgião das tropas napoleônicas Denis-Prudent Roy mostrar-se-ia talvez não incipiente, mas certamente emblemático.

Considerando o riso em relação às condições físicas e morais daquele que ri, apreendendo comparativamente sua manifestação em organismos sãos e enfermos, Roy vai conduzir seu estudo através de uma concepção “organicista”, “fisiologicista”, cuja história, bastante antiga, remonta à chamada “Teoria dos Humores”, desenvolvida durante a Antiguidade Clássica pelo grego Hipócrates.

Seguindo as Teorias Médicas da Escola Médica de Kós, onde foi aluno, Hipócrates transfere para o corpo humano a compreensão de mundo elaborada mais ou menos contemporaneamente por Empédocles. No organismo humano, a noção segundo a qual tudo seria resultado da combinação, em frações diferentes, de quatro elementos fundamentais, aparecerá por meio da associação desses tais elementos a quatro órgãos específicos, bem como às substâncias por cada um deles produzida.

Excretadas respectivamente pelo cérebro, fígado, baço e pelo coração, Hipócrates veria na linfa, nas bílis amarela e negra, e no sangue as formas comutadas dos quatro elementos dos quais Empédocles aferia o mundo: água, fogo, terra e ar.

Nesse sentido, a personalidade, o temperamento de cada indivíduo nada mais manifestaria do que a proporção pela qual cada um desses líquidos, ou “humores”, se faria presente no interior de cada organismo.

Sob o título *Dissertation Médico-Chirurgicale sur Le Rire, considéré comme phénomène séméiologique* o texto de Roy é apresentado à Faculdade de Medicina de Paris ainda em 1912; nele, podia-se notar a centralidade com que se manifestava uma forma de juízo já em muito condicionada por um espírito cientificista, um modelo de entendimento que naquele momento principiava a se apresentar sob os trajes de um nascente e entusiasmado positivismo.

E de fato, se muitas serão as reflexões que a partir desse momento passarão a assimilar e a engrandecer a história e as perspectivas do pensamento positivista, seria injusto não se reconhecer o lugar algo significativo que o problema do riso ele próprio vai ocupar em meio a esse desenvolvimento. É nesse sentido que, passados quase 50 anos da apresentação do trabalho de Roy, o riso volta a se apresentar como esteio de uma investigação notavelmente cara à ciência médica, agora se afigurando como centro das reflexões de um dos mais importantes expoentes do positivismo inglês: Herbert Spencer.

A discussão sugerida por ele em seu *A Fisiologia do Riso* mostrar-se-ia, senão mais completa, certamente mais geral que aquela apresentada anteriormente pelo médico francês. Isso pois que, enquanto Roy estacava suas reflexões em alicerces “semiológicos”, tratando o ato de rir como um sintoma possível de certas doenças, ou, em alguns casos bem particulares, como sendo o próprio rir uma forma específica de patologia, Spencer, de sua parte, vai situar o riso no interior da própria mecânica funcional dos corpos.

Publicado originalmente em 1860, o texto de Spencer compartilhava de um entendimento bastante comum na época, apresentado mesmo como paradigma pelos principais tratados de fisiologia de então. Segundo tal concepção, o corpo se definiria enquanto um conjunto de elementos orgânicos, que uma vez unidos entre si, articulados em sistema, comporiam uma totalidade açulada por impulsos e estímulos nervosos. Em outros termos, por tal compreensão supunha-se que cada revolução corporal, que cada movimento muscular determinado se mostrava, na verdade, como o resultado de uma energia particular que, partindo do sistema nervoso central, acabava por percorrer a totalidade do organismo sob a forma de excitações e estímulos, animando-o.

No interior dessa mecânica, o riso apareceria deslocado da perspectiva conceitual proposta anteriormente por Roy, onde sua ocorrência era tida como uma espécie de parâmetro com o qual se referenciava a condição física e moral, sã ou enferma daquele em cujo organismo o riso se manifestava.

Em Spencer o riso aparece como constante. Pouco importa a condição daquele que ri. Na dinâmica em que os estímulos e incitamentos nervosos imprimem movimento ao corpo, o riso aparece como um engenhoso dispositivo de liberação de uma energia que poderia estar sendo acumulada em função de um descompasso entre sua produção e seu gasto na forma dos movimentos todos. Rir, para o positivista inglês, é como um qualquer movimentar de músculos.

Nesse sentido, enquanto movimento, é também ele uma via expressiva de evasão de uma energia que não se consumiu totalmente em outros movimentos do corpo. Em outras palavras, em Spencer, o riso termina por se constituir como o mecanismo que marca a passagem de um estado de tensão física para um outro, de distensão, de relaxamento.

A influência do trabalho do autor inglês será notável, sob o epíteto “*The Relief Theory*”, ou a “Teoria do Alívio”, atravessará todo o restante do século XIX. O modelo teórico-analítico original, contudo, irá pouco a pouco ter sua ênfase deslocada a contextos corpóreos outros, num esforço explícito de resolver uma questão que ele próprio deixara em aberto, a saber, o modo pelo qual era de fato produzida aquela energia que, uma vez liberada, provocava nos músculos aquele movimento específico, o rir.

É desse modo que a *psiqué*, tida pelo modelo spenceriano apenas como mais um elemento disposto no interior da mecânica corpórea, ver-se-á gradativamente convertida no centro das investigações. É isso, de fato, o que se percebe em algumas das reflexões que se apresentarão de modo subsequente ao *The Physiology of Laughter*, como são os casos, por exemplo, daquelas levadas a cabo pelo filósofo empirista escocês Alexander Bain, pelo historiador da filosofia francês Auguste Penjon, ou posteriormente, já no início do século XX, por Sigmund Freud.

Cada qual a sua maneira, tais obras terão como fundo um problema comum: como se comporta o intelecto quando do contato com esses conteúdos específicos que definem o cômico? Outrossim, o que existe de imanente nesses conteúdos que os tornam capazes de provocar, no interior da *psiqué*, o impulso necessário para que os músculos comecem a se contrair naqueles espasmos e convulsões característicos?

Frente a tais questões, Alexander Bain e Auguste Penjon apresentam posições que em muito se assemelham. Um e outro, com efeito, acabam entendendo o rir como o movimento do intelecto que, de maneira imprevista e brusca, se apercebe de um equívoco, relaxando-se. Ao renunciar à concentração, mesmo à razão, a *psiqué*, pelo indivíduo, ri.

Todavia, a despeito das aproximações que vão se estabelecer entre o que Bain estipula em 1859 em *As emoções e a vontade*, e aquilo que, vários anos depois, em 1893, Penjon repetirá em *O riso e a liberdade*, uma diferença profunda deve ser justamente considerada, qual seja, o porquê, afinal, a *psiqué* ri? No caso de Bain, o riso será compreendido como consequência de uma dinâmica na qual algo habitualmente definido pelo decoro, pela decência e pela seriedade acaba eventualmente percebido como algo assim não tão puro e imaculado; o riso, para ele, decorreria então da surpresa com que o intelecto reagiria à degradação, ou antes, a nova e real maneira com que o grave e o ímpoluto passariam a se revelar.

Para Penjon, diferentemente, pouco importaria o objeto que a *psiqué* observa e julga. Com efeito, o que a ele de fato interessa é o intelecto propriamente dito; para ele, é a própria *psiqué* que se perfaz como motivo da própria troça; é ela que, fazendo-se consciente do equívoco com que *a priori* mal julgava um algo qualquer, volta-se a si mesma, e ri.

Do debate que se estabelece entre Bain e Penjon, doravante, um problema outro parece se delimitar; um problema, de fato, que se fixará num ponto aquém das incongruências e similitudes que entre eles se delineiam, e além, ademais, da mencionada transformação da *psiqué* no *locus* onde deveria se situar as explicações acerca da natureza, das causas, e dos mecanismos do rir.

A partir das reflexões desses dois autores, a questão maior que se fará introduzir não mais dirá respeito apenas às interações entre a *psiqué* e os músculos, aos movimentos desses, às injunções daquela. O que então passará a se impor como novo epicentro do problema diz respeito à percepção das formas pelas quais o riso se relaciona, de forma causal e dependente, com algo ao corpo e a ele mesmo é exterior, ou seja, com aquilo do que se ri.

O cômico ao qual se referem esses estudos é um cômico que se quer “eruditizado”. É um cômico que, desde o século XVIII, procurava com empenho se distanciar daquela comédia grotesca, grosseira e licenciosa, que parecia necessariamente

se fazer acompanhar da gargalhada desmedida, espalhafatosa, tão ao gosto das feiras e do populacho durante o renascimento rabelaisiano.

Dessa fórmula exagerada, escrachada, vil, ora só se poderia encontrar uma manifestação silenciosa, politizada, impressa nas caricaturas que, durante e após os grandes acontecimentos do século XVIII, abandonariam de forma definitiva a timidez com a qual estavam anteriormente habituadas a se insinuar (cf. Minois, 2003; cf. Baudelaire, 2008).

O cômico, a partir desse momento, dirá o historiador francês Georges Minois, deixa, de fato, de se referir ao riso involuntário, escrachado, glutão. Agora, pontuará em seu clássico *História do riso e do escárnio*, ele, o cômico, passará a se definir por uma “atitude voluntária e consciente, uma espécie de filosofia de vida baseada no distanciamento” (Minois, *ibidem*, 423). Eis portanto o cômico para o qual se voltam as reflexões de Bain e Penjon: um cômico que muito aprendera com o requinte das sátiras de Diderot, que acuradamente se polira com as ironias de Voltaire, que, contra os fundamentalismos todos, de modo muito comprometido se aliara à Razão iluminista. Em uma palavra, é o “humor”, em sua mais moderna arquitetura, a que se referirão os supracitados trabalhos do filósofo escocês e do historiador francês.

Não por acaso, é exatamente nesse momento que, pela primeira vez, essa nova forma de comédia, essa nova contextura do rir, o *humour*, ele mesmo, será definido de forma precisa pela *Encyclopaedia Britannica* (cf. Minois, *ibidem*, 424). Publicado pela primeira vez em 1771, o verbete seria ali definido em função de dois distintos eixos, que se amalgamavam, complementando-se (cf. Minois, *ibidem*, 424).

De um lado, o *humor* se colocava em seu aspecto visceral, corpóreo; compreendido como *fluid*, era para o mecanismo fisiológico que o novo termo se voltava, ao rir tal qual seria depois considerado por Spencer, Bain, Penjon. De outro, verbete buscava dar conta do aspecto intelectual do riso; sua fisionomia cognitiva, consciente. Para além de um movimento de músculos, o riso se descobria em função daquilo que o tornava inteligível, do espírito daquele que ria e fazia rir, do *wit*.

Aí, entre os séculos XVIII e XIX e em meio à aristocracia, ser espirituoso, mostrar astúcia para zombar de outrem e, contudo, fazer rir com jovialidade e *plaisanterie* os que ouvem a troça era uma arte. Ser *witty* era, de fato, “uma qualidade admirada, procurada, indispensável para a ascensão na sociedade”; era, com efeito, também uma arma, “uma fina espada cinzelada”, capaz mesmo de matar política e socialmente aquele que se fizesse alvo do ditério (cf. Minois, *ibidem*, 424).

Mas como se organizaria efetivamente a arte do *witty*? Sobre quais bases se estabeleceria essa particular faculdade de, em uma situação determinada, manipular a linguagem e fazer dela um trocadilho, uma “boa tirada”, um chiste? De que maneira esses processos linguísticos se relacionariam ao intelecto, de modo a nele produzir os efeitos próprios do cômico?

É bem no sentido dessas questões que vão se colocar, já no século XX, dois célebres textos de Sigmund Freud: *A palavra espirituosa e suas relações com o inconsciente*, publicado pouco mais de 10 anos após os escritos de Penjon, e *O Humor*, escrito bem posteriormente, em meados de entre 1927, para a abertura do X Congresso Psicanalítico Internacional.

Tal como Spencer, Freud antevê o organismo como um sistema animado por fluxos fundamentais de energia, cuja relação se expressaria pelo sentido antagônico de suas pulsões: a *libido* e o *desejo de conservação*. É isso o que se postula, dentre outros tantos textos, seus *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, livro publicado, aliás, no mesmo ano em que vinha à luz também seu primeiro artigo sobre o chiste.

Nesse sentido, como também postulara o positivista inglês, Freud terá no riso uma vazão de energia, uma força que, não mais necessária, se extravasa da *psiqué*. No trabalho de médico austríaco, ademais, esse arrebatamento, que ele traduz como suspensão de uma *catexia*, acabará percebido como uma incontestável fonte de prazer. O chiste, nesse caso, deveria ser entendido, segundo suas próprias palavras, como uma “atividade que visa derivar prazer dos processos mentais” (Freud, 1996b, 96).

Entre todos os conceitos desenvolvidos por Freud, o *desejo* é aquele que talvez ocupe a posição mais central na dinâmica à qual se submete a funcionamento da *psiqué*; é pelo desejo, com efeito, que ela se coloca em movimento; é por ele que todo o aparato do intelecto se mobiliza e se lança ao desejado. Porém, a despeito de sua centralidade, os instintos orgânicos que se manifestam como *libido* jamais poderiam conduzir a *psiqué* tão e somente segundo seus caprichos, arbitrariamente. “A satisfação imediata e desregrada dos instintos, tal como exige o *id*, conduziria com frequência a perigosos conflitos com o mundo externo e à extinção” (*idem*, 1996, pág.).

Nesses termos, segundo o modelo inferido por Freud, o aparato mental dos indivíduos deveria acomodar em sua centralidade um outro e capital mecanismo, cuja atividade pudesse garantir que as vontades infligidas pelo *id* só fossem realizadas efetivamente quando não ameaçassem a integridade de cada um desses indivíduos, ou mesmo da sociedade. Essa seria, segundo Freud, a função a ser desempenhada pelo *ego*:

observar o lugar social onde o indivíduo que o porta se situa, avaliar as experiências pelo mesmo anteriormente realizadas, e, então, julgar se os desejos deveriam ser sim levados a cabo ou, contrariamente, reprimidos, sofreados, *recalcados*.

Ainda assim, esses impulsos desejosos continuariam a existir no inconsciente, e ali, se reelaborariam, permitindo-se a si mesmos, a partir de então, se reapresentarem outras vezes à consciência, dissimulados, disfarçados sob formas e conteúdos distintos, alegóricos, capazes de ludibriar as forças defensivas e repressivas do ego. Entre essas formas figurativas e reelaboradas pelo inconsciente estariam os sintomas, os sonhos, os atos falhos e, outrossim, como expressão daquela especial faculdade do *wit*, os chistes.

Os chistes, nesse sentido, tornariam possível a satisfação de um propósito, de um instinto, que por ele conseguiria burlar a repressão consciente exercida pelo ego e dar vazão a uma pulsão inconsciente da libido. Para Freud, o chiste supera as inibições da vergonha e da respeitabilidade, subverte o julgamento crítico, despedaça o respeito pelas instituições e verdades socialmente estabelecidas e introjetadas como critério de censura na *psiqué*. A pessoa que cria um chiste, que graceja, ri porque, pelo dito, pela galhofa, ela consegue efetivar sua vontade. Ri, ainda, porque mais que trazer seu desejo à consciência, ela, por esse chiste, por essa galhofa, acaba mesmo por vencer a repressão a que lhe importava o ego: o riso, nesse caso, é a expressão da vitória; é ademais, uma manifestação de prazer, o suspiro aliviado de quem, ao lograr êxito na aposta, deixa de ser penalizada com uma carga nova de recalque e sofrimento.

* * *

No dia seguinte à minha primeira visita à gravação de *A Praça*, eu ligara ao assessor de imprensa da casa, para agradecer a oportunidade e pedir para, outra vez, acompanhar a gravação do humorístico. Desse modo, na terça-feira seguinte, eu novamente me apresentava à funcionária daquela antessala primeira do complexo Anhanguera do Sistema Brasileiro de Televisão, esperando que verificado meu nome na lista dos autorizados, me fosse dado o crachá de visitante com o qual eu ingressaria nos estúdios onde a Praça seria gravada, alguns momentos depois.

Eu pegara a van e pelo trajeto já conhecido na semana anterior eu podia novamente ver o grande logo do SBT reproduzido nos arbustos pelos caprichosos jardineiros, os cenários das gincanas e das telenovelas da emissora, as idas e vindas dos funcionários que, ao longe, faziam toda aquela engrenagem funcionar.

Adentrando naquela pequena sala à qual se mostrava como uma espécie de pequeno *hall* de entrada para os estúdios, eu me deparava com o vai-e-vem de pessoas: atores e humoristas maquiados, fantasiados com as vestimentas, as perucas e as indumentárias que os travestiam em seus respectivos personagens.

Prostrado atrás da pequena mesa, o segurança pouca atenção deu ao meu cumprimento; me olhava sisudo, e sem nenhuma delonga me pedia para que eu mostrasse o crachá. Eu respondia a solicitação quando percebi entrar naquele espaço a menina que na semana anterior eu vira se incumbindo daquela espécie de claquete; como uma senhora do riso, por seu comando, a plateia ria, parava de rir, aplaudia, se calava. Tinha numa das mãos uma prancheta com alguns papéis, e na outra um *walkie-talkie*. Afobada, tentava dar conta de a um só tempo verificar o paradeiro de alguém que era procurado pela pessoa do outro lado do rádio de mão e de avisar a todos que a gravação começaria 15 minutos mais cedo. Ao me ver ali, ela, sorrindo, veio me cumprimentar.

Sua simpatia, contudo, mal disfarçava sua surpresa e estranhamento em outra vez me ver ali. Diante de sua expressão, eu era obrigado a admitir para mim mesmo o desconforto que eu sentia naquele tumultuado ambiente. Saindo da pequena antessala, a garota ia ter com os artistas que perto de onde parava a van conversavam, animados. Cumprimentando novamente o segurança, eu, tomava o caminho inverso, passando ao interior do prédio, onde um grande corredor me levaria ao local onde efetivamente acontecia a gravação do humorístico.

Ali dentro, a confusão era generalizada. Os cômicos travestidos de seus personagens transitavam para lá e para cá, apressados, em nada diferentes do pessoal da técnica ou, estes ainda mais transtornados, da produção. Marcelo de Nóbrega, o neto do criador da antiga *A Praça da Alegria* e então diretor de *A Praça é Nossa*, tinha pressa, queria a gravação começando imediatamente. Em meio àquela barafunda, eu avançava.

Já bem próximo à passagem que me levaria da coxia ao estúdio, Márjori, que se apresentou como uma das produtoras executivas do programa veio ter comigo. Enquanto trocávamos algumas palavras, uma enorme passagem antes coberta por uma grande armação de madeira se abria às minhas costas. Por ela, um exército de animadas senhoras adentrava a coxia, e, passando, se encaminhava muito ordenadamente para o estúdio.

Perguntei à Márjori como se dava a arregimentação da plateia. Observando as senhoras se acomodarem nos bancos a elas reservados, a produtora me explicava:

“Nossa plateia é fechada. São sempre as mesmas senhoras que vêm. Só se falta alguma é que outra acaba sendo colocada no lugar. Elas ficam bravas se não são elas”.

“E foi sempre assim?”, perguntava eu.

“Antes, chegamos a ter alguns problemas: gente que batia palma fora de hora, que entrava no palco no meio da gravação, que atrapalhava de várias formas”. “Então”, terminava ela, “vimos por bem fechar com um grupo”.

Pedindo-me que ficasse a vontade, Márjori se distanciou. Dirigindo um sorriso meio sem jeito àqueles que com certa desconfiança me olhavam fui também eu me dirigindo à plateia. Acomodei-me no mesmo canto onde na semana anterior eu já havia me sentado, abri discretamente meu caderno de campo, e me pus a esboçar algumas considerações sobre a conversa levada havia pouco.

Muito se podia dizer sobre aquelas simpáticas senhoras, iguais entre si ao menos se consideradas em razão da função que ali semanalmente desempenhavam: eram, juntas, “a” plateia. Nada obstante, eram apenas parte daquela totalidade maior, daquela unidade produtiva tão peculiar: por seu riso preciso, por seus aplausos fiéis, elas ajudavam a colorir, a dar continuidade, realidade às historietas que eram narradas no palco, a alguns metros à frente delas. E por isso, não me seria permitido esquecer, elas eram pagas. Justa e simbolicamente.

Em meio às minhas divagações, a gravação começava, pontualmente. E ao que tudo indicava, seria menos demorada que na semana anterior. Os ensaios que precediam cada quadro não foram realizados. Por um sistema distinto, toda a sequência da primeira parte do programa foi planeada, um a um os *sketches* foram sendo passados no palco, aos sussurros, e rapidamente. Voltou-se ao princípio e o registro foi sendo feito como que ao vivo, até o momento do intervalo, que tal como anunciado pelo Diretor, seria breve.

Os holofotes se apagaram, os atores e os figurantes foram se retirando, as senhoras começaram suas permutas alimentícias. Permaneci em meu lugar, observando. E de fato, não muito se passaria antes que as luzes voltassem a se acender e o pessoal da

técnica se recolocasse em seus respectivos postos. Um dos produtores conduzia até o interior do estúdio os músicos de uma banda de *Axé Music*, que foram recebidos com os aplausos das senhoras, apressadas em antecipar o fim de seus comes e bebes.

Mais perguntas se acumulavam: como se dava o convite para a participação no programa? Seria por conta de relações de amizade com a família Nóbrega? Com os altos executivos da emissora? Com Silvio Santos? Ou seria antes mediante o pagamento do popular “jabá”? Existiria algum tipo de contrato ditando as regras da publicidade realizada sobre o banco de *A Praça*? Seriam todos os casos frutos de um mesmo esquema, ou para cada convidado caberia uma explicação particular?

A banda posicionou-se em frente ao bar cenográfico, e com a música do grupo, o trabalho de gravação recomeçou. As luzes foram reguladas de modo que um ambiente romântico fosse criado; entre os figurantes, formaram-se casais, que ao som da música deveriam improvisar alguns passos de dança. Terminada a execução da canção, o cantor e líder do grupo se aproximou do banco, de onde Carlos Alberto assistia ao *show*, e ambos deram sequência a uma conversa de velhos amigos, premeditadamente informal, cujo conteúdo dizia respeito ao novo trabalho do grupo, de cunho romântico e bem distinto do gênero ao qual habitualmente este se dedicava.

Seguiram-se os agradecimentos recíprocos, a despedida dos músicos, e o trabalho continuou valendo-se do mesmo processo adotado anteriormente ao intervalo: a meia voz, aceleradamente, toda a sequência restante dos *sketches* foi ensaiada, após o que a gravação dos mesmos foi acontecendo como se estivessem sendo transmitidos em tempo real.

Com exceção de um, o registro de todos os quadros obedeceria a essa dinâmica. Para encerrar os trabalhos do dia, ficara faltando apenas gravar a “Patrulha Maluca”, quadro popular, onde os palhaços “Bananinha”, “Rapadura” e “Coronel Durão”, reproduziam em frente ao banco *sketches* clássicos de picadeiro. Nesse momento, todos já por ali, se preparando, quando Marcelo pergunta:

“Vocês querem ensaiar antes?”

Brincando, Carlos Alberto se apressa a responder pelos humoristas.

“Não, não! Vamos gravar direto; pra ‘Patrulha’ qualquer porcaria serve”.

Era fato: a “Patrulha Maluca” tirava da plateia uma gargalhada franca; ininterruptamente, cada uma daquelas senhoras ria com verdadeiro gosto. Estariam elas se libertando de uma energia outrora superfluamente acumulada? Estariam se apercebendo de uma posição equivocada de seus intelectos, renunciando coletivamente à razão? Ou distintamente, estariam combatendo o desprazer; com o riso vencendo cada qual a sua dor? Estariam, numa coletiva sessão de terapia, fazendo isso de forma conjunta? Teria o rir, de fato, uma função social?

Sobre a questão, Freud mesmo havia se colocado de forma clara: das funções mentais que objetivam a produção de prazer, diria ele no texto de 1905, o chiste é dentre todas a mais social (cf. *idem*, 1996b, 168). Ao contrário dos sonhos, que à pena de sua própria destruição não poderiam existir senão dissimulando-se em alegoria, o chiste só poderia ser entendido como a expressão de uma relação na qual estariam envolvidas ao menos três pessoas.

De um lado, para além do prazer que se produziria naquele que o elabora e diz, no chiste estaria alocada a faculdade de sensibilizar, divertir, enfim, de despertar satisfação e alegria também em quem dele compartilhasse na condição de ouvinte. Isso pois que, de modo idêntico ao que ocorre com aquele que o cria e expressa, este último, ao compreender o teor da piada, igualmente se livraria do esforço até então dispendido no processo de repressão de um desejo julgado perigoso pelo ego. E claro, acentuando-se o fato de que neste nenhuma energia se consome na elaboração de meios capazes de iludir o ego. “Pode-se dizer que o chiste lhe é presenteado” (*idem, ibidem*, pág. 142).

Outrossim, à total compreensão do chiste impunha-se admitir o envolvimento de um terceiro e necessário elemento: quem ri, perceberá com lucidez o psicanalista alemão, de fato, ri de alguém. Por esses termos, seria estendido ao chiste uma compreensão sócio-psicológica ainda rudimentar, cujo posterior desenvolvimento acabaria por desembocar, em 1913, no famoso artigo *Totem e Tabu*.

Freud acreditava que da mesma forma como se dera com a libido, também os impulsos hostis imanes à natureza humana teriam passado por um processo de progressiva domesticação, submetidos estariam à ação do recalque e dos demais mecanismos repressores do inconsciente. Segundo ele, desde a infância individual, e similarmente, desde a infância da própria civilização, os sujeitos teriam renunciado à brutalidade das ações e reações instintivas, substituindo-as por uma invectiva mais

polida, intelectualizada, verbal. Pela zombaria, pela mofa, marcar-se-iam os indesejados, os malquistos; aqueles que diminuídos, metaforicamente tornados inferiores, desprezíveis ou cômicos seriam então mais fácil e metonimicamente derrotados (cf. *idem, ibidem*, 103).

Pelo chiste, simultaneamente, também os iguais se dão a conhecer; fixam-se, ademais, alianças insuspeitas. Com efeito, para que possa ser bem compreendido, um chiste pressupõe certa identificação entre quem originalmente o profere e aquele que o aceita como dádiva. O riso de um e de outro, nesse sentido, se colocaria como um parâmetro identitário seguro: comunga-se da alegria porque, e só porque, antes se partilhava de um mesmo, sufocante e inconsciente recalque. Não obstante, estreitam-se os laços, reforçam-se os vínculos; oferecendo ao ouvinte sua própria produção de prazer, subornando-o, o *witty* obtém agradecidos aliados (cf. *idem, ibidem*, 103).

Nesse sentido, talvez fosse mesmo conveniente recolocar uma questão alhures elaborada: se de fato o rir guardava implicações sociais dessa monta, existiria algum tipo de inspiração comum entre aqueles que o deveriam produzir profissionalmente? Seriam conscientes essas tais inspirações? Com efeito, responder positivamente aquelas perguntas acarretaria a consideração de problemas ainda outros. Que espécie de marcação, que tipo de sinal estaria sendo colocado em jogo por aqueles que produziam chistes capazes de fazer rir massas de telespectadores? Que sorte de alteridade cultural estaria sendo ali agenciada?

Com aquelas senhoras, o riso se me revelava em seu predicado mais evidente: sua simultânea presença nos músculos e na inteligência; sua disposição comum nos corpos e na *psiqué*, em cada um dos indivíduos e, muito mais amplamente, no *socius*, na cultura. Em outros termos, ali, olhando a plateia, eu me dava conta da condição universal e particular pela qual a um só tempo o riso se manifestava e definia.

Nesse sentido, uma compreensão que se pretendesse maior deveria se permitir extrapolar em muito os aspectos fisiológicos do fenômeno. Não fora sem razão, certamente, que no decorrer do século XX, o problema do riso excederia as fronteiras das Ciências Naturais e da Psicanálise, inspirando, para além, a Antropologia.

Abordado pela nova perspectiva, os problemas concernentes ao riso, distante de aquiescerem, se transformariam, se ampliariam, estender-se-iam de forma simultânea no tempo e no espaço; por essas outras disciplinas, com efeito, novas questões acabariam sendo delineadas: O riso se transforma ao longo do tempo? Ri-se da mesma forma e das mesmas coisas em todos os lugares? Dado que social, o riso exigia que sua presença em

culturas diferentes fosse entendida em função de lógicas culturais específicas, a elas correspondentes.

Tais questões, novas na episteme que pareciam evocar, seriam assinaladas de modo bastante original em dois artigos publicados pelo antropólogo inglês Alfred Reginald Radcliffe-Brown, ambos na revista *África*. Datados de 1940 e 1949, esses textos tinham como proposta discutir acerca de uma forma tão específica quanto curiosa de relação social, a qual entraria para a literatura antropológica, nos termos do próprio Radcliffe-Brown, como *the joking relationship*, ou “parentesco por brincadeira”.

Amplamente presente em grupos sociais da África, Ásia, Oceania e da América do Norte, o “parentesco por brincadeira” se apresenta como a expressão conceitual de uma sociabilidade fundada numa espécie de “desrespeito lícito”, onde as relações entre um determinado indivíduo e outro pautar-se-iam não apenas em chistes e mofas, mas também nas mais variadas formas de ofensas, pilhérias e zombarias.

Partindo de uma noção durkheimiana de sociedade, onde as solidariedades instituídas entre os indivíduos se colocariam como o elemento responsável por garantir a unidade e o equilíbrio do organismo social, Radcliffe-Brown vai detectar nas *joking relationship* um problema sociológico capital. Ora, se “toda manutenção da ordem social depende do adequado tipo e grau de respeito para com certas pessoas, coisas, ideias ou símbolos” (Radcliffe-Brown, 1973, 116), então, perguntará Radcliffe-Brown, de que maneira poderiam a hostilidade e o conflito garantir a estabilidade de um grupo? “Que haveria em todas essas relações que faz com que este tipo de conduta seja apropriado, significativo e funcional?” (*idem, ibidem*, 134).

Com efeito, ao contrário do que se daria a perceber no caso das associações contratuais concernentes ao casamento, à troca de bens, e com as relações parentais estabelecidas pelo sangue, estas interações delineadas e cerzidas pela troça e pelas provocações em nada pareciam garantir a manutenção da conjunção social. Ao menos não de maneira potencial e aparente.

No interior de um sistema social qualquer, todo indivíduo deve responder a um grande e complexo conjunto de direitos e obrigações, que a ele se impõe desde o seu nascimento. De fato, seja em função de sua família, linhagem ou clã, a estrutura de sua sociedade o contraporá àqueles cujo nascimento tenha se dado em famílias, linhagens ou clãs distintos, tanto quanto aos demais membros de seu próprio grupo, de modo a tornar divergentes muitos de seus interesses. Nesse caso, apesar de estarem assentados em posições sociais entre si opostas, o que pressuporia uma total disjunção e

esfacelamento do todo social, as relações entre esses indivíduos acabam se mantendo em razão desse tipo tão especial de força: ao lugar da hostilidade sisuda ou mesmo do conflito, a distância se mantém valendo-se “antagonismo divertido da zombaria” (*idem, ibidem*, 118).

Nesse sentido, concluirá Radcliffe-Brown, o parentesco por brincadeira não apenas não se opõe à conjunção que se estabelece pelas formas contratuais, como aparece sobretudo como seu complemento. O desrespeito permanente, e o riso que como regra o acompanha, então se revelariam como a “contínua expressão daquela disjunção social que é parte essencial da situação estrutural total” (*idem, ibidem*, 121).

De modo geral, atribui-se a função de conjunção social ao casamento, cuja realização implica, sob a pena das mais distintas formas de sanção legal, um sem números de obrigações, a serem cumpridas não apenas pelos noivos, mas pelo conjunto de seus respectivos familiares. Pelo matrimônio, assim, indivíduos muitas vezes absolutamente estranhos entre si passam, de um a outro momento, a se colocarem sob o domínio de uma relação permanente.

Nada obstante, as posições que estes indivíduos ocupam no grupo continuam sendo muito diferentes, o que leva a admitir, por conseguinte, a divergência de seus interesses em relação a si mesmos e ao próprio coletivo. Nesse sentido, o que se deve esperar de qualquer indivíduo é que mantenha, tanto quanto possível, uma relação amistosa com aqueles aos quais ele de alguma maneira se opõe.

Mas então, perguntará o ainda insatisfeito Radcliffe-Brown, como explicar as diferenças presentes nas relações que se estabelecem entre um mesmo indivíduo e sujeitos que entre si se igualam justamente por pertencerem todos a um setor da sociedade que ao grupo daquele se opõe? Como justificar as mudanças de conduta a que um determinado sujeito deve obedecer ao se dirigir, por exemplo, aos pais de sua esposa ou aos irmãos e irmãs dela?

Para Radcliffe-Brown, a resposta estaria alocada num princípio amplamente reconhecido, segundo o qual todo o sistema social teria sua continuidade assegurada pela proteção e instrução de suas crianças, processos em tudo tributários ao carinho, afeto e, de outro lado, à severidade e a obstinação das gerações adultas. Nesses termos, Radcliffe-Brown admitirá a existência de uma espécie divisão social dessas responsabilidades, que seriam desempenhadas específica e funcionalmente por cada sorte de parentes do infante. Assim, a cada tipo de realização cotidiana seguir-se-ia uma retribuição a ela mesma coerente: aos responsáveis pela disciplina e pela austera

exigência, a obediência e o respeito; àqueles encarregados pela ternura e pela benevolência, as zombarias, as brincadeiras, o riso.

Desse modo se explicaria, por exemplo, o fato de “na maioria das sociedades, o pai [ser] o parente para com quem mais se deve mostrar respeito” (*idem, ibidem*, 121-122). Também, e de modo contrário, a tendência aos relacionamentos de simples amizade entre os avós e seus netos, bem como entre parentes colaterais (cf. *idem, ibidem*, 123). A partir dessas percepções, a dedução de certas regularidades seria quase que imediata. Com efeito, essa se coloca como a intenção última de Radcliffe-Brown, qual seja, a defesa de um estudo comparado dessas relações parentais jocosas.

Nesse caso, seria imprescindível que um amplo esforço fosse dispendido na construção de um acervo onde estivessem inventariados e minuciosamente descritos um grande número dessas manifestações graciosas e divertidas que se perfazem nessas alegres interações.

Ora, admitindo que o riso sim desempenha um papel no interior da sociedade, e considerando que, no caso de *A Praça*, tal papel se apresentaria em tudo amalgamado à função cumprida pela Indústria Cultural, então, parecia forçoso perguntar: Com qual interesse os proprietários desses Meios de Comunicação de Massa difundiriam este e não aquele conteúdo, daquela, e não desta forma? Frente a essa questão, talvez fosse mesmo necessário que eu comesse a me ater com certo cuidado nas formas e nos conteúdos dos quais comumente se ri.

* * *

Minha terceira visita à gravação de *A Praça* começava com um insigne e imprevisto presente. Mal eu entrara naquela já familiar antessala que levava às coxias e aos bastidores da gravação de *A Praça*, eu percebia, sentado no pequeno banco e ainda despido dos trajes de seu personagem, a presença Jorge Loredó, que pouco mais de meia hora depois se apresentaria frente às câmeras como o quase lendário Zé Bonitinho.

Rapidamente, antes mesmo que o sisudo segurança cumprisse seu autômato dever de me pedir a apresentação do crachá, me aproximei do humorista, cumprimentei-o e, pedindo licença, me sentei ao seu lado. Nascido em 1925, Loredó começara a fazer teatro ainda jovem, em meados dos anos 40, e Televisão algum tempo depois, ainda nos primórdios da mídia no Brasil. Segundo me contava, tinha atuado e convivido com os principais nomes da dramaturgia brasileira, chegando a participar em inúmeros filmes

também no cinema. O papo fluía fácil: Loredó era um senhor de fino trato, simpático, bom de conversa.

“O humorista é um cara sério”, me confessava ele. “Oscarito uma vez me disse que o dia em que um humorista achar graça nele mesmo, nesse dia ele estará perdido”.

Advogado de formação, Loredó mostrava-se realmente versado nos estudos sobre o cômico. Segundo me contava, sentia necessidade de estudar não apenas por conta dos processos de criação e construção de seus personagens, mas também porque gostava de “falar sobre o humor para público de universitários, dar palestras...”.

“O humorista é um psicólogo social; ele tem que entender o que faz um determinado povo rir (...) Um inglês não ri de piada de bicha, de transexual; para ele isso é coisa normal. O que leva um inglês a rir é diferente do que leva um judeu a rir, um italiano e assim por diante. O brasileiro, por causa da diversidade social da sua formação, ri de qualquer porra”.

A seu modo, Loredó me antecipava o que no decorrer de minha pesquisa eu veria ser pensado e ponderado por uma literatura tida como clássica. Ao longo da agradável conversa, entremeada de histórias pessoais, ele avaliava as características e as funções da comédia, me indicava leituras, discorria sobre a degeneração experimentada pelo riso na atualidade.

“O que está acabando com o humor, na minha opinião, é a Globo. A Globo está fazendo como o Goebbels: repete 100 vezes que aquilo é engraçado, e as pessoas riem daquilo. Aí entra os EUA, a cultura de massa. Ela está tirando a essência o humor”.

Alguém da produção aparecia na porta interior, chamando Loredó. A gravação ia começar, e ele precisava se vestir de Zé Bonitinho, colocar a peruca, se maquiar. Despedimo-nos e ele partiu em direção aos camarins. Levantei-me e, dando um sinal de cabeça ao segurança, adentrei pela mesma porta. Caminhei até o estúdio e me acomodei

na plateia, me apressando a tomar nota de algumas das frases ditas pelo douto humorista.

Seguiram-se os ensaios a meia voz. Marcelo de Nóbrega orientava por onde cada um dos personagens entraria e sairia, pensando na ordem pela qual os *sketches* seriam apresentados após o trabalho de edição. “Pai”, dizia ele se dirigindo a Carlos Alberto, “no último quadro do segundo bloco, você vai ter saído pela direita; você precisa entrar agora pela direita também, que este quadro vai abrir o terceiro bloco”. De fato, era recorrente a preocupação do Diretor em construir uma continuidade entre os *sketches*, observando o programa mesmo como uma só narrativa, quadro a quadro, bloco a bloco.

A plateia aplaudia. A primeira parte da gravação terminava em meio a um estado de relaxamento generalizado, compartilhado pelos artistas, técnicos e pelas senhoras que sem muita demora começavam a mastigar e a trocar suas guloseimas. Sob os holofotes que se apagavam, humoristas e figurantes se dirigiam aos camarins. Percebi uma das modelos que compunham o elenco de apoio vindo em minha direção. Ela vinha conversar com uma mais que bem vestida mulher, que assistira toda a primeira parte da gravação sentada ao meu lado.

Duas ou três palavras foram trocadas, e a menina saiu em direção à coxia. Indiscreto, perguntei à mãe (sim, as duas ou três palavras entre elas trocadas me tinham sido suficientes para perceber que se tratariam de mãe e filha) como a figurante tinha ido entrado para o elenco.

“Meu pai, avô dela, é um dos empresários responsáveis pela ‘Caravana da Praça’...”.

Sem muito interesse, a mulher ia me explicando que existia um projeto itinerante de *A Praça*.

“Uma parte do elenco viaja pelo Brasil apresentando o programa... O Marcelo de Nóbrega faz o papel do pai, no banco... Acontece geralmente nos finais de semana”.

Os trabalhos de gravação recomeçariam em instantes. Eu, no entanto, nele pouco me atentaria, absorvido estava com minhas anotações. As palavras daquela mulher me haviam colocado no meio de um turbilhão de reflexões. De um lado, elas me faziam

pensar na eventual necessidade de retornar a Adorno e a Horkheimer. “A felicidade não deve chegar para todos”, colocariam os alemães no citado artigo sobre a Indústria Cultural. Para todos não,

“mas para quem tira a sorte, ou melhor, para quem é designado por uma potência superior (...) Só uma pode tirar a sorte grande, só um pode se tornar célebre...” (Adorno & Horkheimer, *ibidem*, 135-136).

A Indústria Cultural não só apresenta aos trabalhadores os bens necessários ao seu bem viver; para além disso, ela corrobora a promessa do trabalho como estratégia segura para a satisfação dos desejos, lembrando que ela mesma, enquanto indústria, pode incorporar às suas engrenagens aqueles que se mostrarem profissionalmente aptos a produzirem cultura. A aptidão exigida, nesse caso, curiosamente não se diferenciaria pela técnica que se domina, pelo mérito, tampouco pelo talento; ela igualaria a todos. Aquele escolhido para compor seus quadros, assim o seria unicamente em função do acaso, da sorte. Nesses termos, a mesma possibilidade, ainda que remota, seria compartilhada por todos, com equidade.

Escolhendo apenas um dentre toda a imensidão do universo do “todos podem”, a Indústria Cultural acabava por traduzir a totalidade desse universo no mais coerente “em tese, qualquer um entre todos pode”. Seria aquele o caso de todos os figurantes? Pelo jeito, não. Contra a *Dialética do Esclarecimento*, as palavras daquela mulher me sugeriam que, de fato, nem todos, nem qualquer um. Ao menos para atuar como pano de fundo, como parte da cenografia de *A Praça* seria antes preciso ser filho, parente, amigo, apadrinhado de alguém importante. De outro lado, e simultaneamente, a existência da Caravana de *A Praça* parecia significar um bem dado golpe numa noção que eu vinha cuidadosamente cultivando desde que meu projeto começara a ser rascunhado: De fato, como tratar de um processo que poderia ser eventualmente conceituado como “mercantilização da cultura popular” se, simultaneamente, *A Praça* me dizia de um esforço por parte dela mesma em voltar à itinerância, ao circo?

* * *

Para além das perspectivas abertas pelas Ciências médicas e fisiológicas, pela Psicanálise, e mesmo pelas Ciências da sociedade, o século XX terá também na

Filosofia uma aliada vigorosa no propósito de apreender e discutir o problema representado pelo riso e pelo cômico. Destacar-se-iam, nesse sentido, três breves ensaios assinados pelo francês Henri Bergson, ensaios que, muito embora publicados em 1899 separadamente uns dos outros, aparecerão um ano mais tarde reunidos num só volume, então intitulado *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*.

Diferentemente do que se colocava nas reflexões de Spencer e Freud, o livro de Bergson se apresentaria a partir de um total deslocamento naquilo que ele pontuava como seu objetivo último: a despeito do ridente e da mecânica pela qual o riso nele se produzia, sua intenção antes se apresentava no sentido de um acercamento maior daquilo frente ao que, em cada um dos mais diferentes casos, o ser humano ri, ou seja, da própria natureza do cômico.

“O que há no fundo do risível?”; “o que significa o riso?”, pergunta Bergson já na primeira linha de suas reflexões (cf. Bergson, 2007, 1). Com efeito, ele complementa, o que poderia haver de comum entre as cômicas fisionomias, os corpos burlescos, as representações caricaturais destes e daquelas, a comicidade presente nos trocadilhos da linguagem, no teatro, enfim, nas mais diversas situações cotidianas?

Assim demarcado, o problema apresentado pelo filósofo parecia estabelecer um parâmetro bastante interessante à investigação daquilo que eu vinha percebendo como a “mercantilização” daquela comicidade mais popular, levada à televisão desde o universo do circo, do teatro de revista, dos divertidos folhetins de variedades. Existiria, com efeito, algo de recorrente, um fundo comum entre aquilo que *A Praça é Nossa* apresentava como risível e aquilo que, de outro lado, o circo mesmo trata de aduzir como cômico? O que poderia haver de ordinário em tudo aquilo que, não obstante todas as diferenças, o riso se dignificava a assinalar com sua significação? Seja qual fosse a resposta, frente a ela certamente dever-se-ia considerar a hipótese segundo a qual a dita recorrência, o tal fundo comum entre aquele cômico e este risível, poderia precisamente se apresentar como o elemento agenciado pela Indústria do Entretenimento em sua capital e desenfreada busca por audiência.

Bergson se apressa em ponderar: não é seu intuito encerrar a invenção cômica em uma definição. De fato, nada seria menos apropriado, já que a comicidade, para ele, deve ser antes entendida ela mesma como algo vivo, e nessa condição, algo que apareceria, como um intruso, alocado na própria vida, nela se emaranhando, dificultando-lhe o movimento, a fluidez, atrapalhando-lhe a boa evolução. Segundo Bergson, em suma, ao contrário do que se movimenta, seria cômica toda expressão de

inflexibilidade. “A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo...” (*idem, ibidem*, 65); em razão de sua presença, os acontecimentos acabam por abandonar seu próprio curso, impedidos de seguir sua perfeita progressão.

Explicar-se-ia assim o porquê se ri de uma fisionomia cuja boca aparece fendida com exagero, onde um nariz se alonga demasiadamente, na qual se fixam orelhas de proporções desmedidas. Nesses termos, diz Bergson, será risível uma expressão “que nos leve a pensar em algo rígido, congelado...” (*idem, ibidem*, 18). Como rigidez, como inflexibilidade, a expressão revelaria a indecisão entre o movimento espontâneo da face e os matizes do estado da alma que a anima. “Parece que toda vida moral da pessoa se cristalizou em tal sistema” (*idem, ibidem*, 18). Sim, reafirmará Bergson um pouco depois, ri-se de um rosto “que é em si mesmo, por assim dizer, sua própria caricatura” (*idem, ibidem*, 20).

O mesmo princípio aplicar-se-ia à compreensão da comicidade dos corpos. Também aí, no físico dos organismos, a comicidade se manifestaria pela luta entre a alma e o corpo que a contém, pela maleabilidade daquela, eternamente móvel, viva, e a resistência deste, que a ela se opõe. Em sua materialidade, o corpo obstina-se, rebela-se; domina os movimentos livres da alma, encerrando-os em formas fixas e imperfeitas, degenerando-os. A flexibilidade perfeita, a liberdade, a ação e o movimento em *continuum* é o princípio imanente à alma. O corpo, ao contrário, é denso, pesado; não passa de um “envoltório pesado e enleante (...) matéria inerte posta sobre uma energia viva” (*idem, ibidem*, 37).

Síntese do embate, indica Bergson, “a impressão de comicidade ocorrerá tão logo tenhamos o claro sentimento dessa superposição” (*idem, ibidem*, 37), traduzida nos traços e torções que a alma, o espírito, a moral, em sua obstinação, terminam por imprimir como que caricaturalmente na sólida materialidade do corpo.

Entendendo-os como derivações do mesmo princípio, Bergson discorre sobre a linguagem, o teatro, as situações cotidianas. Ora, se “o pensamento é coisa viva; a linguagem, que traduz o pensamento, deveria ser tão viva quanto ele” (*idem, ibidem*, **pág.**); mas não, considera Bergson: o discurso é pleno de fórmulas prontas e frases estereotipadas, pronunciadas automaticamente por um molde frasal consagrado (*idem, ibidem*, 83). É aí onde reside o cômico; com efeito, rir-se-á de todo absurdo cujo enunciado, expresso de tal modo autônomo, não permite que seu porta-voz se dê conta

do inaudito. *Ce sabre est le plus beau jour de ma vie*, exemplifica o próprio Bergson, valendo-se da frase do personagem criado por Henri Monnier.

Seguem-se as analogias, as metáforas, os jogos de palavras; seguem-se as repetições, os toma-lá-dá-cá, os quiproquós, e todos os artifícios *mise en scène* sem nenhuma economia pela dramaturgia cômica, na qual, insistirá o filósofo, o riso sempre vai se colocar como o resultado de atos e acontecimentos que combinados, inseridos um no outro, dão ao público “a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (*idem, ibidem*, 51).

Abdique-se do Teatro; imagine-se então um homem que, andando, tropeça e cai. O exemplo mais uma vez é dado pelo próprio Bergson. Então, não deve ser a mudança de atitude, ainda que brusca, o que explica o riso que a ele se dirige, incontinente. Será antes o que nela há de involuntário, “é o mau jeito” (*idem, ibidem*, 7). Por falta de flexibilidade, por distração ou por simples teimosia do corpo, por um efeito de rigidez os músculos continuaram realizando um mesmo e determinado movimento, quando as circunstâncias - uma pedra, um degrau, um obstáculo qualquer no caminho - exigiam outra coisa. Encerra Bergson: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (*idem, ibidem*, 22).

Assim, em resumo, o mesmo efeito vai sempre se sutizando, desde a ideia de *mecanização* artificial do corpo humano até a constituição estética dos corpos e das fisionomias, desde os traços e a composição das caricaturas até as blagues e os jogos de linguagem, desde o Teatro ou o tropeço de um qualquer indivíduo até o riso jocoso que marca, que distingue e abaliza cada sujeito indesejado ao conjunto da sociedade. Fazendo coro com Freud e Minois, Bergson percebe o cômico como algo eminentemente social. De fato, “nosso riso é sempre o riso de um grupo”, afirmará o filósofo ainda no início de seu trabalho (*idem, ibidem*, 5).

Desse modo, às reflexões delineadas por Bergson nos termos da flexibilidade e da resistência, da diligência e do automatismo, do vivo e do mecânico imporiam que uma nova questão fosse igualmente considerada; ora, se é certo que a comicidade nasce quando alguns homens reunidos em grupo dirigem toda sua atenção para um deles, então, pergunta-se Bergson, por qual critério o referido sujeito é selecionado pelos outros?

Com Bergson, a Filosofia se coloca frente ao mesmo problema que inquieta a Freud; o mesmo que, mais tarde, voltaria a aparecer, ainda que sob outras perspectivas,

nas supracitadas reflexões de Radcliffe-Brown e Minois. Nesse sentido, a investigação cuidadosa dos argumentos apresentados e desenvolvidos por Bergson parecia-me também justificada por conta da suposta natureza social do riso: se o rir se apresentava mesmo como um mecanismo de regulação social, era esperado que se indagasse acerca do que ele estaria efetivamente regulando.

A resposta, segundo *O riso*, deveria ser mais uma vez buscada nos termos de uma pretensa mobilidade e de uma reiterada tensão (cf. *idem, ibidem*, 13).

“O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a ela” (*idem, ibidem*, 13).

Recorrendo a um certo ideal de funcionalidade mecânica, Bergson atribui ao rir e à comicidade o papel de garantir à perpetuação da sociedade. Sempre latente, aguardando uma oportunidade de vir à luz, o riso assinalaria todo e qualquer tipo de deformidade, doenças do corpo e da moral, os vícios do espírito, do caráter, a predisposição ao ilícito, às ações transgressoras, a todo o elemento que pudesse impedir a conservação e o livre desenvolvimento das coletividades humanas. É a inércia, a resistência outra vez, e que se destoa da flexibilidade interior da vida.

“E no entanto”, deduzirá Bergson,

“a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma - apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades (...), flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (*idem, ibidem*, 14-15).

A comicidade, nesse sentido, apareceria como um modo encontrado pela sociedade de exprimir “uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção

imediate (*idem, ibidem, pág.*). “O riso”, ressaltará Bergson, “é essa correção (*idem, ibidem, pág.*).

* * *

Será que eu iria sentir aquele frio na barriga toda a vez que a recepcionista buscasse meu nome entre aqueles das pessoas autorizadas a entrar no complexo Anhanguera? Eu me ocupava de pensar na tal sensação e num devir onde ela poderia não mais estar presente quando percebi que a mulher me estendia o crachá. “Você já sabe o caminho, né?”, ela dizia, sorrindo.

Deixei o espaço da recepção, cumprimentei o segurança junto à catraca e, após apresentar-lhe o crachá, me dirigi ao ponto onde a van que me levaria aos estúdios pararia em alguns minutos. De fato, não muito mais tempo passaria antes que eu estivesse mais uma vez apresentando meu crachá ao segurança, desta vez, àquele que controlava a entrada do estúdio onde acontecia a gravação de *A Praça*.

Chegando ao *hall*, fui me acomodar no pequeno banco onde na semana anterior eu levava aquela tão agradável conversa com Zé Bonitinho, ou antes, com Jorge Loredo. Pus-me a rabiscar meu caderno de campo, na esperança de que em meio ao incessante entra-e-sai de artistas, o próprio Loredo ou outro grande humorista acabasse se sentando ao meu lado. Era preciso admitir, meu frio na barriga não se restringia à famigerada hora de ver se meu nome estava autorizado. Ele resistia além, todo o tempo; era mesmo desconfortável estar ali, as pessoas me olhando, sem saber quem eu era.

Vendo-me ali, Márjori, que passava, veio me cumprimentar. “Você já almoçou? Não quer comer alguma coisa?”. Pego de surpresa, no contrapé, declinei. Eu a tinha adicionado em minha rede social, sabia que gostava de cinema. Comentei sobre uma mostra que começava. Trocamos uma ou outra impressão, quando a chamaram no rádio, que ela trazia sempre à cintura. Ao se despedir, perguntou se eu continuaria vindo assistir a gravação, se eu poderia apresentar uma “carta da faculdade”; e também meu projeto de pesquisa. “É só uma formalidade”, se desculpava ela, “com certeza ninguém vai ler...”. Ela certamente não imaginara que tudo o que eu mais queria desejava era que lessem meu projeto. Eu realmente acreditava que, uma vez inteirados de meus reais propósitos, Carlos Alberto, Marcelo de Nóbrega, ou quem quer que mais estivesse por detrás da produção do programa pudessem me auxiliar com algumas de minhas pretensas reflexões.

Era a vez de Adéla vir ter comigo; me cumprimentou, indagou sobre o bom desenvolvimento do meu trabalho, e se colocando a disposição, pediu licença para dar continuidade aos últimos preparativos que precediam a gravação. A sequência se repetiria poucos momentos depois, então com “Didi”, uma espécie de “chefe dos assistentes de palco”, que me tinha sido apresentado pela própria Adéla na semana anterior.

Aquela série de breves e atenciosas saudações fora suficiente para que minha sensação de desconforto se dissipasse, dando espaço para um insurgente otimismo. Voltei a me sentar no pequeno banco, e afoito escrevi a primeira frase daquela minha quarta visita: “Parece que o mundo dos bastidores de *A Praça* começa a se me tornar familiar”. Com justiça, talvez fosse mais exato atestar que era minha presença o que parecia estar se tornando familiar àquelas pessoas.

Uma das modelos que trabalhava como figurante entra na pequena sala. Um short curtíssimo, um decote a ele inversamente proporcional. Perguntou por alguém ao segurança, e, dada sua negativa, voltou ao interior dos estúdios. O homem, grande, negro, vestido com terno e gravata me confessa: “A gente sofre aqui, viu?”; entre suas palavras, um sorriso prazenteiro que mal se disfarçava.

Era a vez de Carlos Alberto aparecer. Pela porta interna, a que dava acesso à coxia, e dali ao estúdio propriamente dito, ele adentrou no *hall* de entrada, cumprimentou ao segurança, muito simpático. Acenou para mim e saiu, indo tomar parte na conversa que se travava entre dois ou três humoristas. Visivelmente animado, rindo, voltou ao interior da saleta onde, pela porta contrária, vindo do interior do estúdio, Adéla acabava de entrar e, com um aceno de mão, me cumprimentava.

Ato contínuo, chama para mim a atenção do famoso “homem do banco”, transcorrendo ao seu lado os não mais que dois metros que nos separavam.

“Você já conheceu o Daniel?”, pergunta a Carlos Alberto a produtora. “Ele faz pós-graduação em São Carlos. Está fazendo um trabalho sobre *A Praça*”.

“É mesmo?”, manifestava-se ele, com um entusiasmo talvez menos franco que educado. “Faz vinte dias estive em São Carlos; fui participar de uma homenagem ao Golias, que era de lá, você sabia?”.

Ao perceber que a breve conversa ia ser encerrada, me apressei em lhe pedir um autógrafo. Olhando em volta em busca de um papel, Carlos Alberto me pareceu realmente surpreso quando me viu lhe estender um exemplar de seu segundo livro, comprado havia duas semanas e ardidamente mantido em minha mochila na expectativa de que me pudesse ser útil na aproximação que eu pretendia ter com seu autor.

Mantendo a afável postura, ele me devolveu o livro, ao mesmo tempo em que pedia licença para ir se maquiar; a gravação começaria em instantes. A ocasião me pareceu propícia; valendo-me dela, e cruzando os dedos, arrisquei lhe perguntar sobre a possibilidade de entrevistá-lo.

“Conversamos sim, claro”, respondia ele; “pode ser qualquer dia, marque com a Adéla”.

Ele então se retirava, seguido pela Adéla, que antes de sair se voltou para me perguntar se eu queria um *script*, deixando comigo um maço de folhas grampeadas. Meu dia estava ganho. Tamanha era minha alegria, que eu não nem mesmo conseguia decidir se respirava, folheava o roteiro, ou se narrava aquele encontro em meu diário. Optei pelo último e comecei a escrever.

Marcelo de Nóbrega, filho de Carlos Alberto entrou na saleta. Sem cumprimentar ou dirigir a palavra a ninguém, posicionou-se atrás da mesa onde a pouco estava o segurança, que se levantara e permanecia em pé, ali ao lado. Colocou ali uma pilha de papéis, e sem muito estudá-los, começou a assiná-los, um a um. Com o início da gravação por acontecer, os humoristas que conversavam ali fora foram entrando, e sem interromper Marcelo, buscavam seus camarins. Marcelo nem dera por mim, que bem a sua frente permanecia rabiscando meu caderno e folheando o *script* que pela primeira vez chegava a minhas mãos. Ele estava ocupado, eu bem via, mas a oportunidade era boa. Ele, sempre tão apressado e nervoso, estava ali, na minha frente, sozinho.

Respirei fundo e me atrevi ao que ninguém mais se atrevera: interrompê-lo.

“Vi que vocês fazem shows... a Caravana... Acontece com muita frequência?”

A resposta veio lacônica: “Está fraquíssimo; é um show muito caro, para multidões”.

“E vocês vão para todo o Brasil?”, disse eu, arriscando-me a esticar um pouco a conversa.

Por sua resposta, dita mais uma vez sem que seus olhos fossem desviados dos papéis, seria impossível não ver em Marcelo um sujeito, dir-se-ia, objetivo: “Pagando a gente vai para qualquer lugar”.

Um homem que eu antes jamais tinha visto adentra no *hall*; outro, enorme, desproporcionalmente musculoso o acompanha. O primeiro se dirige a Marcelo, cuidando de lhe apresentar o brutamontes, que então pude saber ser alguém que estava sendo contratado para fazer algo relativo à sonoplastia de *A Praça*. Marcelo diz um pouco sonoro “hum”, mantendo sua inflexível e pouco polida atenção nos documentos que assinava.

“Você não vai se lembrar de mim”, complementava a apresentação o próprio técnico de som. “Já fui numa festa na sua casa, mas já faz muito tempo”.

A cena é arrematada por Adéla, que ali voltava para chamar para a gravação algum figurante que pudesse ter se desgarrado: “O Marcelo chama tanta gente pras festas na casa dele...”.

Segui Adéla para o estúdio, e me dirigi ao mesmo canto da plateia onde me sentara nas visitas anteriores. Pouco depois chegava Carlos Alberto, que apresentava a mesma empolgação que eu há pouco vira no *hall* de entrada. Foi apertar a mão de cada um dos técnicos e dos câmeras, dirigindo-se em seguida às senhoras da plateia: “Boa tarde trabalhadoras do meu Brasil; boa tarde, minhas queridas companheiras de trabalho”.

A mim era impossível não pensar na conhecida passagem da *Dialética do Esclarecimento*: “a indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados”, por intermédio da qual Adorno e Horkheimer declarariam sua preocupação para com a redução à qual cada um, e toda a humanidade, estariam constrangidos após o domínio

completo da indústria nas relações sociais estabelecidas pelo Ocidente Moderno (cf. *ibidem*, 137).

Como já observado anteriormente, seguiram-se os ensaios a meia - voz e a gravação de cada um dos *sketches*. Atento, eu seguia a cada uma das intervenções cômicas, cada uma das falas e das piadas pelo roteiro.

“E aí Daniel, tá gostando?”. Carlos Alberto me indagava, alto, desde o célebre banco.

Retirado de minhas meditações com o susto, percebi que todo aquele universo se voltava para mim. Ensaiei um “sinal de positivo”, tentando conter a vergonha que repentinamente decidi por se traduzir num vermelho inesperado, que tingia meu rosto. Seguiu-se uma movimentação bastante peculiar; era o intervalo que começava. Ao longo dos próximos 15 ou 20 minutos, todos estavam dispensados: os figurantes ajeitavam seus penteados, alguns iriam fumar à área externa, contígua ao *hall*, as senhoras degustariam seus quitutes.

Um pouco atrás de mim, uma daquelas senhoras, levantando-se, se dirigia às amigas:

“Olha, vocês não tão rindo direito, heim? Tem que rir todo mundo junto. A partir do momento que saiu de casa, já tá sabendo que é pra rir”.

Esquecendo por um momento de minha vergonha, me apressei em anotar. À margem da transcrição, eu acrescentava um ou outro apontamento: “Adorno, Marx, Divisão Social do Trabalho”. De fato, minutas precisas se levado em consideração a cena que eu estava prestes a presenciar.

Pouco a pouco, os artistas foram voltando de seus camarins. Os câmeras foram assumindo suas posições, as luzes foram se acendendo. Segundo o roteiro, faltava registrar apenas mais dois *sketches* antes que atividades do dia pudessem se dar por encerradas. Aparte deles, também a gravação de um *merchan*.

Os quadros foram vencidos com presteza, após o que os técnicos e cenógrafos se puseram a compor o ambiente sobre o qual se desenrolaria o trabalho publicitário. Tudo pronto, uma das câmeras se direcionou a Carlos Alberto, que começou a falar sobre a eficácia de um medicamento para o estômago.

Uma voz então surge como que de outro mundo, transmitida pelo sistema de autofalantes do estúdio. Era Beto, um outro filho de Carlos Alberto, que trabalhava no programa como publicitário.

“Só um minuto, vou ver se ficou bom...”, dizia ele.

De fato, a expectativa do descanso próximo não duraria mais que alguns segundos, interrompida pela voz de Beto, que voltava a se fazer ouvir pelo sistema de som.

“Pai, sua parte ficou ótima! Mas vamos ter que refazer porque a caixa do remédio não apareceu direito”.

Sobre uma mesinha, a embalagem onde se via a marca do medicamento insistia em tombar.

“Alguém coloca algo ai atrás do sachê!”, acudia Marcelo, que não muito de longe acompanhava a gravação do *merchan*. “Pode ser um presunto”, emendava, achando uma utilidade inusitada aos cubinhos de petiscos cenográficos, que não consumidos totalmente pelos figurantes durante a gravação, jaziam numa mesa ali ao lado. Carlos Alberto ensaia atender ao filho, mas é por este mesmo interrompido:

“Não pai... deixa isso prum profissional... Alguém da contra regra, por favor...”.

Um dos técnicos, vindo da coxia, se apressa em cumprir a tarefa. O *merchan* é gravado rapidamente, com sucesso, após o que Marcelo dá por encerrado os trabalhos do dia. Subitamente, antes que todos se desmobilizassem, Beto aparece.

“Esperem um pouco, ainda falta gravar um *merchan*”, dizia; “vamos começar um negócio novo: piadas de *A Praça* por celular”.

Marcelo parecia se incomodado: “Mas ninguém me falou nada disso...”.

O irmão se justifica:

“Tá começando hoje, Marcelo, por isso você não sabe”.

Enquanto ouve o filho explicar o funcionamento do serviço, Carlos Alberto lê um papel contendo a lista das anedotas que poderiam ser ouvidas pelos futuros assinantes. Um pouco receoso se manifesta:

“Essas piadas são do Ary Toledo, não? Porque a Praça não tem piada...”.

O filho lhe explica:

“O negócio é o seguinte: essas piadas não são do Ary Toledo. Elas são piadas comuns, não são de ninguém. Aí o pessoal achou que a gente agregaria valor a essas piadas vinculando-as ao nome de *A Praça*. Ao mesmo tempo, a gente usa isso para divulgar o nome do nosso programa; acho que é um negócio bom pra todo mundo”.

“Perfeito!”, aprovava o apresentador, que, ato contínuo, se dirigia de volta ao banco para gravar o comercial.

* * *

Embora seja *O riso* um dos mais importantes e conhecidos textos filosóficos sobre o cômico, não é Bergson, certamente, quem vai primeiro tratar do tema no interior da Filosofia Moderna. Antes dele, muitos dos mais importantes nomes da História do Pensamento Ocidental se dedicariam igualmente ao tratamento da questão.

Confinado aos gêneros populares durante toda Idade Média, quando os assuntos mais dignos só poderiam ser tratados com grande gravidade e decoro, o cômico acabará se elevando à condição de “grande Literatura”, e mesmo de Filosofia pelas obras de Boccaccio, Ariosto, Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Por elas, vai se perceber que o riso também ele poderia se apresentar como uma visão global do mundo, que ele sim poderia encerrar valores explicativos e existenciais, ainda que os mesmos fossem ignorados pelas concepções sérias e trágicas impostas pelo cristianismo oficial (cf. Bakhtin, 2008; cf. Minois, *ibidem*, 293-294).

A despeito de seu reconhecido valor, por alguns, o riso continuará sendo condenado. De fato, será essa a tendência geral das Filosofias dos séculos XVI e XVII, como bem mostram os casos de Descartes, Hobbes, Bossuet e Leibniz, que viam o rir com as mais severas restrições, pendendo seus juízos, antes, à opinião dos censores religiosos.

Não obstante as particularidades da razão de cada um desses autores, bem como suas respectivas sutilizas, o rir será por eles explicado a partir de uma compreensão bastante aproximada. De um lado, o riso se lhes afigura como o artifício pelo qual se apontam os vícios e as fraquezas do outrem, como a manifestação do desprezo daquele que ri em relação àquele de quem se ri. Pelo riso, em outros termos, o ridente atestaria a insignificância do outro, e entrementes, afirmaria a superioridade de si próprio.

De outro lado, porém, esses autores perceberão no riso como a prerrogativa dos débeis, dos ignorantes, dos tolos. Os sábios pouco ou nada riem: a vaidade lhes é estranha; a soberba e a autoexaltação de si, desnecessárias. O riso nada mais é que uma “súbita glorificação de si”, dirá Hobbes em *O Leviatã* (Hobbes *apud* Minois, *ibidem*, 363). Nesse caso, seria mesmo de se esperar que ele provenha daqueles cujas virtudes só poderiam aparecer quando em contraste com as imperfeições alheias.

“Rir muito dos defeitos dos outros é sinal de pequenez de espírito, uma vez que a marca dos grandes espíritos é ajudar os outros a se libertar do desprezo e comparar-se apenas com os maiores”, acrescenta o jusnaturalista inglês (Hobbes *apud* Minois, *ibidem*, 363).

Com efeito, pouco tardaria até que posições como estas encontrassem elas mesmas suas ressalvas. Se a zombaria tem por detrás de si a repulsa e o ódio, declarará Spinoza em sua *Ética*, sendo, portanto condenável, “o riso, como a brincadeira, é pura alegria e, conseqüentemente, desde que não seja excessivo, é bom em si mesmo” (Spinoza *apud* Minois, *ibidem*, 420). De fato, concorda Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*, enquanto a troça e o escarnecimento possuem uma natureza negativa, o riso, em nada absoluto, pode sim se colocar como expressão do bem (Kant *apud* Minois, *ibidem*, 421).

Entre pós e contras, a distinção intelectual entre o mau e o bom rir, entre o escárnio e a jovial alegria, mais que necessária, então se mostrava premente. Ela derivava da lacuna deixada pelo infausto desaparecimento de parte da *Poética* de

Aristóteles, ou mais especificamente, de seu Livro Segundo, onde o filósofo grego teria se ocupado da Comédia.

Pretensioso em seu intuito de decifrar o Universo, Aristóteles concebe sua Filosofia em função de três frentes, distintas entre si no que concerne o aspecto da Verdade a ser buscado. Ao lado das Ciências Teóricas, que observariam as leis mecânicas, matemáticas e metafísicas da realidade, e das Ciências Práticas, que se debruçariam sobre as dimensões éticas e políticas do homem, a Poética que propunha tinha como objeto último de sua reflexão os processos de criação, a produção das formas, os sentidos das expressões e representações estéticas.

O primeiro livro mostra bem para onde conflui o pensamento do filósofo: o Teatro, ou antes, a Poesia pela qual se constitui, nada apresentaria senão uma forma de imitação: imitação do mundo, da natureza, da realidade. Nesses termos, o problema maior da *Poética* se colocaria no sentido de apontar o modo pelo qual se poderia alcançar a *mimésis* perfeita, ou seja, a precisa representação do real.

Para Aristóteles, de fato, uma poesia pode diferir de outra apenas por elas adotarem meios ou modos diferentes de representar a realidade, quando não fosse a própria realidade representada o que efetivamente se distinguiria num caso e em outro. Desse modo, não será sem razão que toda a discussão proposta pelo filósofo terá como eixo a “forma” da poesia.

Debruçando-se sobre o drama, Aristóteles, que já havia declarado em *De partibus animalium* serem os homens as únicas criaturas capazes de rir é enfático ao declarar: a Comédia é em muito inferior à Tragédia. Sim, pois se esta imita ações de caráter elevado, se se utiliza de linguagem erudita e se, pela catarse, pretende a purificação de sentimentos superiores como o são o terror e a piedade, aquela nada almeja que a representação de uma realidade torpe, de homens grosseiros; a Comédia, com efeito, degrada o homem.

Siga-se adiante: enquanto muito era dito sobre as formas e as possibilidades do Trágico, e mesmo da Epopeia, o Cômico acabaria relegado a um sincero ostracismo, o qual, como a pouco colocado, duraria até o Renascimento. Então, para muito além do que escreviam os grandes escritores, o gênero vai se impor à Filosofia também em razão da exuberante diversidade de estilos que se apresentavam nos nascentes e mais distintos movimentos dramáticos.

É nesse momento, por exemplo, que a Inglaterra de Shakespeare verá surgir o Teatro de Ben Jonson, cujos protagonistas eram criados a partir de uma geniosa

apropriação das noções médicas desenvolvidas por Hipócrates. À imagem da discussão proposta pelo médico grego, o comediógrafo renascentista colocava em cena figuras que se faziam conhecer sempre e necessariamente em função de certo temperamento ou excentricidade. Ao que consta, era o início da amplamente conhecida “Comédia de Tipos”, nas quais cada enredo nada mais apresentava ao público do que uma sequência ordenada de *sketches*, cada qual produto das afeitas atitudes do protagonista, que se movimentava no interior da narrativa pela repetição assídua e manente de um traço ou gesto viciado, convertido em clichê.

Mais ou menos no mesmo período, despontava na Itália aquele que se tornaria um dos mais importantes Capítulos da História da Comédia, e mesmo do Teatro Universal: a *Commedia dell'Arte*. Contrastando com o Teatro dos Humanistas, com a *Commedia Erudita*, esse novo gênero, essencialmente popular, tinha como principal fundamento o improvisado de seus atores, que recorriam a uma mesma coleção de personagens, protagonistas de historietas mais ou menos determinadas e provindas de um repertório finito de tramas e situações, não raras vezes inspirada nas Farsas de Plauto e Terêncio.

“Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento - todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos” (Berthold, 2011, 353).

Em meio às disputas entre os religiosos da Contra-Reforma e os Humanistas, multiplicavam-se as manifestações da dramaturgia cômica. Dirá nesse sentido o historiador Georges Minois em seu copioso e já bastante citado *História do Riso e do Escárnio*: “O riso no século XVI explode em todos os sentidos: macarrônico, picaresco, burlesco, grotesco, humorístico, satírico, irônico” (Minois, *ibidem*, 300).

Então, compreender o Cômico parecia mesmo prescindir da capacidade de discernimento e classificação entre todas e cada uma de suas distintas manifestações, estilos e formas. Mas seria mesmo a geografia o critério mais seguro para avaliar as diferenças entre o riso provocado pelas tantas narrativas escritas pelos profícuos Tirso de Molina, Calderón de la Barca e Lope de Vega na Espanha e aquele provocado pelas burlescas e indecentes histórias de Scarron no Reino de Louis XIII? Entre as

estilizações levadas ao palco pelas *sotties* do *Quinzième* e os enredos que oferecidos à *Opera-Buffera* pela Itália do século XVIII? Entre estes e o exagerado Grottesco, do qual falar-se-á mais adiante?

Um exercício classificatório nesse sentido apontaria para resultados absolutamente duvidosos, já que, de fato, todos esses gêneros dialogavam entre si, influenciavam-se reciprocamente, nutriam-se uns dos outros. Não emprestava a *Opera-Buffera* seus enredos das narrativas previamente interpostas pela *Commedia dell'Arte*? Não teria Scarron uma dívida profunda para com o barroco espanhol? Não estaria este em grande medida próximo do cômico macarrônico do beneditino Merlin Coccaio?

O próprio Minois parece desconfiar dessa caracterização nacional do cômico: “é preciso exagerar nas diferenças”, dirá ele (cf. *ibidem*, 300); de fato, “em cada um desses risos há mais de universal que de particular” (*idem, ibidem*, 300). Nada obstante, o vazio deixado pelo desaparecimento do livro segundo da *Poética* desafia a Filosofia. Com efeito, à Spinoza e Kant, outros muitos nomes se somariam, tendo eles todos o comum intuito de catalogar o cômico, de pontuar e expor cada uma de suas diferenças, de distinguir os critérios capazes de avaliar uma boa farsa e, contrariamente, uma comédia ruim. Bem nesse sentido poder-se-ia destacar Hegel, Kierkegaard, Schopenhauer e Jean-François Marmontel, ensaísta e enciclopedista francês cujas reflexões teóricas reunidas em seu *Elementos de Literatura* se consolidariam como algumas das principais referências estéticas ao longo de todo o século XIX (cf. Grojnowski, 1991, 3).

Amigo pessoal de Voltaire, crítico de Rousseau, Marmontel ali propunha uma distinção rigorosa entre a “comédia de palavras”, a “comédia obscena”, a “burlesca”, a “comédia de caráter” e, outrossim, a “comédia de situação”, e seguia afirmando: do mesmo modo que o mau gosto deveria ser imputado a qualquer enredo que, para fazer rir, se fizesse valer do obsceno ou dos trocadilhos grosseiros, de modo distinto, dever-se-ia admitir superior toda dramatização que, pelo riso, tornasse visível aos homens seus vícios e à sociedade sua corrupção (cf. Grojnowski, 1991, 3). Inclinadas a assumir o rigor da taxonomia, tais considerações traziam em si, e de forma não tão bem dissimulada, o criterioso propósito do julgamento, tão erudito quanto exata era a sentença que o seguia.

Ora, seria mesmo tal conjunto de categorias apropriado, mesmo suficiente para discriminar a fundo as diferentes apropriações da *Commedia dell'Arte* feitas com primazia por Carlo Goldoni e Carlo Gozzi? Poderiam elas dar conta de diferenciar estas últimas do primoroso trabalho de Molière, também ele tributário das peripécias de

Arlequín, Colombina, Dottore e Pantalone? Enfim, conseguiriam elas bem determinar os limites entre as peças *mises en scène* por cada um desses dramaturgos e a própria *Commedia* apresentada pelas companhias e *troupes* italianas nas feiras de rua e nos palácios do Rei Sol?

As ponderações de Spinoza e Kant, as avaliações que Hegel, Kierkegaard e Schopenhauer fariam sobre os distintos modos do rir, enfim, as tentativas de classificação e julgamento estéticos destilados por Marmontel, apareciam como aspectos distintos de um problema comum: o do modo pelo qual diferentes concepções de filosofia, de sociedade e de mundo se traduziam nas distintas realizações dramáticas e cômicas.

Nada obstante, o reconhecimento e a reflexão acerca das diferenças talvez comportasse um questionamento outro, uma espécie de negatização do problema. Com efeito, para além das dessemelhanças, seria possível perceber algo de comum, de universal entre as criações de Gozzi, Goldoni, Molière, da *Commedia dell'Arte* e das tantas outras narrativas abarcadas pelo gênero.

* * *

Era certamente curioso saber que dentro de instantes eu observaria ali, defronte a mim e às câmeras, narrativas que em grande medida dialogavam com uma tradição cômica tão remota. Com efeito, como não qualificar de burlescos os modos, a indumentária e o penteado com os quais se compunham figuras como a de *Nany People*? Seria possível ver os *sketches* envolvendo *O Bêbado*, ou mesmo a *Nova Rica* senão como breves e simplificadas *Farsas*? Nesse mesmo sentido, não seria plausível ver algo da *Commedia dell'Arte* nas historietas espontaneamente encenadas pelos palhaços da *Patrulha Maluca*?

A agitação e o rumorejo eram comuns durante aqueles momentos que precediam o começo dos trabalhos. Naquele dia, porém, um alvoroço em algo maior tirava minha atenção dos rabiscos que eu fazia em meu diário. Cheio de vigor e vida, o cantor Jair Rodrigues cruzava a coxia em direção ao estúdio. Saldou festeiro a plateia; distribuía beijos e abraços entre o pessoal da produção quando Carlos Alberto se apresentou por ali. Cumprimentaram-se como velhos amigos e ficaram a conversar até que a gravação tivesse início.

Jair foi o primeiro a gravar. Cantou, animou as senhoras da plateia, que sem nenhuma resistência se deixavam contagiar por sua energia fora do comum. Foi então até o banco, de onde Carlos Alberto assistia ao “*show*” do amigo. Lembraram juntos uma velha história, ao que, entre risos, sobreveio a divulgação do novo disco do cantor.

“Muito bom, muito bom! Ficou excelente Jair!”, Marcelo dava seu veredicto de Diretor, enquanto deles se aproximava.

Entre Carlos Alberto e o filho Marcelo, e Jair, seguiram-se novos cumprimentos; também os agradecimentos de praxe. Feitas as despedidas, alguns figurantes se aproximariam para se fotografarem ao lado do artista. Cinco minutos foram dados pra que tudo fosse preparado para o começo da gravação dos *sketches*.

A algumas poltronas de onde eu estava, Sidney, o proprietário da Rede de Farmácias que patrocinava *A Praça* conversava com dois sujeitos engravatados, que acompanhavam ao seu lado a gravação. Liberado das atenções para com o convidado, Carlos Alberto, acompanhado do filho Beto, que por ali acabava de chegar, se aproxima dos três homens.

“O senhor me desculpe não colocá-lo no ar hoje, Deputado”, dizia a um deles Carlos Alberto. “Aqui é sempre muito corrido”, se desculpava.

Não me recordo de ter ouvido a voz do homem, que concordava com a cabeça. Carlos Alberto insistia:

“Vamos marcar um dia pro senhor voltar; separe uma data em sua agenda. Aí escrevemos certinho sua participação no quadro do João Plenário”.

Até o final daquele dia a cena, as desculpas e o combinado por algumas vezes se repetiriam. Fiquei a imaginar se não seria possível pensar a gravação do humorístico como uma espécie de ritual quando, junto à gravação dos *sketches*, junto ao riso, um sem número de relações acabaria sendo atualizado: relações familiares, contratuais e financeiras, relações de apadrinhamento, profissionais, relações familiares...

Pensei em escrever algo que apontasse nesse sentido. Enquanto abria meu caderno, Carlos Alberto, afastando-se alguns passos do trio de engravatados, pedia a Marcelo que orientasse o *cameraman*:

“Peça para que filme bem a reação do Deputado; que faça algumas tomadas fechadas dele rindo”.

Aproximando-se do pai, Beto se apressa a transmitir algumas determinações à produção:

“Coloquem algumas senhoras alinhadas ao lado e também atrás do Deputado; quero que elas apareçam como fundo quando formos dar o *zoom* nele”.

Alguma semanas depois, o parlamentar voltaria ao programa. Sua participação no quadro de *João Plenário* seria marcada por uma conversa ensaiada, na qual ele censuraria o licenciado personagem, enquanto o homem do banco, solícito, falaria do convidado como um exemplo de dignidade a ser seguido.

* * *

Que se permita reconduzir as discussões acerca do riso e do cômico de volta ao século XX; agora, porém, integrando às discussões pontuadas pelas Ciências e pela Filosofia uma nova perspectiva, a saber: a da Teoria Literária. De fato, neste século tão avesso ao rir, seria mesmo um grande equívoco passar em revista as reflexões sobre o cômico sem que fosse considerada a obra do filólogo e filósofo de linguagem russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin.

Tendo suas preocupações primeiras assentadas sobre o problema da relação entre as vontades individuais e a ideologia, da preponderância inconsciente desta sobre aquelas, e, outrossim, sobre a linguagem, Bakhtin publicará a maior parte de seus primeiros trabalhos ainda nos últimos anos da década de 1920. Serão esses os casos, por exemplo, de *O Freudismo*, *O Método Formalista Aplicado à Crítica Literária* e *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, vindos à luz em 1927, 1928 e 1929, respectivamente.

O fato de originalmente tê-los concebido por detrás de pseudônimos talvez explique o porquê Bakhtin tenha permanecido praticamente desconhecido na Rússia até a década de 60, quando da reedição de seu primeiro texto nominal *Problemas da Obra de Dostoievski* e quando, também, se dava a publicação de sua tese de doutoramento, um estudo sobre a obra e o contexto social de François Rabelais.

Rabelais é grande, justifica sua escolha o filólogo russo; “não resta dúvida de que o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura européia está indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes” (Bakhtin, 2008, 2). Ao contrário destes, porém, o autor de *A vida de Gargântua e Pantagruel* não vai elaborar sua literatura com elementos oriundos dos cânones ou das regras estéticas formalizadas pela crítica do século XVI. Nem tampouco a partir de um diálogo com esses elementos. De modo distinto, explica Bakhtin já no início de suas reflexões,

“as imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo” (*idem, ibidem*, 2).

A estética de Rabelais é outra; ela se funda com elementos outros, dialoga com uma tradição essencialmente distinta, cuja geografia se delineia em meio ao vasto universo da cultura popular, ou mais especificamente, da cultura cômica popular. Nesse sentido, discutirá Bakhtin, toda e qualquer iniciativa de compreensão do renascentista francês que parta dos - ou dialogue com os - ideais ou consensos da arte e da crítica burguesa estaria já de antemão destinada a um absoluto fracasso.

É, antes, no interior desse universo da criação popular que Rabelais, para ser devidamente compreendido, deve ser situado. Aliás, mais do que isso, defenderá o filólogo russo. De fato, se a obra de Rabelais se apresenta imbricada no interior de uma tradição cômica bastante antiga, e até ali totalmente desprezada pela reflexão erudita, Bakhtin bem prevê o alcance de seu intento: iluminar o sistema de imagens, categorias e noções do qual Rabelais retira não apenas inspiração, mas a própria estrutura formal de

sua narrativa, cuja estética parece se assentar naquilo que Bakhtin conceituará como “realismo grotesco”.

O termo *grottesco* aparece no final do século XV como derivação de *grotta*, que em latim era utilizado para se referir a uma caverna pouco profunda, a uma gruta. *Grottesco*, de sua parte, começaria a ser o vocábulo designado para se referir a um determinado tipo de estética pictórica, encontrado por um jovem garoto no interior de uma fenda situada numa encosta do Monte Aventino, em Roma, onde acidentalmente caíra.

Dentro do tal buraco, sob a terra, revelavam-se ao menino - e ao mundo - os salões do portentoso palácio romano construído sob as ordens de Nero pouco depois do grande incêndio: a lendária Domus Áurea. Em suas paredes e pilares, ali fixada pelo capricho e excentricidade do Imperador, uma até então desconhecida pintura ornamental, composta de figuras esguias, distorcidas, monstregos assimétricos e coloridos, meio bicho meio gente.

Hoje denominado pela História da Arte de 4º estilo da pintura romana, essas composições pictóricas pareciam coerentemente se associar à estética de uma das formas desenvolvidas pelo riso de então. À imagem daquelas gravuras, o riso romano adentraria no Império trazendo em si não apenas os aspectos funcionais da brincadeira e do lúdico. “O riso debochado, raivoso, com finalidade moralizante e conservadora, que zomba das coisas novas, é sucedido por um riso inquieto e perturbador, que provoca mal-estar e vai muito além do riso burlesco” (Minois, *ibidem*, 94).

Como a sociedade latina, esse riso se via às voltas com elementos que pareciam se decompor, se recompor sem nenhuma simetria, disforme e ridiculamente. Com efeito, aquilo que se via nas paredes internas da Casa Dourada de algum modo parecia encontrar eco na cadência da ironia e dos versos satíricos de Horácio e de Petrônio, o qual, ao que consta, era um assíduo frequentador da corte de Nero.

Distante do equilíbrio, da sobriedade, e do realismo dos cânones estéticos gregos tão amplamente buscados pela arte do século XVI, aquelas insólitas formas de animais, homens e plantas que entre si se confundiam e transformavam foram rapidamente percebidas de origem bárbara, e assim instantaneamente adjetivadas pela crítica a elas contemporâneas (cf. Kayser, 1986, 18).

Não obstante, a exemplo de Raffaello Sanzio, inúmeros foram os artistas que se deixariam deslumbrar com o novo estilo, que a partir de então passava a compor de forma explícita a estética de suas composições. Pela atuação desses artistas, o grotesco

ver-se-ia difundido não apenas para além das fronteiras italianas, mas, outrossim, ganharia seu espaço nos demais domínios da arte: no desenho e na gravura, na decoração de utensílios, joias e de obras arquitetônicas (cf. Kayser, 1986, 20).

A partir da segunda metade do século XVIII, o termo *grotesco* começa a ser utilizado também pela Crítica Literária, que dele se vale num contexto de *tempestade e ímpeto*, onde a ordem era reagir ao racionalismo extremado postulado pelos Iluministas, e, mais que tudo, afirmar uma nova poesia e um teatro novo, libertos das rígidas regras determinadas por Aristóteles e insanamente reproduzidas pelo classicismo francês. É nesse contexto e sentido que vão se colocar trabalhos como os de Justus Möser, Karl Friedrich Flögel e, na própria França, de Victor Hugo.

Möser e Hugo fazem da alitiloquência e da retórica aliadas leais; Flögel, com o detalhamento digno de um folclorista alemão, vai exaustiva e sistematicamente reunir as mais diversas formas de manifestação popular que tinham nos elementos material e corporal sua mais marcante característica. Eis os termos pelos quais o breve *Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*, escrito por Möser em 1761, bem como o famoso *Prefácio* que em 1827 Hugo dedicará ao seu enorme *Cromwell* parecem frontalmente se contrapor à *História da literatura cômica*, escrito em 4 volumes, à *História dos bufões da corte* e à *História do cômico grotesco*, todos saídos da pena do prolífico Flögel.

A despeito das distintas estratégias, o propósito desses autores se mostrará comum: fazer compreender que o grotesco, mais que uma estética a ser defendida, é um elemento presente tanto na arte quanto no mundo, inevitavelmente.

* * *

Tão logo percebi a presença solitária de *Zé Bonitinho*, fui logo me juntar a ele. Sentado ao seu lado no banco do *hall* de entrada do estúdio, fiquei um bom tempo a ouvir as histórias que ele rapidamente começou a contar. Loredó dizia coisas sobre sua vida; entrementes, falava sobre o humor.

“No fundo, no fundo, nada há de novo”, divagava. “O Max Nunes foi o último que criou algo de novo; depois, não teve mais nada. Olhe *Os Trapalhões*, por exemplo: eles são uma cópia escarrada de *Reco-reco*, *Bolão e Azeitona*, aquela História em Quadrinhos da *Revista Tico-Tico*, você conhece?”.

A palestra seguia adiante:

“É o mesmo caso desse último filme do Mr. Bean, que é uma cópia escarrada do filme francês ‘As férias do Senhor Hulot’, do humorista Jacques Tatit”.

Se não o tivessem chamado para o camarim, era certo que a prosa poderia sem dificuldade ter se estendido por horas. Levantei-me, cumprimentei o segurança que imóvel acompanhava minha conversa com Loredó e entrei pela porta que me levaria à coxia. Poucos metros depois, Marcelo, irrompendo em minha frente, me indagava, desconfiado, sem se preocupar em me cumprimentar:

“Você escreve, né?”.

“Sim, estou escrevendo uma pesquisa sobre *A Praça*”.

Eram já incontáveis os meses que eu frequentava semanalmente os bastidores da gravação de *A Praça*. Sim, eu já havia sido formalmente apresentado ao Diretor. Nada obstante, várias tinham sido as ocasiões em que eu o cumprimentara; algumas vezes, como de fato ocorrera na semana anterior, chegamos a trocar palavra. Marcelo, contudo, não parecia se lembrar de mim.

“Você é jornalista?”.

“Não”.

Respirei; quem saberia dizer não ser aquele exato momento uma excelente oportunidade em me fazer perceber, de explicar minhas intenções, de angariar algum espaço mais significativo entre aqueles que realmente conduziam a produção do humorístico? Fui interrompido, mesmo antes de dizer palavra.

“Você tá vindo aqui toda semana, é?; Você tá falando com quem?”.

Minha resposta não encontrou eco; já de costas, retomando seus afazeres, ele não pôde nada ouvir a respeito da “carta da faculdade”, que mais tarde eu entregaria à Márjori. Desanimado, entrei no estúdio e me dirigi ao meu conhecido canto da plateia. Enquanto caminhava, pude ouvir alguns membros da produção comentando sobre uma alteração no horário do humorístico, que segundo diziam passaria a ser transmitido num horário “menos familiar, tarde da noite”. Sentei-me; ao meu lado, alguns homens que eu nunca vira ali se acomodavam no intuito de também acompanhar a gravação, que começava.

Os *sketches* foram se sucedendo como de costume: o humorista entrava no estúdio travestido de seu personagem, cumprimentava a plateia, que aplaudia; seguia-se o pequeno ensaio à meia-voz, a gravação, as risadas, a despedida do artista, que dava lugar ao humorista e ao personagem subsequente. Visivelmente cansado, Carlos Alberto se atrapalhava com o texto, algo de fato muito difícil de acontecer. De fato, não demoraria muito até que ele deixasse por alguns momentos a costumeira simpatia - ou, talvez, o autocontrole - e revelasse, objetivo, o motivo de suas recorrentes distrações:

“Dá licença, Marcelo?”, se dirigia ele formalmente ao filho, interrompendo a gravação no meio.

O apresentador virou-se para o elenco de apoio, e lhes destilou um tremendo sermão:

“Eu tô de cama desde a semana passada”, dizia o homem do banco; “serei internado amanhã para fazer uns exames. Se vocês não respeitarem minha idade, e minha posição, eu vou embora”.

A advertência então terminaria da mesma forma com que começou: abruptamente, com algumas palavras dirigidas ao Diretor:

“Desculpa Marcelo; é que tá um *zum zum zum* aqui atrás que não tá dando...”.

Ao término da gravação do *sketch* foi dado o intervalo. Carlos Alberto se aproximou da plateia; ia ter com aqueles sujeitos sentados próximos a mim.

“Tá tudo bem? Estão gostando?”.

Os homens respondiam, afirmativamente.

“Aqui é muito mais engraçado que quando vemos pela Televisão, não é?”, esticava o assunto o apresentador.

Um dos convivas, sugerindo conhecer o homem do banco mais que os outros, lhe pergunta algo sobre o novo horário do programa, emenda:

“Você vai deixar o programa mais picante?”.

“Não, não... é um programa de família...”, contesta Carlos Alberto, que pede licença e sai em direção à coxia.

Aproveitando-me da oportunidade, indaguei ao homem quem era ele, se era amigo de Carlos Alberto. Sua resposta veio acompanhada de um semblante de quem não tinha amigos: “sou empresário”. Sem me desencorajar, investi na conversa. Acompanhados de suas respectivas esposas, os convidados anônimos se apresentaram como Chefe de Gabinete e Vice-Prefeito da cidade fluminense de Volta Redonda. Pouco mais de dez dias nos separavam do aniversário da cidade, que comemoraria a data com o *show* da *Caravana da Praça*. Assim se explicava a presença daqueles homens, que tinham vindo à gravação para divulgarem o evento.

Não podia mais me atentar à sequência de *sketches* gravada após o intervalo. Toda a minha expectativa se voltava para o dia da apresentação itinerante. Existiria alguma sensível ruptura entre o que eu me habituara a observar no estúdio e o que eu veria em Volta Redonda? Haveria algum elemento que me permitisse pensar melhor a apropriação do popular pela Indústria do Entretenimento? Ou, inversamente, algo que nutrisse minha compreensão para compreender esses processos de apropriação e adaptação daquele repertório cômico?

Tal era minha ansiedade, tantas as questões que imediata e sucessivamente me agitavam, que pouca importância pude dar às palavras da funcionária responsável por distribuir o lanche e os vinte reais às senhoras da plateia, a quem me dirigi quando de minha saída do prédio, já ao final daquele dia de gravação:

“Esse dinheiro é uma recompensa para elas; elas já estão acostumadas, sabem que ajudam a fazer o programa, aplaudem e riem na hora certa; é um estímulo para que elas continuem vindo, um dinheiro para o pão”.

* * *

A tarde daquele 17 de julho pouco avançava quando eu desembarquei no Terminal Rodoviário de Volta Redonda, Rio de Janeiro. Segundo me informavam, o hotel que eu reservara não ficava distante dali. Assim, e a despeito do calor, decidi encontrá-lo caminhando, o que de fato não seria uma missão muito difícil. Nada comparado ao que eu me propunha na sequência: encontrar um lugar qualquer para comer.

Volta Redonda comemorava seu 55º aniversário, e a população parecia ter decidido comemorar o feriado bem longe do centro, onde eu ficara hospedado. A cidade estava completamente deserta, e foi apenas ao cair da tarde que eu finalmente, após horas perambulando pelas ruas vazias, conseguiria encontrar um bar onde, aliás, pouco havia para mastigar.

Comi um sanduiche conversando com o atendente. Comentei que ia assistir o “Show da Praça é Nossa”, ao que ele comentou fazendo qualquer consideração acerca da homenagem que na noite anterior o humorístico fizera à cidade. Eu assistira a gravação do conteúdo a cuja transmissão ele se referia: um singelo parabéns seguido de uma sincera autopropaganda.

O *Show* estava marcado para as 19 horas, e aconteceria numa praça, curiosa e coincidentemente denominada “Praça Brasil”, onde um imenso palco e um telão tinham sido anteriormente preparados. Sobre o palco, claro, um banco de praça. Cheguei cedo, e gastei o tempo a observar os últimos preparativos, o teste do som, a chegada dos seguranças contratados pela prefeitura. Há poucos metros dali, uma movimentação fora do comum de engravatados, que segundo pude rapidamente me inteirar, tratavam-se de autoridades e políticos locais que, rodeando a entrada de um hotel, aguardavam a chegada do elenco do programa.

Fui me posicionar junto a eles, primando poder ser visto por algum humorista ou alguém da produção. Escurecia; vindo da praça, eu podia ouvir a música de trabalho de Marcelo de Nóbrega, que repetidamente era utilizada pelos técnicos nos acertos finais e

nos últimos testes do som. Passava pouco das 18 horas quando uma van prata parou frente àquela turba. Um a um, os humoristas foram deixando o veículo, movimentando imediatamente o grupo de cicerones, que disputavam o aguardado aperto de mão. Resolvi voltar à praça, onde o público, ainda bem pequeno, ia pouco a pouco se posicionando próximo ao palco.

Fui ter com um segurança, que estava ali por perto, para alguém do cordão de segurança. Expliquei que estava escrevendo sobre o grupo de humoristas, e se eu poderia assistir a apresentação mais proximamente, dali de onde ele estava. Minha intenção era tentar fazer algumas boas fotos, e com elas presentear Marcelo de Nóbrega. O bom Mauss me ensinara a respeito da reciprocidade, e eu apostava na eficácia da sociologia francesa para angariar um maior espaço entre aqueles que eu vinha estudando como nativos.

O segurança me pediu para conversar com seu superior, que devia estar do outro lado da praça, “ou atrás palco”, segundo titubeante me orientava. Fui me explicar com o tal superior.

“Mas você conhece alguém de *A Praça*?”, questionava o homem, após me ouvir. Nem bem meu “sim” era pronunciado, e ele me surpreenderia com um apelo absolutamente inusitado:

“Eu sou humorista também, sabe? Você poderia levar meu currículo ao Carlos Alberto?”

Consenti em levar o documento à produção, o que de fato fiz, posteriormente. Ele então me estendeu seu cartão, que por um truque de mágica começou a pegar fogo, sem que fosse todavia consumido. Rimos um pouco e ele me conduziu até um canto do palco, bem ao tempo de eu ver entrando em cena o empresário responsável pela “Caravana da Praça”, que eu conhecia de vista do estúdio. Olhei no relógio: 19:30 horas. Sem muito jeito, visivelmente desconfortável com a exposição, ele se dirigiu ao público, então presente em número um pouco maior.

“O que vocês vão ver hoje à noite é exatamente o que acontece na gravação em São Paulo. Igualzinho. Inclusive, nós vamos gravar a apresentação aqui hoje”.

Agradeceu ao Prefeito de Volta Redonda; e mais a um ou outro patrocinador.

E apresentou Marcelo de Nóbrega, que apareceu no sob os aplausos do público.

“Boa noite, Volta Redonda”. “Boa noite, Volta Redonda”, insistia, frente ao boa noite algo tímido respondido pelo público.

“Eu quero saber uma coisa de vocês”, emendava o Diretor, que naquela noite se ocuparia o lugar do pai, representando o “homem do banco”.

“Vocês ouviram a música “Casinha Branca” essa semana?”.

Silêncio.

“Quem ouviu a música no rádio, na televisão essa semana?; Levantem a mão”, insistia Marcelo.

Poucas pessoas levantavam as mãos.

Marcelo, sem disfarçar sua irritação, mandava seu recado aos organizadores: “Tocaram pouco, heim?!”.
.

Feita a advertência, dava o sinal pra que soltassem o *playback*, convidando o público a cantar junto com ele. Do canto do palco, eu me esforçava para conseguir bons ângulos: ajustava o *zoom*, ensaiava imagens em sépia e preto e branco. Terminada a interpretação, Marcelo se dirigiu ao banco. Eu, qual tiéte, o fotografava. Entraria então em cena o humorista Alexandre Porpetone travestido do jogador de futebol Ronaldo. Chamava minha atenção o conteúdo “politicamente incorreto” da conversa travada entre eles. Falavam de drogas ilícitas; não eram poucas as piadas e narrativas envolvendo homossexuais.

Sucessivamente, teriam lugar *sketches* com o bêbado Saideira, com o político corrupto João Plenário, e com o louco interpretado por Clayton, artista que compunha o elenco de *A Praça* desde o início dos anos de 1960. Finalmente, após uma ou outra música cantada novamente pelo apresentador, o trio de palhaços do Comando Maluco

encerraria o *show* com uma divertida sequência de números cômicos de origem circense.

Recebidos os aplausos, Marcelo voltaria ao microfone para agradecer novamente aos patrocinadores, ao Prefeito, ao vice, e aos vereadores, cujos nomes ele lia num pequeno papel. Agradecia também ao público, e informava que o bêbado Saideira estaria em alguns instantes em frente ao hotel, ali, perto da esquina, vendendo e autografando seu CD de piadas.

Ao ouvir suas últimas palavras, vi despontar uma ideia um tanto ingênua. Naquela hora, entretanto, muito razoável me pareceu a possibilidade de eu voltar para a capital paulista de carona com o elenco de humoristas. Fui até o hotel onde estavam hospedados, e me coloquei num lugar estratégico, onde eles, ao passarem, dariam pela minha presença, ali, na longínqua Volta Redonda. Aí seria apenas conversar e então, talvez, receber a proposta da carona.

Eles passaram muito rapidamente. Não me atrevi a disputar qualquer espaço com aqueles que, em suas gravatas, se apresentavam afoitos para adquirir o CD de piadas do Saideira. Terminei minha noite comendo um cachorro quente e assistindo o *show* do Emílio Santiago, que fechava o dia de comemorações da cidade fluminense.

* * *

Ao que consta, o que se define por “Comédia” teria sua origem em certas festividades, as quais, em tempos bastante recuados, se realizavam por toda Ática em honra de Dionísio, o deus grego da vegetação, da procriação, do vinho. Abrindo o período da prensagem do vinho, tais cerimônias eram marcadas por uma procissão de populares, que levavam um enorme falo até um local determinado, onde então um bode era sacrificado. Acompanhando o cortejo, um séquito de sátiros e bacantes entoavam ditirambos, gritos licenciosos e outros grosseiros cantos. A tais cursos então se denominariam *Kómos*; aos cantos que os acompanhavam, *odès* (cf. Veríssimo, 1977; cf. Berthold, 2011).

Necessários, o contentamento excessivo e a escandalosa alegria estavam associados não só ao que se celebrava: a fertilidade do solo, a fabricação do vinho, o amor; a alegria vinha também do que se apresentava, dir-se-ia, como propósito maior da festa. Ede fato, era pelo riso que os homens se colocavam em correspondência com o

mundo das deidades, onde o gargalhar era incontido, e aparecia como o elemento responsável por dar ordem ao caos (cf. Minois, 2003).

Ao longo do século quinto a.C., truões e saltimbancos advindos de Creta seriam responsáveis por incorporar uma série de elementos cênicos ao *Kómos* ático, dentre os quais uma série de figuras novas, que passariam a acompanhar o curso portando falos enormes feitos de madeira e falsas e exageradas barrigas. Com efeito, mesmo considerando toda a espontaneidade da composição dessas inusitadas figuras, não seria de todo absurdo imaginá-las como em algo inspiradas nas pequenas Farsas que começavam a ser escritas não tão longe dali pelo filósofo e poeta Epicarmo de Megara.

Consta que em 534 a.C., Pisístrato, então governante de Atenas, teria trazido para o interior da própria cidade a famosa celebração a Dionísio, outrora vivida apenas no meio rural (cf. Vernant, 1999). Dentre as inúmeras inovações, Pisístrato teria ordenado a criação de uma competição dramática, que deveria ter lugar em meio aos seis dias que aí duraria a celebração. No afã de honrar o deus, o povo, vindo do Egeu e de toda Ásia Menor, reunia-se no grande semicírculo do *Theatron*. Começava a era de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Cada autor participava da prova com três peças trágicas e uma comédia, sobre a qual ainda pouco se sabe. Talvez consistisse de uma sátira das outras composições propriamente ditas. Seja como for, a inclusão da comédia como parte regular das competições teria se dado apenas meio século depois, em 488 a.C., quando o primeiro prêmio é concedido a Quiônides, de cuja obra hoje nada se conhece. A partir então, a Tragédia far-se-ia sempre acompanhar da Comédia; grandes comediógrafos surgiriam: Crates, Cratino, Eupólide, Aristófanes; posteriormente, já no período helenístico, Menandro.

Desde então muito se pensou e escreveu sobre o cômico, a comédia, o humor e o riso. Debruçando-se sobre uns e outros, muitas dessas reflexões procuraram aprendê-los em seu aspecto funcional, fosse observando o papel do rir no interior de uma pretensa economia corporal ou, apreciando conjuntamente o que o inspira, imputando-lhes certa utilidade funcional no que tocava a uma suposta fisiologia da sociedade.

Nesse sentido, Denis-Prudent Roy, Spencer, Alexander Bain e Auguste Penjon poderiam ser de algum modo vistos como uma projeção individual daquilo que as reflexões de Radcliffe-Brown depreendiam do *socius*. Entre este e aqueles, o rir e a própria comicidade que lhe serviria de influxo por vezes seriam tratados como o próprio elo, como a passagem que tornaria possível vislumbrar a continuidade interposta entre

as partes e o todo, entre cada um dos indivíduos e a totalidade destes no seio de um determinado grupo. Eis o que propunha mapear Freud e, diferentemente, embora quase ao mesmo tempo, Bergson.

Muito foi investido na condenação do riso. Por outras tantas vezes o esforço seria no sentido de ponderar e abrandar a tal censura. Assim, conquanto em um dos lados as Filosofias de Descartes, Hobbes, Bossuet e de Leibniz mobilizavam-se para convencer da ignomínia e do mal implícitos no ato de rir, Spinoza e Kant, Hegel, Kierkegaard e Schopenhauer apareceriam para apartar do pecado a expressão da alegria casta, decente e pura.

Nada obstante, como bem exemplificariam as reflexões de Marmontel, não foram poucas as tentativas de se elaborar critérios que justificassem a pobreza estética de uma narrativa cômica. Frente a tais julgamentos, quase sempre preparados em meio ao vazio deixado pelo desaparecimento dos assentes escritos de Aristóteles, igualmente numerosas foram as exposições que se atiraram em defesa da comédia. Que o digam Möser, Flögel, Victor Hugo.

Para além do bom e do ruim, um aparte seria dado à própria História, tão interessada na evolução das reflexões sobre o cômico e o próprio rir quanto na diacrônica transformação das narrativas. Nesse sentido, por uma sucessão linear, por intermédio de um concatenamento cronológico, as concepções de Aristóteles seriam observadas em relação às Farsas e Sátiras a ele mesmo contemporâneas; as comédias de caracteres e de situação tão em voga no século XVII seriam contextualizadas entre os escritos críticos e religiosos de Descartes, Hobbes, Bossuet. E assim por diante, num promíscuo e irrestrito emaranhado de Ciência, Filosofia e de Literatura.

Ora, em que pese toda a mudança de perspectiva, impõe-se reconhecer que o horizonte alcançado por trabalhos como o do francês Georges Minois pouco se distingue daqueles atingidos pelos estudos de Roy, Spencer, Bain e Penjon na Fisiologia, pelas apreciações taxonômicas e críticas estéticas Marmontel, Möser, Flögel, Victor Hugo e, outrossim, pela inconclusa análise funcionalista proposta por Radcliffe-Brown. Em todos esses casos, as explicações nada aspiram senão a descrição dos aspectos conscientes pelos quais seus objetos se fazem perceber.

Indo além, seria possível transcender a consciência, perceber o humor, o cômico e o riso como expressões de um preterido inconsciente? Analogamente a Freud e Bergson, atentos ao que se coloca nos domínios do inconsciente individual, ser-nos-ia permitido aceitar as narrativas cômicas como expressão de um inconsciente de outra

ordem, coletivo? Nesse caso, que tipo de mensagem sua análise revelaria? E de que forma apreendê-lo?

Nesse sentido, seria certamente improdutivo, mesmo vão, tentar compreender os *sketches* apresentados pela *A Praça* como o resultado de um amplo processo que retroativa e sequencialmente os ligasse às estéticas do Cinema, do Rádio, do Teatro de Revista, do Circo, dos Almanques, ou, de igual modo, às narrativas da dramaturgia burlesca, grotesca, macarrônica, picaresca, da *Commedia dell'Arte* ou da *Opera-Buffera*.

De fato, como percorrer uma tão ampla temporalidade e geografia sem incorrer a conjecturas impalpáveis e generalizações não menos vastas que improváveis? De outro lado, a própria existência de uma Caravana que colocava ao televisivo o desafio da itinerância parecia sugerir ser *A Praça* apenas uma transformação a mais no interior de um repertório cômico que se mantinha tão vivo e livre de progressões lineares como qualquer outra expressão da cultura.

Nesses termos, talvez fosse também insuficiente tentar abordar o inconsciente observando como estratégia metodológica única a crítica do que explicitamente enunciava cada um dos *sketches* narrados pelo programa ou, entretantes, a observação do que conscientemente motivava os sujeitos que conjuntamente, socialmente, os produziam. Com efeito, parafraseando o que colocava o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss num artigo de 1949, toda questão seria saber se a análise de uma cultura, se o estudo dos processos pelos quais cada indivíduo age sobre ela, e ela sobre o indivíduo poderia adquirir seu sentido sem o conhecimento da história que produziu as formas presentes dessa relação (cf. Lévi-Strauss, 1996, 23).

A seguir nesse sentido, o caminho pelo qual a partir dali seguiriam minhas próprias reflexões parecia repentinamente adquirir não apenas um norte, mas, nada obstante, uma inspiração.

Capítulo 2. Do modelo levistraussiano ao *insight* etnográfico: a construção de um aporte metodológico possível

O humor é tido como a dissolução violenta de uma atitude emocional, que é produzida pela associação de duas ideias inicialmente distantes. Segundo estes preceitos a piada de boa qualidade deverá necessariamente mesclar dois elementos altamente contrastantes de forma que se estabeleça forte relação entres ambos.

Kant.

Você pensa que é bonito ser feio?

Batoré.

França; outono de 1934. Célestin Bouglé, então diretor da *École Normale Supérieure* de Paris, tentava completar o quadro dos professores que comporiam a segunda missão responsável por efetivar a criação da Universidade de São Paulo. Uma aparente dificuldade em preencher a cadeira de Sociologia o leva a oferecer a vaga a Claude Lévi-Strauss, um de seus ex-alunos da Faculdade de Direito, que na ocasião se dedicava ao ensino da Filosofia num colégio em Laon.

O telefonema, tão breve quanto formal, é reproduzido numa famosa passagem de *Tristes Trópicos*:

“‘Continua com a intenção de se especializar em etnografia?’ - ‘Certamente!’ - ‘Então, apresente a sua candidatura como professor de Sociologia na Universidade de São Paulo. Os arrabaldes estão repletos de índios, o senhor poderá dedicar-lhes os seus fins de semana’” (Lévi-Strauss, 2012, 45).

Na época, um grande descontentamento era experimentado por Lévi-Strauss, que há muito parecia se entediar com o estudo da Filosofia, e, não menos, também com as leituras em Sociologia. Com efeito, nada mais esperado para um jovem que

precocemente adentrara nos estudos filosóficos conduzido pela leitura de Marx, à qual fôra introduzido ainda quando secundarista, e pela qual rapidamente se deixara seduzir.

Sendo assim, não parecerá de todo incompreensível seu célere convencimento acerca da inocuidade de todo o idealismo que permeava a metafísica e o pensamento sociológico francês, presunçosos em falar sobre o real, e em nome dele, sem que o mesmo pudesse ser considerado para além das subjetividades, sempre tão egocentradas.

Em Husserl, entendia-se que o real deveria se constituir não apenas na, mas sobretudo pela consciência; sobre isso, as *Investigações Lógicas* do filósofo alemão eram enfáticas: as coisas só o são porque se elaboram a partir da consciência. Nesse caso, far-se-ia necessário admitir a continuidade entre a realidade e o vivido, uma exata inversão daquilo que precavia toda a tradição analítica do Materialismo Histórico, para a qual por detrás do fenômeno, a realidade jamais se exporá diretamente à razão, a ela conectada apenas posteriormente à sua sujeição ao *método* e à reflexão.

Nesse sentido, pouco tardaria até que Lévi-Strauss creditasse aos exercícios relativos ao pensamento metafísico o caráter de puro pedantismo especulativo, e os admitia fundados na “arte do trocadilho que toma o lugar da reflexão”, como ele mesmo pontua na sequência de suas memórias, publicadas pouco mais de 20 anos após o célebre telefonema (*idem, ibidem*, 49).

Amiúde, os anos escolares de Lévi-Strauss estiveram fortemente marcados por uma militância política pautada por leituras e reflexões realizadas no interior do Socialismo. Logo aos 17 anos ele ligara-se ao Partido Socialista Francês, que sob a sigla SFIO então se denominava Seção Francesa da Internacional Operária; ato contínuo, tornara-se Secretário do grupo de estudantes socialistas das cinco Escolas Normais Superiores reunidas em Paris e Secretário-Geral da Federação dos Estudantes Socialistas. Data deste período, aliás, sua primeira publicação: um pequeno estudo sobre a atuação política e o pensamento do jornalista e revolucionário francês conhecido pelo pseudônimo Gracchus Babeuf.

Lévi-Strauss é tido como a grande promessa intelectual do Partido; seu Memorial de Estudos Superiores seria preparado em torno dos *Postulats Philosophiques du Matérialisme Historique*, ao passo que sua prática política rapidamente se consolidava nas atividades que mantinha trabalhando como secretário de Georges Monnet, Deputado que acabara de se converter ao Socialismo da SFIO.

Toda essa proximidade com o pensamento marxiano, e, obviamente, todo o contexto francês e europeu do pós-guerra, parece ter contribuído para que o jovem Lévi-

Strauss se filiasse a uma tradição de pensamento em todo consoante com as noções e os juízos que Rousseau tão românticamente imaginara.

A civilização perverte a boa natureza do homem, reza a bem conhecida máxima do autor do *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (cf. Rousseau, 1978). E, nesses termos, “se é verdade que a natureza expulsou o homem e que a sociedade persiste em oprimí-lo”, então, ponderará Lévi-Strauss durante uma homenagem a Rousseau pronunciada no início dos anos 60, “o homem pode ao menos inverter a seu favor os polos do dilema, e buscar a sociedade da natureza para meditar, nela, sobre a natureza da sociedade” (Lévi-Strauss, 1993, 48).

É exatamente esse o sentido do que parece se expressar nos textos de crítica literária que durante o início da década de 1930, Lévi-Strauss vai publicar na *Revue L'Étudiant Socialiste*, periódico mensal mantido pelas Seções Belga e Francesa da Internacional dos Estudantes Socialistas.

Destacam-se, nesse sentido, as resenhas que ele dedicará ao *Áden, Arábia*, de Paul Nizan, e ao *Viagem ao fim da noite*, de Louis Ferdinand Céline, publicadas na Revista em 1931 e 1933, respectivamente. De fato, a escolha dessas obras parece obedecer a um critério comum, cujo íntimo parece se assentar nas consequências que Rousseau previra quando discutia a ontológica passagem do estado de “Natureza” para o domínio da “Cultura”.

Eis, com efeito, que uma obra e outra, seja a de Céline, seja, antes, a de Nizan, guardarão seus personagens como que perambulando dentro de um cenário único, no qual o mundo do Capital se mostra a partir de uma rica série de afecções. Será bem nesses termos, de fato, que o que encontra Ferdinand Bardamu, o protagonista de Céline, nos *fronts* de 14 se revelará como a mesma excludente e cruel realidade que àquela presente na rotina de trabalho das fábricas norte-americanas durante a Grande Depressão. A mesma, aliás, que se apresentará ao próprio Nizan quando de seu encontro com Áden, o colonizado território britânico no seio da península arábica.

Observando a Literatura, as resenhas publicadas pelo próprio Lévi-Strauss pouco se ocupavam com apreciações e julgamentos de ordem estética. Mais do que isso, elas pareciam antes se dedicar em dar relevo à ideia segundo a qual a superação dos problemas da já não mais cultuada civilização deveria ser pensada a partir da consideração de culturas outras, situadas para além dos limites geográficos e das fronteiras sociais do capitalismo: além da Ásia colonizada, além da América

protestante, além do fundo da noite. Situadas mais além, e por que não, entre os rousseaunianos selvagens bons.

Paralelamente, a exasperação sentida pelo jovem Lévi-Strauss em relação à Sociologia parecia derivar de um conteúdo não de todo distante daquele que inspirava sua crítica às “piruetas especulativas por cuja engenhosidade se reconhecem os bons trabalhos filosóficos” (*idem*, 2012, 49). No que tangia à Ciência das Sociedades, seu declarado estado de insurreição era contra Durkheim (cf. *idem, ibidem*, 57), cujo pensamento se fazia fortemente presente entre os intelectuais franceses das primeiras décadas do novo século. De fato, desde o final do XIX, a França via aumentar rápida e prodigiosamente o prestígio e a influência daquele que, a despeito de Comte, viria a ser posteriormente considerado o pai da Sociologia.

Após um período de estudos na vizinha Alemanha, Durkheim assumiria os cursos de Pedagogia e Ciência Social na *Faculté de Lettres de Bourdeaux*, mantendo-se na instituição entre 1887 e 1902. Será este, note-se, o período em que ele publicará a mais expressiva fração de sua obra, começando-se pela *Da divisão do trabalho social*, que defenderá como tese de doutoramento e publicará em 1893, à qual se seguirão *As regras do método sociológico*, de 1895, e, apenas dois anos depois, *O suicídio*. Também deste breve período data a fundação do *L'Année Sociologique*, que não muito depois viria a se tornar uma das mais importantes revistas de Sociologia do mundo.

A repercussão dessas obras, bem como a dos cursos ministrados, renderá Durkheim uma nomeação na *Sorbonne*, e a Cadeira que ali se denominava “Ciência da Educação” com o tempo acabará por suas mãos se transformando na primeira Cátedra de Sociologia da França. Numa breve biografia, conta José Albertino Rodrigues que as aulas de Durkheim na Sorbonne

“transformaram-se em verdadeiros acontecimentos, exigindo um grande anfiteatro para comportar o elevado número de ouvintes, que afluíam por vezes com uma hora de antecedência para obter um lugar de onde se pudesse ver e ouvir o mestre, já então definitivamente consagrado” (Rodrigues, 1984, 15).

Dessa feita, a considerar a força, o acabamento e o didatismo do pensamento de Durkheim, pouco demoraria para que discípulos e seguidores comesçassem a surgir e a se multiplicar. Notabilizar-se-iam, nesse sentido, nomes como os de Mauss e Robert

Hertz (1881 - 1915), Paul Fauconnet (1874 - 1938), Georges Davy (1883-1976), Maurice Halbwachs (1877 - 1945), François Joseph Charles Simiand (1873 - 1935), Charles Lalo (1877 - 1953).

O grupo, que acabaria conhecido historicamente como a Escola Sociológica Francesa, contaria ainda com Gustave Glotz (1862 - 1935) nos estudos sobre a Grécia Antiga, Marcel Granet (1884 - 1940) nas pesquisas sobre a China Arcaica, René Maunier (1887 - 1951), que se dedicava à Economia e à História Colonial do Norte da África, e, dentre tantos outros, Bouglé, cujas reflexões se voltavam ao sistema de castas indiano.

Em alguma medida próxima da Fenomenologia, a Sociologia realizada pelos seguidores de Durkheim parecia a Lévi-Strauss enredar-se pelos caminhos de uma metafísica inconfessa (cf. Lévi-Strauss, 2012, 57). Durkheim afirmara que o social se definia numa dimensão objetiva, e como “coisa” devia ser analisado no interior de um escopo metodológico específico, *a priori* determinado e do qual não se poderia escapar. A Lévi-Strauss, com efeito, não parecia que pelo manejo de modelos estatísticos se pudesse evadir da subjetividade do observador. Tampouco pela manipulação de dados etnográficos colhidos por outrem. Nesses termos, também à Sociologia durkheimiana parecia valer a alcunha de uma “contemplanção estética da consciência por si mesma” (Lévi-Strauss, 2012, 50).

Eis onde Lévi-Strauss acreditava situar-se a origem do pedantismo acadêmico tão bem personalizado por Bouglé, que tão seguro quanto equivocado lhe propalava a existência de indígenas nos arrabaldes da capital paulista. Sua própria pesquisa, desnecessário lembrar, fôra totalmente desenvolvida sem que nenhuma importância tivesse sido dada à voz daqueles a quem ela diretamente se referia; emblemático é o caso, nesse sentido, do *Ensaio sobre o Regime de Castas*, seu livro mais importante. Nele, o sistema indiano é todo descrito no melhor estilo do gabinete: Bouglé, de fato, passa a vida sem jamais ter sequer saído da França.

Extasiado com a casual descoberta da etnologia anglo-americana, onde os trabalhos de Robert Lowie e de Raymond Firth já se faziam amplamente conhecidos, ao jovem Lévi-Strauss se acometia um sentimento de inconformismo e revolta para com reflexões como as que até então se lhe eram oferecidas pela Fenomenologia e pela Sociologia durkheimiana, desenvolvidas à absoluta revelia da própria vida que pretendiam compreender. Com a etnologia, avaliará ele em *Tristes Trópicos*,

“em vez de noções extraídas dos livros e imediatamente metamorfoseadas em conceitos filosófico, eu me defrontava com uma experiência vivida das sociedades indígenas e cujo significado fora preservado pelo envolvimento do observador” (*idem, ibidem, 57*).

Mais que tudo, a Etnologia parecia oferecer não apenas uma possibilidade de se evadir do idealismo; também, e a um só tempo, ela permitia que se reavisse a objetividade que tão cara se mostrava ao pensamento materialista, ao qual, como dito, Lévi-Strauss desde a muito se havia filiado. Sendo assim, não seria mesmo difícil prever os desdobramentos metodológicos desse duplo movimento, os quais acabariam quase que imediatamente se traduzindo nos termos de uma experiência de *campo* posta como um estágio necessário a todo e qualquer intento de compreensão da realidade social.

Vale notar, nesse sentido, que será esse o justo momento em que a Etnologia se fará consolidar na França. Após a criação do *L'Année Sociologique*, em 1898, o interesse pela disciplina aumentará de modo bastante acentuado. É significativo o número de artigos dedicados aos povos primitivos e à literatura etnográfica na revista, dentre os quais se destacarão inúmeros textos assinados pelo próprio Durkheim (cf. Peixoto, 1998), que, ademais, passara a trabalhar exaustivamente na elaboração de seus célebres *La Prohibition de l'Inceste et ses Origines*, *De Quelques Formes Primitives de Classification* e de *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*, publicados respectivamente em 1898, 1903 e 1912.

Pelas mãos de Paul Rivet, Marcel Mauss e de Lucien Lévy-Bruhl o *Institut d'Ethnologie* da Universidade de Paris é criado em 1925. Até esse momento, não obstante os cursos dados por Mauss, Hubert e Hertz na *École Pratique des Hautes Études* a Antropologia fazia-se existir tão somente à margem dos ciclos de estudos regulares, não existindo ainda como profissão regulamentada. Era essa a garantia que se daria aos estudantes com a criação do Instituto (cf. *idem, ibidem, 82*), que junto com a Fundação Rockefeller, que entraria na França apenas alguns anos depois, seria um dos principais financiadores das primeiras grandes missões da Antropologia Francesa na África e na América que se seguiriam a partir de então.

Nesse contexto, tornava-se cada vez menos incomum que estudantes de Filosofia se seduzissem pelo estudo da nova disciplina. Há pouco mais de dois anos ensinando Filosofia em Liceus do interior, Lévi-Strauss, horrorizado ao considerar a possibilidade de consumir sua biografia dedicando-se ao bucolismo e à repetição do mesmo curso

colegial se seduzia com o movimento que realizava Jacques Soustelle (cf. Éribon & Lévi-Strauss, 2005, 31).

A Etnologia, nesse sentido, lhe aparecia como uma forma de retomar a vida. De um lado, ela representava uma via promissora pela qual o jovem professor talvez pudesse finalmente libertar-se da Metafísica, da Filosofia, do enregelado modelo durkheimiano de se fazer Sociologia. De outro, e a considerar esses primeiros momentos de sua trajetória intelectual, suas primeiras publicações, e não menos importante, seu ainda vivo cotidiano de militância política, talvez não fosse exagerado fazê-lo perceber no Novo Mundo uma sedutora oportunidade do ainda jovem Lévi-Strauss repensar o mundo, a civilização e o Homem a partir de Culturas outras, fixadas numa Natureza longínqua.

Como colocado anteriormente, o telefonema de Bouglé se dera durante o outono de 1934. Meses depois, no entrar do ano que veria o Museu de Etnografia do Trocadero transformar-se no novo Museu do Homem, daquele que veria se iniciar a Missão Saara-Sudão, e Marcel Mauss ocupar a Cadeira de Sociologia do Collège de France, Lévi-Strauss, aceitando o convite, cruzava o Atlântico com destino ao Brasil.

* * *

Em minha mochila, dentro do meu Caderno de Campo eu trazia reveladas as fotos de “tiete” que eu tirara de Marcelo durante o *show* realizado em Volta Redonda. Com elas, ainda, a esperança de “ser visto”, de “ser considerado”; enfim, de obter finalmente um acesso maior ao meu *campo*.

Todo o caminho até o Complexo de Estúdios Anhanguera fôra feito com essa expectativa à flor de minha pele; a portaria, a obtenção do crachá, o percurso da van: todo o trajeto fôra repetido, desta vez, com um otimismo que um pouco se sobrepunha àquele incômodo chato que eu me habituara a sentir ali.

Sentado no banco do *hall* de entrada do estúdio, distraído, um homem lia qualquer coisa. Em sua frente, o segurança, que igualmente distraído assistia à pequena televisão suspensa que transmitia a programação normal da emissora: naquele momento, um seriado norte-americano grosseiramente dublado. Pedi licença, entrei, e me sentei no banco. Olhando-me curioso, o homem não demoraria a se apresentar. Era jornalista, e começava a escrever a biografia de Loredó; estava ali para acompanhar a atuação do “Zé Bonitinho”.

Conversamos um pouco sobre o ator e o personagem. A televisãozinha começou então a reproduzir o que se passava dentro do estúdio, o vai-e-vêm dos profissionais da técnica, e todos aqueles preparativos que antecediam a gravação. Ele me deu seu cartão de visitas.

Agradei, guardei o cartão e me dirigi ao interior do estúdio. Inquieto, perguntava a mim mesmo qual seria o melhor momento de me dirigir ao Marcelo com as fotos. Modestamente, elas tinham sido tiradas com cuidado, algumas delas em preto e branco, outras em sépia. Eu precisava interceptá-lo num momento em que ele não estivesse tão agitado, e, nesse sentido, este certamente não era o caso dos instantes que precediam o começo da gravação. “Por outro lado”, eu confabulava com meus botões, “não era possível saber se o momento ideal de fato existiria, e nesse caso, talvez fosse melhor entregar o material naquela hora mesmo, caso a ocasião se me apresentasse”.

Cheguei ao estúdio sem ter me deparado com o diretor. “Melhor assim”, pensava em meio às minhas divagações.

Sentei num canto da plateia e retirei meu caderno de campo da mochila, no intuito de anotar alguma coisa referente à minha breve conversa com o jornalista. Um dos camera-men, que depois soube chamar-se Junior puxou conversa comigo. Expliquei minha intenção ali. Ele há mais de 20 anos trabalhava no programa operando a grua - uma câmera especial, móvel, suspensa por uma espécie de pequeno e ágil guindaste operado por um controle eletrônico.

Junior me convidava a aprender o funcionamento da câmera, ao que eu, contente, aceitei. Contudo, eu pouco me concentrava no aprendizado; interiormente, eu me questionava se aquilo podia ser entendido como um bom presságio, como um sinal da surpresa com que o Diretor do Programa receberia as fotos que eu tirara.

Nesse interim, Otávio, o humorista que interpretava o “Ex-Gay” se aproximou. Puxou assunto, se dizendo curioso em me ver sempre ali. Expliquei e entabulamos uma conversa qualquer, ao longo da qual ele ia adquirindo alguns trejeitos do personagem e me cantando (desse dia em diante, ele sempre me cumprimentaria festivo, fazendo questão de me beijar ruidosamente o rosto).

O zum zum zum só se fazia aumentar. Percebi que um número de convidados maior que o habitual estava ali para assistir a gravação; me pareciam familiares de algumas das figurantes. Os profissionais da produção, Didi, Adéla e Cris, a moça da claquete, providenciavam algumas cadeiras para acomodá-los. Ao meu lado, uma

mulher acompanhava duas crianças, um menino e uma menina cujas idades aparentemente giravam em torno dos seis e sete anos.

Nesse momento, recebido com as palmas habituais, entrava no estúdio Carlos Alberto. Como de costume, ele se dirigiu às senhoras da plateia, perguntando se tudo ia bem. Depois, encaminhou-se à mulher e às crianças que estavam ao meu lado, e que então pude saber se tratavam dos filhos do velho apresentador.

Beija, coruja, o menino. Diz qualquer coisa sem importância à mulher, que percebi se tratar de uma babá.

Volta-se ao menino, conversa com ele qualquer coisa tão breve quanto sem importância, emendando em seguida: “Qualquer dia será você quem estará sentado ali...”. E brinca, engrossando a voz: “A Praça é Nossa!”.

A gravação começa e segue normalmente, sem nenhuma novidade. Chega a hora do intervalo. Carlos Alberto vem ter com os filhos, já meio cansados da maratona.

“Eles estão pedindo para ir pra casa”, informa para o apresentador a babá das crianças. Visivelmente desapontado, ele consente, e se despede.

Todos saem em direção aos camarins. As velhinhas da plateia começam a trocar e a comer suas guloseimas. E também sem nenhum inconveniente, o intervalo termina. Na volta, enquanto o pessoal se aprontava para retomar os trabalhos, vejo Marcelo meio de bobeira, num canto da coxia, sozinho; apresso-me em pegar o envelope contendo as fotos e me dirijo a ele.

“Marcelo... com licença?... Deixa eu te entregar...”.

Não consegui dizer o que era. Ele, com uma gentileza medida com a exatidão de seu interesse, me interrompia, seco:

“Não me entregue nada que eu vou perder!”.

Senti como que meu queixo golpeado por um cruzado. Fui saindo desenxavido, nocauteado pela sua falta de tato, de tudo. Ele emendou, comigo já meio distante dali:

“Entregue pra produção!”.

Meu dia terminava ali. Permaneci sentado no mesmo canto da plateia de onde eu assistira a primeira parte da gravação. Triste, acompanhei *sketch* após *sketch* a sequência dos trabalhos. Já era noite quando tudo se dava por terminado e eu entreguei o envelope com as fotos para a Adéla.

Nunca soube se Marcelo as viu.

* * *

Corriam ainda os primeiros meses de 1935 quando Lévi-Strauss atracou no Porto de Santos pela primeira vez; então, ao dever do ensino da Sociologia na Universidade de São Paulo juntava-se a expectativa do encontro com indígenas, os quais ele tão caprichosamente idealizara.

Assim, após alguns meses lecionando e se aventurando pelos arredores da capital paulista, onde percebia com curiosidade etnográfica a presença de sírios, italianos, japoneses e outras inúmeras dinâmicas oriundas da miscigenação (cf. Lévi-Strauss, 2012, 103 - 104), o aspirante a etnólogo logo partiria a procura de seus primeiros “selvagens”. É nesse ínterim, com efeito, que junto a dois outros professores da recém-criada Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss dá início a aventureira excursão com destino às últimas renitências do carro que os levava (cf. *idem, ibidem*, 119).

Contudo, e não obstante um segundo empreendimento que o levaria à região do Rio Tibagi, no Paraná, pouco tempo depois (cf. *idem, ibidem*, 143), será apenas no final daquele primeiro ano no Brasil que se dará a mais significativa experiência de Lévi-Strauss junto aos ameríndios. É então que, em parte com os recursos obtidos junto ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo, à época dirigido por Mário de Andrade, em parte financiado pelo Ministério de Educação Nacional, Lévi-Strauss se colocará a caminho da fronteira paraguaia, para, em seguida, seguir rumo à região central do Estado do Mato Grosso.

Cuidadosamente concebido, o roteiro oferecia a Lévi-Strauss a oportunidade de se aproximar especialmente de dois grupos indígenas: os Cadiueu, já quase totalmente extintos e até aquele momento muito mal estudados e, mais ao norte, os Bororo, melhor conhecidos mas igualmente generosos quanto às possibilidades etnográficas.

A experiência com os primeiros será complacente; com eles, para além de grandes jarros de cerâmica, dos couros grafados e das peças de madeira esculpidas, a expedição recolherá centenas de desenhos nos quais se reproduziam os motivos com os quais os Cadiueu usualmente tatuavam seus próprios rostos, material fundamental às reflexões estéticas que Lévi-Strauss viria a desenvolver ao longo de quase toda a sua obra.

Com efeito, a despeito de terem sido os primeiros indígenas dentre os quais Lévi-Strauss “verdadeiramente” se defrontaria em sua jornada, os Cadiueu não representariam ao antropólogo um impacto tão significativo quanto aquele que se daria em seguida, quando do encontro com os Bororo. De modo muito distinto do que se passa com aqueles, que em muito pareciam ter assimilado as formas e a decadência das vilas camponesas que os circundavam, estes mantinham-se “fiéis à sua tradição”, ali encontrada visivelmente “intacta” (cf. *idem, ibidem*, 225).

Não seria difícil, nesse sentido, imaginar o enlevamento que arrebatará o antropólogo ao se deparar com as habitações destes últimos, não menos majestosas por seu tamanho do que pelo fato de serem, ao invés de edificadas com solidez, antes ‘enraçadas, tecidas e bordadas’. E dentre tantas outras coisas, também com a nudez daquelas mulheres e homens, pintados de vermelho dos pés à cabeça, com as melodias repetidamente entoadas pelo conjunto das vozes masculinas, com as araras domésticas criadas como cambaleantes fontes de plumas.

“Eu estava num estado de excitação intelectual intensa”, diria ele décadas depois na famosa entrevista concedida a Didier Éribon (*idem*, 2005, 37).

“Sentia-me revivendo as aventuras dos primeiros viajantes do século XVI. Por minha conta, descobria o Novo Mundo. Tudo me parecia fabuloso: as paisagens, os animais, as plantas...” (*idem, ibidem*, 37).

Todavia, ainda que considerando todo esse novo, exótico e exuberante universo de cores, sabores, perfumes e sons; e ao que pese toda a sua consternação e entusiasmo frente à confusão e complexidade das leis que regiam as relações conjugais e a geografia daquelas aldeias, será um caso comovente que aparecerá como pedra angular do estruturalismo que estava doravante por nascer.

É nesse sentido que, ao lado dos copiosos relatos presentes em *Tristes Trópicos*, e dos mais expressivos escritos acerca da organização social bororo - problema que o

acompanhará desde o inaugural *Contribuição para o Estudo da Organização Social Bororo*, publicado em 1936 no *Journal de la Société des Americanistas*, até *O Homem Nu*, que apareceria cerca de 35 anos depois -, impõe-se considerar de igual modo um pequeno relato, que se imiscui discretamente num dos mais importantes capítulos de *As Estruturas Elementares do Parentesco*.

“Observamo-lo vários dias seguidamente”, falará Lévi-Strauss a respeito de um jovem bororo que por horas inteiras permanecia acorçado num canto de uma cabana, “sombrio, mal cuidado, terrivelmente magro e, ao que parecia, no estado de mais completa abjeção” (Lévi-Strauss, 1982, 79).

“Raramente saía, exceto para caçar, solitário, e quando em redor das fogueiras começavam as refeições familiares teria quase sempre jejuado se uma vez ou outra uma parente não colocasse a seu lado um pouco de alimento, que ele absorvia em silêncio. Quando, intrigado com este singular destino, perguntamos finalmente quem era este personagem, a quem atribuíamos alguma grave doença, responderam-nos, rindo de nossas suposições: ‘é um solteiro’” (Lévi-Strauss, 1982, 79).

Voltar-se-á a essa questão mais adiante. Por hora, talvez não seja de todo desnecessário notar que a estadia do francês entre os bororo renderá à antropologia ameríndia reflexões capitais, que acabarão por pautar toda a posterior reflexão etnográfica sobre as regiões do cerrado e da mata mato-grossense, seja ela oriunda da pena do próprio Lévi-Strauss, seja, contrariamente, a que se elaborará tão e somente a partir de sua consideração necessária.

Chega-se ao mês de março. Após ter passado não mais que alguns meses entre os Cadiueu e os Bororo, Lévi-Strauss volta ao cotidiano acadêmico da Universidade de São Paulo, a partir do que voltará a partilhar seu tempo entre seu curso regular e a publicação de um ou outro artigo de cunho jornalístico, os quais vinham usualmente a lume pelas páginas de *O Estado de São Paulo*, da *Revista do Arquivo Municipal*, e do *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore*.

Ao final daquele mesmo ano letivo, no início do inverno europeu de 1936-37, Lévi-Strauss retornava à França, onde passará todo seu tempo de *vacances* organizando a exposição na qual, com as honras da Sociedade dos Americanistas, seriam mostrados ao público parisiense os objetos recolhidos entre os Caduveo, aos quais tinham se

juntado uma série de enfeites e utensílios bororo feitos com toda espécie de pluma e dentes de animais.

A exposição alcançaria um sucesso amplo e imediato, e mais que reconhecimento, ela acabaria rendendo a Lévi-Strauss um crédito razoável junto ao Museu do Homem e ao que pouco depois viria a se tornar o *Centre National de la Recherche Scientifique*.

Ávido por voltar às inóspitas regiões do interior do Brasil, com ele Lévi-Strauss organizaria uma nova expedição, desta vez mais longa, com destino à parte ocidental do Planalto Central, a qual, naquele tempo, se mostrava como um dos quinhões mais inóspitos e menos conhecidos do Brasil. De fato, escreveria o ainda jovem antropólogo em suas memórias,

“os bandeirantes paulistas do século XVIII praticamente não haviam ultrapassado Cuiabá, desencorajados pela desolação da paisagem e pela selvageria dos índios. No início do século XX, os 1.500 quilômetros que separam Cuiabá do Amazonas eram ainda uma terra proibida (...) Nenhum etnógrafo profissional se embrenhara por ali” (Lévi-Strauss, 2012, 235).

Ao percorrer essa região extensa, de Cuiabá até o Rio Madeira, Lévi-Strauss pretendia estabelecer um contato imediato os Tupi-Kawahib e com certas “populações enigmáticas que ninguém tinha visto desde que Rondon se limitara a assinalá-las” (*idem, ibidem*, 245). De outro lado, e mais intensamente, Lévi-Strauss aspirava ter a oportunidade de conviver com os índios Nambikwara, povo cuja precariedade dos usos cotidianos e pobreza material poderiam facilmente se traduzir como provas inquestionáveis de que entre eles, de fato, a humanidade se encontraria em sua idade mais pueril.

De outubro a março, período no qual se assenta a estação das chuvas, os grupos nambikwaras vivem sob palhoças toscas, feitas grosseiramente com ramos e palmas. Nessa época, uma horticultura rústica lhes fornece os recursos dos quais depende sua subsistência; destacam-se aí a mandioca, a abóbora, o amendoim, diversas espécies de milho e o fumo.

Ao contrário da maioria dos povos indígenas da América tropical, os Nambikwara ignoram completamente o uso da rede ou dos demais utensílios que possam se entrepor entre o chão e o corpo durante o sono ou o repouso. Talvez seja essa ausência a expressão maior da miséria quase inacreditável na qual se conservam.

Em igual medida, esses indígenas desconhecem a canoa, a piroga, ou qualquer outro tipo de embarcação; atravessam, pois, a nado os cursos d'água que encontram eventualmente. Desconhedores da cerâmica, sua penúria se estende à indumentária, aos equipamentos e ao mobiliário.

De fato, toda a vestimenta nambikwara se resume a brincos de plumas, braceletes feitos da carapaça do tatu-canastra, e a uma fina carreira de contas feitas de conchas, que podem estar colocadas tanto em torno de suas cinturas, pescoços, como cruzar-lhes diagonalmente o peito, a exemplo de uma bandoleira. Às vezes, contará Lévi-Strauss, também por “faixinhas estreitas de algodão ou de palha, apertadas e volta dos bíceps e dos tornozelos” (*idem, ibidem*, 260). Nos homens, uma borla de palha prende-se à cintura e se deixa pender sobre seu sexo.

Igualmente rudimentar, mal parecendo resultar da indústria humana, o equipamento e o mobiliário desses indígenas se reduzem ao arco e as flechas, de uso exclusivamente masculino, a certos tipos de cabaça, facas feitas com lascas de bambu e pedras grosseiramente talhadas, uma lança achatada, utilizada nos combates e nas práticas de magia, e um cesto de taquara fendida, que além desses objetos, leva toda sorte de matérias-primas: gravetos para fazer fogo, blocos de cera, novelos de fibra vegetais, ossos, dentes, unhas, peles e plumas de animais, espinhos de ouriço, cascas de nozes e conchas fluviais, pedras, algodão.

A dimensão do tal cesto pode chegar a um metro e meio de altura, sendo quase tão alto quanto as mulheres, as responsáveis por carregá-lo com os pertences do grupo e por transportá-lo durante o período das secas, quando os Nambikwara abandonam suas aldeias e assumem um modo de vida nômade. É nesse tempo que então a vida se torna verdadeiramente severa, reduzindo-se às longas caminhadas através da savana e à inglória busca por caça, formada geralmente por larvas, aranhas, gafanhotos, roedores e pequenos répteis.

Entre os Nambikwaras, Lévi-Strauss conheceu sua experiência etnográfica mais longa; o antropólogo permaneceu deambulando junto a um bando desses indígenas durante cerca de quatro meses, de junho a setembro de 1938. Foram tempos difíceis, como atestam suas memórias.

“Não chove a cinco meses e a caça fugiu. Ainda nos damos por felizes quando conseguimos atirar num papagaio esquelético ou capturar um grande lagarto ‘tupinambis’ para fervê-lo dentro do nosso arroz, ou assar em sua carapaça uma tartaruga terrestre ou um tatu de carne gordurosa e preta. No mais das vezes, temos que nos contentar com o ‘charque’, aquela mesma carne seca preparada a meses por um açougueiro de Cuiabá e cujas mantas grossas repletas de vermes desenrolamos ao sol toda manhã, para desinfetá-las, ainda que seja para encontrá-las no mesmo estado no dia seguinte (*idem, ibidem*, 303 - 304).

Considerando passagens como estas, não é difícil imaginar as condições de cansaço e a debilidade que, com o passar das semanas, se abateria sobre os membros da expedição de Lévi-Strauss. A missão avançara de Utiariti a Juruena, depois a Juína, Campos Novos e Vilhena, sempre seguindo as linhas telegráficas construídas pelos homens de Rondon nos primeiros anos do século XX. Seguiu-se avançando pelos postos de Barão de Melgaço e Três Buritis, os últimos do planalto. A transformação da paisagem pouco a pouco indicava a aproximação da grande floresta amazônica, onde a viagem prosseguiria valendo-se dos rios. Dalí pra diante, esperava-se continuar seguindo ao Norte, onde Lévi-Strauss esperava poder estabelecer contato com “aquelas populações enigmáticas, que ninguém vira desde que Rondon se limitara a assinalá-las” (*idem, ibidem*, 235).

Chegando-se a Pimenta Bueno, na confluência do Rio Madeira, Lévi-Strauss obteria informações importantes sobre a localização de alguns grupos de Tupi-Cavaíbas, índios selvagens que, a julgar por antigos relatórios, encontravam-se já extintos, e, outrossim, sobre uma tribo de índios ainda desconhecidos, que viveriam a alguns dias de viagem de piroga pelo Rio Pimenta Bueno.

Como se poderá imaginar, o entusiasmo do francês era grande. “Não há perspectiva mais exaltante para o etnógrafo que a de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena”, dirá (*idem, ibidem*, 307).

“Em 1938, essa recompensa suprema só podia ser obtida em algumas regiões do mundo suficientemente raras para serem contadas nos dedos da mão. Desde então, essas possibilidades restringiram-se ainda

mais. Portanto, eu viveria a experiência dos antigos viajantes, e, por meio dela, o momento crucial do pensamento moderno em que, graças aos grandes descobrimentos, uma humanidade que se julgava completa e concluída recebeu de repente, como uma contra-revelação, a notícia de que não estava sozinha, de que formava uma peça de um conjunto mais vasto, e de que, para se conhecer, devia primeiramente contemplar nesse espelho sua imagem irreconhecível da qual uma parcela esquecida pelos séculos iria lançar, só para mim, seu primeiro e último reflexo” (*idem, ibidem*, 307).

A viagem de piroga pelas corredeiras do Rio Pimenta terminaria no seu quinto dia, quando encontrará um pequeno grupo pertencente à cultura Guaporé, linguisticamente não identificado e antes jamais citado pela literatura etnográfica. Autodenominados Mondé, seria com grande hospitalidade que esses ameríndios acolheriam Lévi-Strauss, mostrando-lhe com hospitalidade suas roças, suas cabanas, servindo-lhe suas típicas bebidas e se lhe posando para fotografias. Nada obstante, a aventura começada com empolgação transformar-se-ia, segundo relata o próprio Lévi-Strauss, numa sensação de profundo vazio.

“Eu quisera ir até o ponto extremo da selvageria; não devia estar plenamente satisfeito, entre aqueles graciosos indígenas que ninguém vira antes de mim, que talvez ninguém veria depois? Ao término de um exaltante percurso, eu tinha os meus selvagens. Infelizmente, eram-no demasiado! Os recursos limitados de que dispunha, a depauperação física em que nos encontrávamos, meus companheiros e eu mesmo - e que as febres consecutivas às chuvas iam agravar ainda mais - , só me permitiam uma breve incursão, em vez de um mês de estudos” (*idem, ibidem*, 315).

E de fato, pouco mais de uma semana e Lévi-Strauss estaria de volta a Pimenta Bueno, de onde partiria ao encontro dos Tupi-Cavaíbas, que segundo as informações deixadas por Rondon e confirmadas pelos indígenas que iam sendo encontrados durante a viagem, pareciam encontrar-se no curso superior do Rio Machado. Havia grandes possibilidades de os Tupis-Cavaíba serem os últimos descendentes das grandes populações Tupi que os viajantes dos séculos XVI e XVII conheceram.

Alguns dias de barco, outros tantos caminhando pela mata levariam Lévi-Strauss e alguns homens a um grupo desses ameríndios que se estabelecera entre os postos de Presidente Hermes e Presidente Pena. Ali, à recepção com “cauim”, bebida de milho fermentada com a saliva das mulheres, aos grilos roedores, que atacavam as vestes do antropólogo, e a um tiro que acidentalmente quase amputara a mão de um dos cabocões que acompanhavam Lévi-Strauss, seguir-se-iam 15 dias de sistemáticas e ininterruptas perguntas, pelas quais os índios seriam inquiridos acerca de suas regras matrimoniais, sua organização social e política, suas práticas esportivas e, com distinção se acrescentaria, sua dramaturgia (cf. *idem, ibidem*, 339 - 340).

“Assim passavam-se os dias”, confidenciará a certa altura Lévi-Strauss: “a reunir os fragmentos de uma cultura que fascinara a Europa e que, na margem esquerda do alto Machado, talvez fosse desaparecer no instante de minha partida” (*idem, ibidem*, 339).

O apontamento, com efeito, não se baseava nas impressões de um romântico; o que se observava, efetivamente, era a “liquidação melancólica do ativo de uma cultura moribunda” (*idem, ibidem*, 339). Aquele grupo, de fato, muito pobre e cuja cultura em muito se degenerara, se preparava para “deixar definitivamente sua aldeia para aderir à civilização” (*idem, ibidem*, 326).

“O estudo desses selvagens traz outra coisa além da revelação de um estado natural utópico, ou a descoberta da sociedade perfeita no coração das florestas; ajuda-nos a construir um modelo teórico da sociedade humana, que não corresponde a nenhuma realidade observável, mas graças ao qual conseguiremos deslindar ‘o que há de originário e de artificial na natureza atual do homem e conhecer bem um estado que não existe mais, que talvez não existiu, que provavelmente jamais existirá, e acerca do qual é necessário, porém, ter noções exatas para bem julgar nosso estado presente (...) O homem natural não é anterior nem exterior à sociedade, cabe-nos encontrar sua forma, imanente ao estado social fora do qual a condição humana é inconcebível; portanto, traçar o programa das experiências que ‘seriam necessárias para chegar a conhecer o

homem natural' e determinar 'os meios de realizar essas experiências no seio da sociedade'.

Mas esse modelo é eterno e universal. As outras sociedades talvez não sejam melhores do que a nossa; mesmo se somos propensos a acreditar nisso, não temos a nossa disposição nenhum método para prová-lo. Ao conhecê-las melhor, ganhamos, porém, um meio de nos distanciarmos da nossa, não porque esta seja absolutamente má, ou apenas má, mas porque é a única da qual devíamos nos libertar: já estamos naturalmente libertos das outras. Assim, colocamo-nos em condição de abordar a segunda etapa que consiste, sem nada reter de nenhuma sociedade, em utilizá-las todas para extrair esses princípios da vida social que nos será possível aplicar à reforma dos nossos próprios costumes” (*idem, ibidem*, 370 - 371).

No final de novembro, a missão, tendo voltado a Presidente Pena, encontrou-se impossibilitada de retomar a sua rota prevista para o sul. As chuvas torrenciais, do estado sanitário de seus membros. Decidiu-se então a saída pelo norte, passar para a Bolívia pelo Madeira, cruzar seu território de avião, voltando ao Brasil por Corumbá, voltando-se a Utiariti em meados de dezembro, onde e quando a expedição enfim encontraria seu termo.

Não muito depois, cumpria-se o segundo *séjour* de Lévi-Strauss no Brasil. No começo de 1939, pela segunda vez o francês embarcava em direção ao Velho Mundo, que então começava a ser devastado pela guerra. Mais que histórias de aventuras, ele levava consigo muito do material e das inquietações com os quais comporia, além de importantes artigos nas duas décadas seguintes, também *As Estruturas Elementares do Parentesco, A vida familiar e social dos índios Nambikwara*, apresentadas à Sorbonne como sua Tese e sua Tese complementar; sem contar, obviamente, a mais significativa seção dos *Tristes Trópicos*.

* * *

Ainda não eram duas horas quando eu cumprimentei o segurança no *hall* de entrada dos estúdios onde eu me acostumara a passar as tardes de terça-feira. Por um motivo desconhecido, o qual fui incapaz de me inteirar, a gravação começaria às 16

horas. Afixada na parede, uma folha de papel trazia a informação em letras grandes impressas em preto.

Fora do *hall* de entrada, a falação era intensa. Reunidos num pequeno grupo, atores, figurantes e humoristas conversavam animados, com seus personagens a se insinuar entre os trajés incompletos e as maquiagens ainda por retocar.

Fiquei algum tempo ali fora, a folhear desinteressado um livro do Bukowski que eu levava comigo. Disfarçando meu etnográfico interesse pela vida alheia, ouvi entretido as histórias entabuladas pelo grupo, nas quais os exercícios de academia, as festas e os namoros pareciam se apresentar como enredos esteticamente limpos, que as desventuras biográficas do escritor maldito, oportuna e inconvenientemente colocadas em minhas mãos pareciam, de sua parte, querer ridicularizar.

O calor fazia-se sentir. Não tardou para que eu, já meio entediado, fosse me refugiar no ar condicionado do interior do estúdio. Passei pelo *hall*; junto à porta interior, Marcelo, que havia pouco tinha censurado o silente segurança, naquele momento repreendia algo feito por duas figurantes, que próximas a ele, ouviam suas palavras ríspidas, cuja brevidade, contudo, não permitia que se transformassem num sermão.

Pouco interessado em fazer-me notar, fui me embrenhando pelos corredores, não sem antes ouvir do diretor, que na sua indisfarçada irritação dava as costas às modelos e emendava como que a si mesmo sua decisão caprichosa:

- “Eu vou fazer de tudo pra cancelar essa gravação”.

Saindo dali, logo me dei conta da presença de uma equipe de reportagem. Faziam imagens sobre os bastidores de *A Praça* para um programa de variedades de uma emissora afiliada ao SBT. Uma repórter expressiva, interpretando uma familiaridade duvidosa para com aquele espaço, falava toda prosa com um *cameraman*, que a acompanhava. Ela abordava os humoristas, fazia-lhes perguntas, chamava a atenção dos seus telespectadores para uma e outra situação que a ela se apresentava.

Era impossível saber se a frase dita por Marcelo se dirigia ao próprio humorístico ou ao programa da confusa repórter.

Aproveitando-me da escapada da repórter ao interior de um camarim, passei pelo espaço que ela deixava e me apressei em ganhar o corredor que me levaria ao

interior do estúdio. Nesse ínterim, fui interceptado por um figurante que já nas semanas anteriores vinha à distância me esboçando alguns cumprimentos. Ele se apresentava como Tino, e me perguntava sobre o motivo das minhas recorrentes visitas.

- “Estou fazendo uma pesquisa sobre *A Praça*”.

- “É mesmo”, contestava ele. “Mas que tipo de pesquisa?”.

Tentei explicar-lhe em linhas gerais.

- “Estou escrevendo uma Tese sobre o programa...”

- Uma Tese...?

- Sim; é uma pesquisa meio longa, da qual talvez resulte um livro.

- Entendi. Mas por quê você escolheu *A Praça*?

- *A Praça* é o programa mais antigo de Humor da TV Brasileira... É por isso.

- Mas... você é judeu?”.

Era a típica frase que me tirava da órbita. A partir daí, a conversa fluiria maquinalmente, enquanto eu indagava a meus botões: “Como assim se eu era judeu? O que ele quisera dizer com aquilo? Seria pela minha barba? Pela calvície que insistia em avançar?”. Enquanto conversávamos, um ou outro figurante veio apertar-lhe a mão. Tino os cumprimentava festivo, fazendo questão de apresentar-me.

- “Este é o Pícaro! Ele é escritor! Fique aí perto dele que você vai ficar inteligente!”.

Eu ria sem graça; meu desconforto era absoluto. A conversa terminava de forma amistosa: Tino, que além de trabalhar como figurante do humorístico era modelo e fotógrafo de moda, me passava seus contatos, me convidava para ver seus trabalhos em seu *site* e em suas redes sociais.

Despedi-me do meu novo amigo e fui até *a praça*, onde alguns técnicos testavam a iluminação. Eu me aproximava do banco da plateia onde eu costumava me sentar quando, repentinamente, dois profissionais da equipe começaram a discutir. Não

consegui entender o motivo da disputa, talvez algo que deveria estar funcionando e não estava. Trocaram-se palavras, a desavença aumentou de tom.

Os outros membros da equipe acabaram apartando os dois, antes que a desavença tomasse rumos mais sérios. Eu nunca vira antes aqueles sujeitos. Resolvi sair dali. Voltei para a coxia; mais de três e meia e nem sinal de que a gravação iria começar. À meia distância de onde eu me encontrava estava Felipe, o assessor de imprensa que me recebera quando de minha já longínqua primeira visita àquele espaço. Eu nunca mais o vira desde então, e resolvi cumprimenta-lo. A briga entre os técnicos me trazia à flor da pele o sentimento de desconforto que sempre me acompanhava durante minhas visitas ao *campo*. Eu me sentia verdadeiramente deslocado entre aquelas pessoas, mas me forçava a fazer da minha presença algo a eles bem marcado, uma constante.

Alheio ao que se passara entre os profissionais da técnica, Felipe conversava com Nany People, uma *drag queen* então bem popular nos universos humorísticos da TV, do Teatro e do *stand up*.

- “Oi, tudo bom? Você ainda está vindo aqui?”
- Sim, sim. E você, tudo em ordem?
- Aquela correria de sempre. Falta muito pra acabar seu trabalho?
- Um pouco; mas está indo bem. E no mais, estou adorando vir aqui...”

Felipe se dirigiu a Nany People, que me olhava curiosa.

- “Esse é o Daniel. Ele está escrevendo sobre *A Praça*.”
- É mesmo?...”

A “mulher” falava como se fosse ela mesma sua personagem. E como a personagem, a cada duas palavras, uma remetia a sexo, a outra era a expressão de uma insinuação de sua parte sobre seu interlocutor. Trocamos não mais que duas palavras, o suficiente, portanto, pra que ela elaborasse um trocadilho sobre o assunto tal e, sem nenhum recato, me convidasse para sair.

Uma grande porta se abriu às nossas costas e as senhoras da plateia começaram a adentrar no estúdio. Felipe se despediu, me desejou sorte, saiu. Nany People, “solícita” em me ajudar com minha “pesquisa sobre humor”, me convidou para assistir seu *show*,

em cartaz num teatro do centro. Passou-me seu telefone, pedindo-me pra ligar; era necessário que “combinássemos antecipadamente o melhor dia para que eu pegasse o ingresso em seu apartamento”.

Finalmente, a gravação dava sinais de que ia começar. Ao menos era o que parecia demonstrar a agitação e a movimentação característicos dos momentos que a ela antecediam.

Adéla e Didi cruzavam o corredor da coxia apressados, equilibrando uma significativa coleção de dália sobre os braços. Agitados, iam dando avisos aos humoristas, técnicos, produtores e a quem mais lhes cruzasse o caminho, pedindo para que todos assumissem seus lugares e fizessem silêncio.

Não longe de mim, duas belíssimas figurantes conversavam. Ao que me parecia, aquela seria a estreia de uma das moças, que pela primeira vez eu via ali. Adéla, que voltava aos camarins após a entrega das dalias, se aproximava da novata, examinando-a. Levantando as costas da blusa da menina, a produtora comentava, em tom de brincadeira:

- “Vamos ajeitar isso aqui; você precisa mostrar bem a poupança...”.

Aquilo me soou como um dado etnográfico interessante, e me apressei a escrevê-lo em meu diário. O dia transcorreu sem maiores incidentes. Com meus fiéis botões, acompanhei desatento a gravação de cada um dos *sketches*; distante, minha imaginação insistia em se ater à frase da produtora.

* * *

A armada alemã avançava sobre solo francês; corria o ano de 1940. Lévi-Strauss se encontrava em Paris desde o ano precedente, ocupado com a catalogação do material que coletara durante a expedição que o levava aos Nambikwara, aos Tupi-Cavaíba e aos demais grupos ameríndios citados nos *Tristes Trópicos*. O início da guerra lhe direciona ao Ministério das Comunicações, onde serviria, primeiramente, no serviço de censura de telegramas, e, poucos meses depois, como agente de ligação, na fronteira com Luxemburgo.

Mais alguns poucos meses e Lévi-Strauss acabaria renunciando à caserna. Então, após algumas tentativas não tão bem sucedidas de se colocar como professor em alguma

escola secundarista, Lévi-Strauss, que muito chamara a atenção da antropologia estadunidense com o artigo sobre os Bororo, recebe um convite para se unir aos intelectuais europeus beneficiários do “plano de salvamento” organizado e financiado pela Fundação Rockefeller.

Aceitando o convite, Lévi-Strauss embarcará novamente à América logo no princípio de 1941; desta vez, porém, não seria o calor dos trópicos, nem tampouco o trabalho etnográfico o que o aguardava no novo mundo. Com efeito, entre a vida boêmia junto aos exilados surrealistas, e as relações acadêmicas junto aos antropólogos norte-americanos, os anos passados nos Estados Unidos renderiam a ele - e a toda a antropologia posterior - a sistematização de um modelo teórico novo.

Entre 1941 e 1944, Lévi-Strauss vai se envolver com os principais nomes do pensamento antropológico norte-americano. Robert Lowie assinara uma recomendação para que ministrasse um curso na *New School for Social Research*; estabelecera um vínculo estreito também com Alfred Metraux, a quem conhecera previamente, no Brasil, e com quem desde então mantinha uma correspondência intermitente. Apresentara-se a Boas, logo de sua chegada; conhecera igualmente Kroeber, Ruth Benedict, Margareth Mead.

Na *New School*, Lévi-Strauss então ministraria um curso acerca da produção sociológica contemporânea na América Latina; pouco depois, começaria a dar aulas também na recém-fundada *École Libre des Hautes Études de Nova York*. É nesse período que, entre as leituras feitas para ambas essas atividades na Biblioteca Pública de Nova York que ele começaria a preparar sua Tese de Doutorado, cujo argumento se mostraria em muito devedor às experiências que tiveram lugar bem anteriormente, entre os Nambikwara.

Como dito anteriormente, a vida dos Nambikwara poderia bem ser definida pelo rudimento e pobreza de sua produção material, pela penúria e rudeza de seus equipamentos, enfim, pela privação. Tal precariedade parecia, de algum modo, autorizar que aos Nambikwara fosse assentida uma maior aproximação em relação a um “estado de natureza”, aos moldes daquele concebido por Hobbes e, ademais, romanticamente, por Rousseau.

Com efeito, também assim, precárias, simples, significativamente próximas de um ideal de natureza tido como original e elementar pareciam ser as relações que se instituía tanto entre os indígenas de um e outro bando nambikwara como, igualmente,

entre os indivíduos de um mesmo bando. Marcadas pela pureza e pela espontaneidade, essas relações acabariam derivando-se numa disposição social frágil, efêmera.

“Vê-se que a estrutura social nambikwara vive num estado fluido”, apontará Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* (2012, 290). “O bando se forma e se desorganiza, cresce e desaparece. No intervalo de alguns meses, sua composição, seus efetivos e sua distribuição tornam-se por vezes, irreconhecíveis” (*idem, ibidem*, 290). A estabilidade, mesmo a permanência de um grupo, nesse sentido, parecia estar condicionada diretamente a dois aspectos, ambos imanentes à figura do chefe.

De um lado, e considerando a inexistência, entre os Nambikwara, de qualquer mecanismo de coerção, a legitimidade e a perpetuação de um indivíduo no comando do grupo estariam assentadas sobre seu desapego e generosidade. Ávidos ou sôfregos do que quer que seja, é ao chefe que se dirigem indivíduos, famílias, ou mesmo a totalidade do grupo, que a eles imediatamente deve administrar os raros e insignificantes excedentes de comida, ferramenta ou adornos, sobre os quais possui o controle.

“Os chefes do bando eram meus melhores informantes e, consciente de sua posição difícil, eu gostava de recompensá-los com liberalidade”, conta Lévi-Strauss, que acrescenta:

“Mas raras vezes vi um de meus presentes ficar em suas mãos por um período superior a poucos dias. Toda vez que eu me despedia de um bando, após algumas semanas de vida em comum, os indígenas haviam tido tempo de se tornarem os felizes proprietários de machados, facas, contas, etc. Mas, como regra geral, o chefe encontrava-se no mesmo estado de pobreza que no momento de minha chegada. Tudo o que recebera já lhe fora extorquido” (Lévi-Strauss, 2012, 294).

De outro lado, somando-se a esse aspecto da generosidade, lhe pareceu imprescindível que um chefe nambikwara dispusesse de habilidades pessoais determinadas, que auxiliassem seu grupo a superar perspicazmente as dificuldades cotidianas impostas pela escassez de alimentos e pelo longo regime de seca. De fato, da perspectiva do poder tão danoso quanto uma postura demasiado insolente seria a inabilidade do chefe em encontrar a soluções satisfatórias a carestia de provisões; num

ou noutro caso, não seria incomum que, como resposta, indivíduos ou famílias inteiras deixassem o grupo e se juntassem a bandos que desfrutassem de sorte melhor.

Sendo o responsável por organizar as expedições de caça, pesca, colheita e as demais atividades que se vão impor ao longo o tempo do sedentarismo, o chefe deve conhecer com exatidão as técnicas da lavoura e o melhor lugar para cada cultivo, os hábitos dos animais que lhe servem de caça, a localização exata de cada árvore frutífera, do lugar onde se dispõem as matérias-primas de suas armas, instrumentos e de seus adornos.

De igual maneira, é esperado que sua erudição inclua com pormenores as extensões e os itinerários pelos quais perambulará, chegado o período da estiagem, não apenas seu próprio grupo, mas também cada um dos grupos vizinhos, sejam eles hostis ou amistosos.

No entanto, ao que pese toda a centralidade do chefe na deliberação ou execução de cada resolução, não parece ser de todo autêntico pressupor a existência de uma dada assimetria entre sua própria diligência e a lassidão do grupo. De fato, a autocracia que circunscreve o poder do chefe se mostra mais aparente do que real. Sua autoridade parece ser notadamente limitada pela opinião do grupo, recorrentemente consultado antes da tomada de qualquer decisão. Com efeito, “é o consentimento que está na origem do poder, e é também o consentimento que mantém sua legitimidade” (*idem, ibidem*, 293).

Ademais, este mesmo sentimento de consenso, como que a cotejar a generosidade e as responsabilidades obrigadas ao chefe, acordará que a ele, e somente a ele, seja garantido o direito de desposar várias mulheres. Nesses termos, mais que tudo, é um sistema pautado na reciprocidade que se instituirá.

Todavia, o que aí se registra é uma poligamia de tipo bastante especial.

“Em vez de um casamento plural no sentido próprio da palavra, tem-se, de preferência, um casamento monógamo ao qual se somam relações de natureza distinta. A primeira mulher faz o papel habitual da única esposa nos casamentos comuns. Conforma-se com os costumes da divisão do trabalho entre os sexos, toma conta das crianças, faz a cozinha e colhe os produtos selvagens. As uniões posteriores são reconhecidas como casamentos, mas são de outra ordem. As mulheres secundárias pertencem a uma geração mais jovem. A primeira mulher chama-as de

‘filhas’ ou de ‘sobrinhas’. Além disso, não obedecem às regras da divisão sexual do trabalho, mas participam indiferentemente das atividades masculinas ou femininas. No campo, desprezam as tarefas domésticas e ficam desocupadas, ora brincando com as crianças que de fato são de sua geração, ora acariciando o marido enquanto a primeira mulher dá duro dentro de casa e na cozinha. Mas quando o chefe parte em expedição de caça ou de exploração, ou para alguma outra atividade masculina, suas mulheres secundárias o acompanham e prestam-lhe assistência física e moral” (*idem, ibidem, 295*).

Nesses termos, essas mulheres apresentar-se-iam não só como a recompensa, mas também como o instrumento de poder do chefe, que seria incapaz de cumprir com todas as suas obrigações sem o auxílio de suas esposas. Seja como for, impõe-se considerar que a prerrogativa da poligamia concedida ao chefe impõe ao restante do grupo consequências bem determinadas, problemas de ordem social, com os quais, de alguma maneira, os Nambikwara têm que lidar. Em termos mais precisos, dir-se-á que “ao excluir periodicamente as moças do ciclo regular dos casamentos, o chefe provoca um desequilíbrio entre o número de rapazes e de moças em idade matrimonial” (*idem, ibidem, 296*).

Uilikandé, o termo pelo qual se designa o chefe na língua nambikwara parece querer dizer “aquele que une”, ou antes, “aquele que liga junto” (cf. *idem, 2012, 292*). Desse modo, mais que o desejo de um grupo que previamente se constituíra de ver-se conduzido por uma autoridade, a figura do chefe insinua-se antes como o responsável pela própria existência do bando. Uma existência que, nada obstante, se paga com o risco individual.

E nesse sentido, a questão se agrava quando se assente averiguar que não se trata de garantir a geral participação no cotidiano das práticas sexuais. Muito mais do que concupiscência ou volúpia, é no domínio da economia que se assenta a instituição do casamento. De fato, entre os Nambikwara, como ademais, em grande parte das sociedades ditas ‘primitivas’, à transformação da natureza pelo trabalho pressupõe uma divisão em termos de gênero. Ou em outros termos, poder-se-ia dizer que, nessas sociedades, à união conjugal se sobrepõe o estabelecimento de uma unidade produtiva. Bem pontua Lévi-Strauss:

“Os Nambikwara vivem numa dupla economia: de caçadores e lavradores, de um lado, de coletores e catadores, de outro. A primeira incumbe ao homem, a segunda, à mulher. Enquanto o grupo masculino parte para um dia inteiro de caça armado de arcos e flechas, ou trabalha nos roçados durante a estação das chuvas, as mulheres, munidas do pau de cavar, perambulam com as crianças pelo cerrado, e apanham, arrancam, matam a pauladas, capturam, pegam tudo o que, em seu caminho, possa servir de alimentação: grãos, frutas, bagos, raízes, tubérculos, bichinhos de toda espécie. No final do dia, o casal se reconstitui em torno do fogo” (*idem, ibidem*, 270 - 271).

Uma alimentação completa e, sobretudo, regular, depende dos esforços conjugados do homem e da mulher. De igual modo, também dos esforços conjuntos do casal dependerão o cumprimento das tarefas artesanais, a fabricação dos objetos de uso cotidiano, a construção das casas, a realização dos rituais. Nesse sentido, não será difícil perceber o perigo que uma eventual falta de mulheres disponíveis ao matrimônio representaria não apenas aos indivíduos homens isoladamente, mas à existência do próprio bando. O confirmarão os infortúnios do homem lembrado pelo exemplo da página x, bem como as maldições e os desditos que não raramente o acompanham.

“O solteiro miserável, privado de alimento nos dias em que, depois de infelizes expedições de caça ou de pesca, o menu limita-se aos frutos da colheita e da apanha, às vezes da jardinagem, femininos, é um espetáculo característico da sociedade indígena. E não é somente a vítima direta que fica colocada em uma situação dificilmente suportável. Os parentes ou amigos de que depende, em casos semelhantes, para sua subsistência, suportam com mau humor sua muda ansiedade, porque cada família retira dos esforços conjugados do marido e da mulher frequentemente o mínimo necessário para não morrer de fome” (*idem*, 1982, 79).

“Ao conceber o privilégio poligâmico ao se chefe, o grupo troca *elementos individuais de segurança*, garantidos pela regra monogâmica, por uma *segurança coletiva*, esperada da autoridade” (*idem*, 2012, 298). Ao contrário dos demais membros

do grupo, o chefe não recebe sua esposa de um outro homem; a ele, o grupo como um todo ofertará várias de suas mulheres. Sua dedicação, de fato, jamais se dirige a este ou aquele indivíduo em particular; algo esperado, já que é mesmo “o grupo considerado como um todo que sustou momentaneamente o direito comum, em seu favor” (*idem, ibidem*, 298).

O caso dos Nambikwara aparecerá a Lévi-Strauss como uma espécie de inspiração, ou antes, de sensibilização para um problema que, a partir de então, começará a ser recorrentemente encontrado no interior da bibliografia lida pelo antropólogo no decurso dos anos passados em Nova York. E a tal ponto que não lhe parecerá de nenhum modo exagerado observar na poligamia uma predisposição universal, comum a todo e qualquer agrupamento humano (cf. *idem*, 1982, 77).

Será esse, de fato, o argumento central sobre o qual se erigirá *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Dado um esperado equilíbrio biológico entre os nascimentos de homens e mulheres, seria de se presumir uma significativa e real matemática pela qual todo e qualquer indivíduo pudesse encontrar uma esposa. Imaginada como amplamente recorrente no interior das sociedades humanas, a tendência à poligamia, com efeito, provocaria um desequilíbrio na equação. Como bens escassos, a demanda de mulheres aparecerá, por conseguinte, “sempre em um estado de desequilíbrio e de tensão” (*idem, ibidem*, 78).

Ora, uma vez que as mulheres - como os homens - aparecem como condição *sine qua non* para que o grupo ele mesmo possa existir enquanto tal, seria esperado garantir que a união entre um e outro desses elementos se efetive. Nesse sentido, de modo que os bens em escassez possam ser pelo grupo bem administrados, e que o equilíbrio em seu interior possa se reestabelecer, far-se-ia necessário que uma nova intervenção pudesse ser levada a cabo. É a esse papel que se prestaria, para Lévi-Strauss, a *Proibição do Incesto*.

No interior do modelo levistraussiano, a *Proibição do incesto* aparecerá como uma regra geral, que explicita ao grupo como um todo uma forma de administrar e gerir um elemento que não obstante se apresentar como fundamental, destaca-se, ainda, por se perfazer escasso. Sob o risco da progressiva diluição e até de sua dissolução completa, o grupo não pode admitir nenhum tipo de privilégio na obtenção ou conservação desses elementos. Nesses termos, fixar na fraternidade ou na paternidade o critério de validação da posse seria o mesmo que permitir a constituição paralela de outros grupos em seu interior, algo completamente pernicioso, quiçá fatal.

Afim de se resguardar desse risco, seria forçoso que qualquer mulher nascida no interior de uma determinada família ou grupo estivesse disponível a se casar não apenas com os homens pertencentes a essa mesma genealogia - seu pai, seus tios e irmãos, etc. - mas igualmente aos sujeitos pertencentes a consanguinidades outras. Explica Lévi-Strauss:

“A partir do momento em que proíbo a mim mesmo o uso de uma mulher, que com isso passa a ser disponível para um outro homem, há, em algum lugar, um homem que renuncia a uma mulher que, por esse fato, torna-se disponível para mim. O conteúdo da proibição não se esgota no fato da proibição. Esta só é instaurada para garantir e fundar, direta ou indiretamente, imediata ou mediadamente, uma troca” (Lévi-Strauss, 1982, 91).

Segundo Lévi-Strauss, de fato, proibição ultrapassa qualquer perspectiva que a reduza a seu aspecto negativo; mais que o veto, a proibição enuncia uma prescrição. Nesse sentido, enquanto o incesto em si mesmo define os limites entre certos grupos que consanguineamente se estabelecem no interior da sociedade, sua coincidente proibição garante que entre si os mesmos permaneçam unidos. Dirá Lévi-Strauss:

“A proibição do uso sexual da filha ou da irmã obriga a dar em casamento a filha ou a irmã a um outro homem e, ao mesmo tempo, cria um direito sobre a filha ou a irmã desse outro homem. Assim, todas as estipulações negativas da proibição têm uma compensação positiva. A proibição equivale a uma obrigação, e a renúncia abre caminho a uma reivindicação” (Lévi-Strauss, 1982, 91).

A regra, em ambos os casos, aparecerá como um constrangimento dos instintos. Por ela, em meio ao que existe de mais animal no homem, vislumbra-se as primeiras manifestações, ou antes, o princípio do que se entende por sociedade; “considerada do ponto de vista mais geral, a proibição do incesto exprime a passagem do fato natural da consanguinidade ao fato cultural da aliança” (*idem, ibidem*, 70).

Eis que, aqui, parece de fato lícito dizer: à Natureza, impõe-se a Cultura. Avance-se um passo: a proibição do incesto aparecerá a Lévi-Strauss como o único fato

fixado concomitantemente nos dois domínios. Ora, admita-se aqui a universalidade da interdição: todo e qualquer agrupamento humano mostra-se efetivamente disposto em acolhê-la. Até onde se saiba, exista algum tipo de censura a determinado tipo de união entre parentes. Não obstante, ressalte-se a particularidade em que a própria noção de “parentesco” varia de caso a caso.

Admitindo, nesse caso, que todo o que se coloca no homem como espontâneo e universal se refere à Natureza, e, ao contrário, que tudo o que social e particularmente lhe coaja se liga aos domínios da Cultura, então, seria forçoso ver na proibição do incesto não apenas uma passagem de uma esfera a outra, mas, sobretudo, o elemento capaz de uni-las em uma única e definitiva totalidade.

* * *

Eu lá estava, mais uma vez. Sentado no canto da plateia, eu aguardava o começo da gravação rabiscando em meu diário, aberto e apoiado em meu colo. Próximo a mim, algumas cadeiras além, um homem e uma criança que eu presumia ser seu filho esperavam o início dos trabalhos daquela tarde. A frente deles, os filhos de Carlos Alberto, acompanhados da babá.

Eu imaginava se algum dia minhas anotações seriam lidas por alguém. Por alguém de *A Praça*. Em meio ao improvável do meu devaneio, eu avaliava se seria demasiado desastroso escrever sobre meu aborrecimento e chateação que eu sentia por estar ali. No mais, aquelas mesmas senhoras que eu me habituara a ver rindo e aplaudindo ao comando da claquete e dos sinais da menina que por ela era responsável. Num misto de entusiasmo e mecanismo, aplausos me comunicavam a chegada de Carlos Alberto, que vinha acompanhado de uma figura cuja presença se tornava mais e mais frequente no palimpsesto da Televisão Brasileira: Roberto Justus.

Empresário conhecido por sua fortuna, e afamado publicitário, Justus tornara-se apresentador de Televisão em 2004, quando apresentou a primeira edição de um *reality show* intitulado *O Aprendiz*, onde ele, cumprindo o papel de *big boss*, selecionava entre os candidatos concorrentes, que deviam realizar tarefas ligadas a atividades executivas um novo funcionário para sua empresa. Após o sucesso que anualmente se repetiu por 6 edições, Justus acabara de ser contratado pela emissora do “homem do Baú”, e estava ali, aparentemente, para divulgar seu novo programa, um *game show* de perguntas e respostas sobre o qual eu lera vagamente num jornal do final de semana.

Fazendo ele mesmo às vezes de cerimonial, Carlos Alberto conduz Justus até a frente da plateia, e dando às suas palavras um tom intimista, o apresenta:

“Vocês já conhecem o Roberto, não é mesmo? Eu estou muito feliz de tê-lo aqui hoje, porque ele é um dos homens mais inteligentes da TV brasileira; é artista, é publicitário; é meu grande amigo. E agora ele vai estar com a gente sempre, não é mesmo Roberto?”

Marcelo vem cumprimenta-lo, e ficam a conversar, mais baixo, a plateia excluída, enquanto Carlos Alberto se aproxima dos filhos. Beija-os, e sem maiores delongas se dirige ao homem com o filho, atrás de mim:

“É doutor, eu não tô mesmo bom”.

Depois, ao longo do dia, eu descobriria que o tal homem era o novo médico de Carlos Alberto, que com ele se consultara no dia anterior. Carlos Alberto continuava sua queixa ao homem, mãos sobre a barriga, *à la* Napoleão:

“Ainda tô com aquela dorzinha, sinto aquele desconforto... Só vim mesmo trabalhar hoje porque o Justus tava aí... Senão não vinha...”.

O médico sinalizava sua compreensão com um sinal meio sem jeito dado com a cabeça.

“Não sei se vou aguentar até o fim”, continuava Carlos, que se voltava para beijar novamente os filhos.

“Mas... Tem que trabalhar, né? E vamos trabalhar!!”.

Os trabalhos da tarde começariam com a gravação do quadro do João Plenário, onde se daria, aliás, a participação do especial convidado.

Saulo, o intérprete do corrupto deputado entra no *set* de gravação, sendo imediatamente apresentado por Carlos a Justus. O aperto de mão, breve, é dado sem muito jeito; Marcelo anuncia o início da gravação, e pede a todos que se posicionem.

Carlos Alberto se apropria do jornal que está sobre o banco, e abrindo-o, ali se senta. Justus, no canto do cenário aparece entra em cena dando autógrafos a alguns figurantes. Se dirige ao banco, sendo recebido espalhafatosamente por Carlos Alberto. Os apresentadores então trocam cumprimentos efusivos; segue-se uma pequena conversa, cujo tema se pontua pela notícia do novo programa que Justus apresentará na emissora.

A interrupção se dá pela aproximação de João Plenário, recebido com a vaia dos figurantes.

- “E aí, bode velho?”, diz o parlamentar ao velho conhecido Carlos Alberto. “Recebendo visita hoje?”.

- “É... um grande amigo... Roberto Justus...”, replica o apresentador.

Surpreso, o político deixa cair sua valise.

- “Não! Não, não, não, não acredito! Obrigado Pai, obrigado Pai! Roberto Justus, o maior publicitário deste país! ‘Juju’ meu amigo... ‘Juju’, eu tenho uma proposta pra lhe fazer...”.

A exemplo do que se dera na ocasião da visita do Deputado Arnaldo Faria de Sá, Justus se incumbe do papel que geralmente cabe a Carlos, que permanece mudo, assistindo a cena de modo quase inerte.

- “Em primeiro lugar, meu nome é Roberto Justus, não é Juju; em segundo lugar, eu não sou seu amigo. E que tipo de proposta é essa que você tem pra mim?”

- Juju é o seguinte: eu quero que você seja meu marqueteiro para a eleição presidencial do ano que vem. Você vai cuidar da minha imagem, que já anda mais suja do que pau de galinheiro”.

É de fato ele, o visitante, quem assume a função de julgar o desonesto e indecoroso parlamentar, de coibir em nome do povo seus abusos, de moralizar pelas palavras a conduta do caricato personagem.

- “Desculpe mas eu não me envolvo com político; principalmente com um político corrupto como o senhor...”.

Terminado o registro do *sketch*, todos se encaminham a Justus; vão cumprimentá-lo os produtores, alguns humoristas, Marcelo, Carlos Alberto, que reiteradas vezes lhe agradece a presença. Após encerrarem-se as despedidas, a gravação segue normalmente, *sketch a sketch*, quadro a quadro, até que, inesperadamente, se faz interromper por uma movimentação de todo atípica.

Na coxia, algumas pessoas da produção conversam com dois sujeitos, que pareciam também ser funcionários do SBT. Instantes depois, Adéla volta ao interior do estúdio, se coloca frente a plateia, e começa a falar, alto, chamando a atenção de todos.

- “Pessoal, é o seguinte...”.

Câmeras, humoristas, figurantes; o próprio Carlos Alberto parecia se inteirar do que estava acontecendo pelas palavras da produtora executiva.

- “Pessoal, o Programa do Ratinho, que está sendo transmitido ao vivo aqui do estúdio do lado, quer fazer uma homenagem pra uma senhora que está ali na plateia deles. Ela é fã de *A Praça* desde a época do Manoel, o pai do Carlos Alberto. O Ratinho vai trazê-la aqui, pra conhecer todo mundo, sentar no banco e tudo”.

Seguiam-se as explicações:

- “Mas ela não sabe que a gente está aqui. Ela acha que a gravação é outro dia. A gente vai apagar as luzes, esconder vocês, e se esconder. Ela vai entrar aqui achando que só vai conhecer o cenário. Aí a gente faz a surpresa. Ok? Posso contar com a colaboração de vocês? Vamos precisar fazer bastante silêncio, tá bom?”.

Rapidamente, alguns funcionários da técnica entram no estúdio, trazendo grandes tapumes de madeira. A plateia é completamente coberta pelos biombos, as luzes se apagam. Todos fazem silêncio. Coberto, ao lado das senhoras, eu ouvia os programas se encontrando. Ratinho trazia a referida senhora para dentro do estúdio de *A Praça*.

Mostrava-lhe a banca de jornais, o jardim cenográfico, o banco. Meio desorientada, emocionada, a mulher deixava-se conduzir. De olhos fechados, também emocionado, eu imaginava a cena. Bonita homenagem.

Ratinho, então diz lamentar a ausência de Carlos Alberto; fala à senhora que a seu pessoal combinará com ela um outro dia, para que ela conheça “o homem do banco”. Junto da homenageada caminha um pouco mais pelo cenário, e então a convida a assistir um vídeo preparado pela produção:

- “Vamos ver como era *A Praça* antigamente? Vamos ver como era o programa apresentado pelo pai do Carlos Alberto, o Manoel...”

O Programa do Ratinho era transmitido ao vivo. Durante a exibição do filme, tudo se acende, arrastam-se os tapumes, descobrindo-nos. Do fundo do cenário, Carlos Alberto entra trazendo à senhora um grande ramalhete de flores. Seguem-se os abraços e beijos. De todos os cantos, humoristas, figurantes todo o elenco ressurgem, aplaudindo.

Ratinho agradece muito a Carlos. Tempos depois pude encontrar suas palavras transcritas em meu diário.

-“Carlos, é mesmo impressionante a gente pensar: a Praça continua igualzinha; todo esse tempo e ela não mudou nada. E pode passar o horário que for! É sempre um dos programas de maior audiência do SBT. Que ideia fantástica que seu pai teve...”

* * *

Em 1947, após quase três anos em Nova York, Lévi-Strauss volta a Paris. Em sua bagagem, junto ao manuscrito de *As Estruturas Elementares do Parentesco*, ele trazia o eco impreciso de um comentário ouvido de um colega ainda em terras americanas, segundo o qual ele, Lévi-Strauss, estaria sendo cogitado para ocupar uma cadeira no *Collège de France*.

Ao chegar no Velho Mundo, Lévi-Strauss é nomeado Diretor no *Centre National de la Recherche Scientifique*, e, alguns meses depois, Vice-Diretor no Museu do Homem. Quase que simultaneamente, se apresenta como candidato a uma cadeira no *Collège*.

Meses depois, sem obter o pretendido sucesso no Colégio, uma outra oportunidade ali lhe o aguardava; seguir-se-ia nova tentativa e com efeito, nova frustração. Bem em meio a esse processo, encadeado entre os anos de 1949 e 50, Lévi-Strauss *soutient* e publica *A vida familiar e social dos Nambiquara* e *As estruturas elementares do parentesco*, esta, defendida como sua Tese de Doutorado, aquela, apresentada como Tese complementar.

Ainda em 1950, após viajar à Índia e ao Paquistão a convite da UNESCO, Lévi-Strauss acabaria eleito Diretor de Estudos na *École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales*, onde responderia pela Cadeira das “Religiões dos povos não-civilizados”, na conhecida seção de Ciências Religiosas, a famosa *V^e section*, onde anteriormente também haviam ensinado Léon Marillier, Marcel Mauss e Maurice Leenhardt.

Desse período datam textos fundamentais, dentre os quais se colocam a *Introdução à Obra de Marcel Mauss*, publicado durante aquele profícuo ano de 1950, o *Raça e História*, que vem a luz a pedido da UNESCO em 1952, e também suas lembranças do período vivido no Brasil, que aparecerão em 1955 sob o melancólico título *Tristes Trópicos*. Finalmente, também de 1955, destacar-se-ia ainda um pequeno texto fundamentado nas leituras feitas para o curso dado por Lévi-Strauss na V^a Seção.

Escrito como uma espécie de artigo-programa, *A estrutura dos mitos*, que aparece originalmente publicado em inglês no *Journal of American Folklore*, se apresentará como uma verdadeira ruptura em relação ao que até então tão difusa e esparsamente se discutia acerca desse tipo especial de narrativa no interior dos Estudos da Religião. Nesses termos, é contra qualquer tentativa de psicologizar, simbolizar ou mesmo sociologizar os mitos que se põe a escrever Lévi-Strauss.

“Tudo pode acontecer num mito”, dirá Lévi-Strauss no início de seu texto; “parece que a sucessão de acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou continuidade. Qualquer sujeito pode ter um predicado qualquer; toda relação concebível é possível” (Lévi-Strauss, 1996, 238).

Nesse sentido, nada seria mais distante de uma real compreensão da razão mítica, que tentar observá-las como representações alegóricas de fenômenos naturais, astronômicos ou mesmo como fatos históricos. Nada mais confuso que imputar a tais

narrativas a extravagância e a obstinação dos “devaneios de uma consciência coletiva”, ou então, a divinização de relações sociais consolidadas pelo grupo onde elas se situam (*cf. idem, ibidem, 238*).

De fato, nenhuma sociedade ou grupo é impermeável às interpretações positivas, ainda que estas se desenvolvam equivocadamente. Ora, por que preferir explicar questões da História ou da Natureza se valendo de modos de pensar tão tortuosos e metáforas tão obscuras, ao lugar de narrar diretamente os feitos de seus antecessores, ou de ensaiar explicações sensíveis para os movimentos dos astros e o comportamento dos seres?

Se de fato, como pretendem alguns, nos mitos as sociedades exprimissem seus sentimentos fundamentais, como o ódio, a vingança e o amor, ou então, como acreditam outros, tais narrativas alegoricamente representassem as formas consolidadas das relações sociais encontradas ali, então, seria inevitável fazer da própria ciência um algo talvez demasiado permissivo.

“Que um sistema mitológico atribua um lugar proeminente a um certo personagem, digamos, uma avó malfazeja, explicar-se-nos-á que, na tal sociedade, as avós têm uma atitude hostil face aos seus netos. E se a observação contradiz a hipótese, insinuar-se-á logo que o objeto próprio dos mitos é de oferecer uma derivação a sentimentos reais, mas recalcados” (*idem, ibidem, 239*).

Uma tão versátil dialética, que facilmente a tudo se adequa, seria incapaz de apreender as narrativas míticas senão de forma totalmente isoladas, caso a caso, sociedade a sociedade. Nesse sentido, não apenas essas apreciações jamais poderiam se converter em uma ciência de fato sistemática e positiva como, de modo absolutamente estéril, se mostrariam ainda cegas para o real problema evocado pelos mitos.

“A mitologia não tem função prática evidente”, afirma Lévi-Strauss (2004, 29); “ela não está diretamente vinculada a uma realidade diferente, dotada de uma objetividade maior que a sua” (*idem, ibidem, 29*).

Ao contrário, aliás. Os mitos se apresentam enquanto uma realidade própria, *sui generis*, cuja existência se confunde aos próprios movimentos do *Espírito*, quando o mesmo se deixa libertar de quaisquer coerções ou constrangimentos imanentes à realidade concreta, considerada em qualquer um de seus níveis.

Presumindo-se, pois, a total liberdade desses movimentos e, por conseguinte, a igual licença de tudo imaginar de modo absolutamente contingente e arbitrário, é impossível julgar apenas como curioso o fato de essas narrativas se reproduzirem de forma tão semelhante, com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, de um canto a outro da Terra.

A percepção desse paradoxo acabará se colocando como o fundamento sobre o qual se assentarão as delimitações teóricas, metodológicas e, conseqüentemente, toda a reflexão da qual se ocupará o estruturalista ao longo das quatro décadas seguintes. Isso pois que, tanto o contexto no qual se encontravam os mitólogos como, também, a contradição a que se atentava Lévi-Strauss, evocavam de um modo muito aproximado os movimentos protagonizados, ainda no começo daquele século, pela Linguística tal qual concebida por Ferdinand de Saussure e que se desenvolveria posteriormente pelos trabalhos de Jakobson.

Com efeito, antes que se levasse a cabo as transformações teórico-metodológicas que acabariam conhecidas como “Revolução Fonológica”, os filósofos que se debruçavam sobre a linguagem acreditavam que para cada língua, cada grupo de sons devia guardar uma correspondência específica com sentidos determinados. O problema que então se apresentava a esses filósofos, nesse sentido, era a compreensão da forma pela qual se dava, internamente à língua, a vinculação entre cada som e seu respectivo significado.

Tal empresa era vã, já que, a exemplo do que posteriormente se perceberia com os mitos - onde narrativas muito semelhantes eram engendradas por sociedades cujas regras sociais podiam a elas se referir direta ou invertidamente -, frequentemente os mesmos sons podiam ser encontrados várias línguas, ligados, porém a sentidos em muito diferentes.

A coincidência inspiraria Lévi-Strauss. Sensível às homologias dadas entre as ontologias dos mitos e das línguas, ele, no intuito de compreender o que se passa com aqueles, não sem razão recorrerá aos aportes oferecidos pela linguística saussuriana.

A contribuição de Saussure fôra incisiva: a função significativa da língua não está diretamente ligada aos próprios sons, mas à maneira pela qual os sons se encontram

combinados entre si (*idem, ibidem, 240*). Nada mais justo, portanto, que considerar que os mitos, às línguas tão semelhantes, poderiam também eles obter seu significado em função da forma como seus elementos constituintes estariam relacionando-se entre si no interior da narrativa, entendida, esta, como o próprio sistema significante.

Isso posto, impor-se-ia questionar acerca da natureza dos elementos pelos quais a subsequente análise deveria se nutrir. Sim, pois, dada a colateralidade percebida entre a língua e o mito, seria imprescindível admitir a existência simultânea de uma sobreposição. De fato, o mito “provém do discurso” (*idem, ibidem, 240*).

A exemplo da língua, e a ela se justapondo, o mito se contrapõe à palavra. Assim, enquanto esta última oferece um significado linear e irreversível, disposto por meio de um princípio diacrônico, aquela, e, por conseguinte, também os mitos, parece retirar seu sentido do interior de um outro domínio, onde se faria operar um princípio gerativo distinto, reversível, sincrônico e, importante frisar, estrutural.

Enquanto histórias narradas, os mitos guardariam significados expressos por duas possibilidades distintas de ordenação. Assim, para além dos conteúdos formais, enunciados diretamente pela própria textura de seus enredos, essas narrativas trariam guardadas em si, subjacentes a elas mesmas, uma mensagem mais intrínseca, geral, cujo sentido mais profundo apenas a análise estrutural poderia revelar. É este o sentido que a Lévi-Strauss interessa alcançar.

Para tanto, seria necessário reconhecer que, a despeito de seu fundamento discursivo, mesmo dos paralelos que o interpõe à língua, o mito oferece à percepção um terceiro nível de realidade, mais complexo que aqueles que isoladamente o fundamentam, e no qual a narrativa efetivamente poderia assumir ela mesma um “caráter de objeto absoluto” (*idem, ibidem, 241*).

“O mito é linguagem”, bem coloca Lévi-Strauss (*ibidem, 242*);
“mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando” (*idem, ibidem, 242*).

Nesses termos, ao silogismo perseguido por Lévi-Strauss será exigido um razoável cuidado nos termos da definição dos elementos e das premissas pelos quais as análises se farão desenvolver. É o que justificará todo o trabalho do antropólogo em

reconhecer e determinar a maneira pela qual serão isoladas as unidades por cujo conjunto os mitos parecem se constituir.

Não se tratará, com efeito, de um esforço analítico que se atenha nos fonemas, morfemas ou mesmo nos semantemas pelos quais a narrativa se realiza. Nesse caso, seria impossível diferenciar o mito de qualquer outra manifestação do discurso, e então, tanto a execução da análise como, por conseguinte, o sucesso de toda a empreitada estariam totalmente inviabilizados. De fato, a especificidade dos objetivos do antropólogo requeria a prescrição de uma unidade analítica de outra grandeza.

Nesse intuito, é para a “oração” que se voltará Lévi-Strauss; a esse nível, ele propõe que a totalidade da narrativa seja fragmentada em seus componentes constitutivos, nos quais cada um dos acontecimentos em sucessão estivessem representados por frases as mais concisas e objetivas possível. Definida a unidade de análise, *A estrutura dos mitos* vai ensaiar uma incursão até o Mito de Édipo, na qual o que a partir de então se delinearía como procedimento metodológico pudesse ser menos abstratamente demonstrado.

Eternizada pelo Teatro de Sófocles, evocada e exaustivamente instrumentalizada por Freud e seus seguidores, a tragédia que se abate sobre Édipo é bem conhecida, e se apresenta como consequência da maldição recebida por Laio, seu pai, durante o tempo em que o mesmo vivera exilado. De volta a Tebas, de onde era oriundo, Laio se tornará rei e levará uma vida feliz ao lado de Jocasta, a mulher que desposara. E a tal ponto chega sua boa fortuna que Laio se dirige ao Oráculo, a fim de saber se a maldição ainda se cumpriria. O que ouve é terrível: ele deve encontrar a morte pelas mãos de seu próprio filho, que desposará sua mulher.

Assim, quando Jocasta descobre sua gravidez, Laio decide pela morte imediata do herdeiro. Édipo vem à luz, e é entregue a um sacerdote, que, descumprindo as ordens recebidas, não o mata. Édipo cresce secretamente, longe dos olhos do pai.

Fazendo-se adulto, vai ele mesmo visitar o Oráculo, cioso de conhecer seus verdadeiros pais. A triste profecia lhe é então confirmada, e Édipo, pretendendo evitar o cumprimento de tão horrível destino, abandona seu lar e foge para Tebas. Eis que uma parte do vaticínio inesperadamente se cumpre quando, a caminho da grande cidade, uma briga o leva a por fim à vida de seu desconhecido e verdadeiro pai.

Após o incidente, Édipo chega a Tebas, onde encontra os cidadãos dominados pelo medo. Sentada sobre uma grande pedra a Esfinge, monstro metade leão, metade mulher, propõe enigmas aos que por ele passam, devorando a todos, incapazes se

mostram de derrotá-la no enigma. As vítimas são tantas, que Creonte, que assumira o governo da cidade após a morte de Laio, promete o trono e a mão da viúva Jocasta àquele que a Esfinge vencer. O monstro será derrotado pela esperteza de Édipo, jogando-se de um precipício após a correta resposta ter sido dada pelo forasteiro.

Da união com Jocasta nascem quatro filhos, e a cidade prospera sob o comando do novo rei. Segue-se, contudo, uma peste misteriosa, que vitima sem nenhuma distinção homens, mulheres, crianças, animais. Mais uma vez, o Oráculo é consultado e se revela a dura verdade: a peste é fruto da fúria dos deuses, inconformados estariam ao verem Tebas abrigar impunemente o assassino de Laio.

Édipo incita o povo a descobrir o criminoso, e antecipa a sentença que acabará recaindo sobre sua própria pessoa.

Nos termos definidos por Lévi-Strauss, o que acima se coloca reduzir-se-ia a três grandes unidades constitutivas, cada qual se conformando numa cena chave do desenvolvimento da narrativa. Desse modo, o seguinte desenho se apresentaria:

Édipo mata seu pai Laio → Édipo vence e mata a Esfinge → Édipo desposa Jocasta, sua mãe.

Édipo aparecerá no interior da Mitologia Grega como mais uma herança da maldição que, muito tempo antes, fôra atirada sobre Cadmo, antepassado de Laio e que, com efeito, não se acaba com o trágico fim do cego e desesperado Édipo.

Filho de Agenor, Rei de Tiro, Cadmo é irmão mais velho de Cílix, Fênix e Europa. Sua própria história começa quando Europa, apaixonada por animais, se põe às costas de um belo touro branco que se metera em meio à manada de seu pai. O tal touro era na verdade Zeus, que ali se tinha embrenhado com a intenção de raptar a moça. Zeus vê seu propósito ser bem sucedido, e Agenor envia seus outros filhos, dentre os quais Cadmo, para que encontrem o paradeiro de Europa.

Procurando a irmã, o filho do Rei chega a Delfos, onde o Oráculo lhe diz que ele deveria seguir a vaca que se encontrava no exterior do Templo, e que fundasse uma cidade no local onde o animal pararia para descansar. Assim foi feito, como narra a lenda da origem de Tebas.

Nesse ínterim, segundo conta a mesma lenda, os ajudantes de Cadmo foram devorados por uma enorme serpente, que foi por ele enfrentada e morta. Dos dentes do réptil, semeados no solo, brotaram guerreiros ferozes, armados com lanças e espadas. Cadmo se mostra perspicaz: atira uma pedra em meio aos combatentes, que,

surpreendidos, começam a brigar entre si. Ao final da batalha, restarão apenas cinco daqueles homens, os quais se juntarão a Cadmo e se tornarão os ancestrais das cinco grandes famílias tebanas.

Tebas se torna rica e poderosa, mas Cadmo, descoberto pelos deuses como o responsável pela morte da serpente, se vê amaldiçoado por toda a sua descendência.

Eis a razão pela qual não apenas Édipo, mas também seus próprios filhos encontrariam um triste destino. Envergonhada, Jocasta se mata; Édipo renuncia ao trono de Tebas, e, inconformado por não ter podido ver em sua esposa a figura materna, fura os próprios olhos. Seus filhos, Etéocles e Polinices numa acirrada disputa pela ocupação do lugar deixado pelo pai acabam matando-se mutuamente, este último tendo suas honras funerárias negadas por ter, aliando-se ao Rei de Argos, traído toda a linhagem tebana. A ordem é desobedecida por Antígona, a mais bondosa dos filhos de Édipo, que pela violação, completa a trágica Trilogia Tebana enterrada viva.

Reduzida à sequência de seus episódios, a narrativa grega aqui reproduzida poderia ser grosseiramente representada segundo o quadro seguinte:

Cadmo procura sua irmã Europa, raptada por Zeus → Cadmo mata serpente → Os guerreiros se exterminam mutuamente → Édipo mata seu pai Laio → Édipo imola a Esfinge → Édipo esposa Jocasta, sua mãe → Etéocles mata seu irmão Polinices → Antígona enterra se irmão Polinices, violando a interdição.

No diagrama, cada acontecimento aparece como a conjunção de um sujeito e um predicado; nesses termos, cada fração da narrativa assume o caráter de uma *relação*. Todavia, não será ainda o caso de circunscrever a cada uma dessas ocorrências as unidades narrativas pelas quais a estrutura imanente aos mitos vai se manifestar.

Sim, pois mais que o desenvolvimento linear, progressivo e não reversível da narrativa, é o nível da lógica significativa o que mais mobiliza as intenções de Lévi-Strauss. Nesse sentido, o tipo de reflexão que o antropólogo pretende construir lhe obriga requerer unidades narrativas capazes de apreender, também e a um só tempo, as discontinuidades que pelo mito se expressam, suas reversibilidades potenciais, sua estrutura ela mesma, na qual ele acredita poder vislumbrar a realização de certas mensagens.

De um nível a outro da narrativa, dos significados que se apresentam pela progressão diacrônica aos movimentos a eles sublineares, a passagem é executada pela

utilização de um artifício engenhoso. Por ele, as *relações* nas quais se reduziram cada fração da narrativa são destacadas de sua linearidade e alocadas em feixes, onde se alinharão em razão das homologias que entre cada unidade eventualmente se apresentarão.

Para que os objetivos do estruturalista se cumpram, o mito deve ser manipulado

“como o seria uma partitura de orquestra que um amador perverso tivesse transcrito, pauta após pauta, sob [a] forma de uma série melódica contínua, e que se procuraria reconstituir em seu arranjo inicial. Mais ou menos, como se nos fosse apresentada uma sequência de números inteiros, do tipo 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8, sendo-nos atribuída a tarefa de reagrupar todos os 1, todos os 2, todos os 3 etc., sob a forma de quadro:

“1 2 4 7 8
2 3 4 6 8
1 4 5 7 8
1 2 5 7
3 4 5 6 8” (*idem, ibidem*, 245-246).

Da mesma forma que se passa com os números acima, ou com os as notas musicais e suas consonâncias, no caso da partitura, também os mitos poderiam ser percebidos a partir das semelhanças e isonomias que eventualmente se colocariam entre uma e outra *relação* por cuja sequência a narrativa se constitui. Nesse caso, a real compreensão da estrutura do mito se apoiaria na reorganização das *relações* apresentadas pelo mito agora em razão de suas afinidades, mais ou menos como coloca o quadro seguinte.

Cadmo procura sua
irmã Europa,
raptada por Zeus

Cadmo mata a
serpente

	Os guerreiros se exterminam mutuamente	
	Édipo mata seu pai Laio	Édipo imola a Esfinge
Édipo esposa Jocasta, sua mãe	Etéocles mata seu irmão Polinices	
Antígona enterra Polinices, seu irmão, violando a interdição		

Assim dispostos, não é muito difícil perceber que cada feixe de *relações* parece se insinuar como uma espécie de analogia de seus pares. Observe-se as duas primeiras colunas. Nelas, todos os episódios narrados pressupõem personagens que se ligam por relações instituídas nos termos de sua consanguinidade. Cadmo e Europa são irmãos. Também o são Antígona e Polinices, os guerreiros, nascidos dos dentes da mesma serpente, Polinices e Etéocles. Jocasta é a mãe de Édipo, este, filho de Laio.

Contudo, enquanto na primeira coluna as ligações entre os personagens se traduzem sequencialmente pela preocupação e cuidado, pelo casamento e pelo amor, na segunda coluna o que se tem é a evidência de *relações* que se orientam num sentido inverso: a guerra no primeiro caso, o parricídio no segundo e o fratricídio no terceiro.

É o que se vê, nada obstante, também no caso da última coluna, para onde essas noções de “destruição” e “morte” vão explicitamente se estender: mata-se a serpente, imola-se a Esfinge.

Outrossim, inverte-se a natureza do nexos que se estabelece entre cada personagem. Ora, se nas duas primeiras colunas interpunha-se uma ligação onde o parentesco de um e outro termo era exagerado, aqui o que se verifica é uma distensão

que se caracteriza no sentido oposto. Nesses termos, a exacerbação identitária que se coloca pela caracterização da consanguinidade é com precisão substituída pela total alteridade com que se diferencia humanos e não-humanos: Cadmo e Édipo de um lado, a Serpente e a Esfinge de outro.

Pergunta-se: Mas que tipo de questão se esconderia por detrás de todos esses jogos associativos? Que tipo de advertência esse conjunto de operações poderia enfim revelar?

A caracterização dos dois monstros parece dar uma pista segura, por onde Lévi-Strauss conduz a bom termo sua reflexão inaugural acerca do modo pelo qual se deve proceder não apenas para que se revele a estrutura subjacente à narrativa mítica, mas para que sua mensagem possa ser devidamente compreendida. Ambos os monstros são autóctones. Ao contrário deles, os homens trazem em si a condição senão de forasteiros, de filhos abastardados da terra. Assim, os tebanos só poderiam brotar da terra após a completa destruição da serpente; assim, só poderiam encontrar paz e se fixar definitivamente depois que a Esfinge fosse derrotada.

Contudo, chama a atenção os nomes daqueles por cujo protagonismo Tebas se fundou: tendo sido encontrado por pastores amarrado a uma árvore de cabeça para baixo e fortemente preso pelos pés, estes muito feridos, Édipo aparece ele mesmo como epônimo de “pés-inchados”. Laio assim denominava-se por ser “torto”. Caberia ainda notar, como o faz Lévi-Strauss, que o também o pai de Laio, Lábdaco, sendo “coxo”, tinha seu nome derivado de sua condição física defeituosa.

Nesse sentido, ao quadro anterior, uma quarta coluna se insinua, na qual “a dificuldade de andar corretamente” (cf. *idem, ibidem*, 247) aparece como um traço mitológico em função do qual se circunscreverão num mesmo grupo personagens que se associam à noção de autoctonia, algo, aliás, bem comum ao pensamento mítico, como lembra Lévi-Strauss: “Entre os Pueblo, os seres tectônicos, como Shumaikoli, ou então Muyingwû, que participa da emergência, são coxos (...) A mesma observação vale para os Koshimo da mitologia Kwakiutl: depois que o monstro ctônico Tsiakish os devorou, eles retornam à superfície terrestre ‘cambaleando para frente ou de lado’” (*idem, ibidem*, 249).

Nesse sentido, far-se-ia imprescindível admitir a contradição que entre a terceira e a quarta coluna se interpõe: ali, os monstros nascem *da* Terra; aqui, é aos homens que se imputa a naturalidade e o tectonismo. Nesse caso, seria ainda inevitável perceber que a tal negação se apresenta como uma homologia da que se coloca entre a segunda e a

primeira coluna, onde a *desvalorização das relações de parentesco* parece cumprir o papel de desfazer as *relações superestimadas pela consanguinidade*.

Sur le coup, o desdobramento da dialética fará com que Lévi-Strauss vislumbre a lógica pela qual a narrativa mítica se estrutura e se desenvolve. Inquirido por Éribon, Lévi-Strauss resume: “o pensamento mítico, confrontado com um problema particular, coloca-o em paralelo com outros” (Éribon & Lévi-Strauss, 2005, 197).

O mito se apresentará, então, como uma forma muito particular de explicação de problemas sucessivos, os quais, contudo, jamais são verdadeiramente resolvidos. “É a similitude que todos esses problemas apresentam entre si que dá a ilusão de que podemos resolvê-los”, dirá bem nesse sentido Lévi-Strauss a Éribon (*ibidem*, 197).

“De certa forma raciocinamos assim quando solicitados a dar uma explicação; respondemos: ‘é quando...’ ou ‘é como...’ Preguiça de nossa parte, mas o pensamento mítico faz desse procedimento um uso tão hábil e tão sistemático que ele substitui a demonstração” (*idem, ibidem*, 197 - 198).

Assim, não se pode, como parece querer o mito de Édipo, valorizar e depreciar a um só tempo a correlação entre a consanguinidade e a emergência do novo, *como* não se pode a um só tempo, como também ele parece desejar, afirmar o homem como nascido *da* Terra e, igualmente, como forasteiro. Édipo, nesse sentido, se enunciaria como a formalização lógica de um problema de insuportável resolução:

“a impossibilidade em que se encontra uma sociedade que professa a crença na autoctonia do homem de passar, desta teoria, ao reconhecimento do fato de que cada um de nós nasceu realmente da união de um homem e uma mulher” (*idem*, 1996, 249).

Durante os seminários dados por Lévi-Strauss na V Seção da *École Pratique* entre 1952 e 1954, a matriz narrativa que posteriormente se observaria em Édipo mostrava-se curiosamente presente também em mitos oriundos de povos indígenas da América do Norte, dentre os quais se colocariam os Zuñi, os Pueblos Ocidentais e Orientais, e, de igual modo, povos da região das planícies como é o caso dos índios Hopi.

Tal recorrência permitiria a Lévi-Strauss em algum grau uma generalização segura de seu argumento. Sempre, “a impossibilidade de colocar em conexão grupos de relações é superada (ou mais exatamente, substituída) pela afirmação de que duas relações contraditórias entre si são idênticas, na medida em que cada uma é, como a outra, contraditória consigo mesma” (Lévi-Strauss, 1996, 249).

Em todos os casos, os mitos estudados pareciam se apresentar como uma espécie de esforço narrativo, pelo qual dois elementos logicamente descontínuos e irreduzíveis eram reiteradamente constrangidos a se acomodarem como contínuos. Buscando transformar a dualidade em unidade, toda narrativa se desenvolveria a partir da utilização de uma série razoável de dispositivos em tese capazes de aproximar progressivamente pares entre si definidos como opostos. Sempre com esse intuito, dobram-se e desdobram-se termos, criam-se mediações, tríades, recorre-se a messias, dióscuros, *Tricksters*, sobrepõem-se dimensões narrativas complementares (cf. Lévi-Strauss, 1996, 261).

Nada obstante, o sucesso experimentado pela proibição do incesto no domínio das relações parentais parece mesmo impossível de se reproduzir no interior dos mitos. Com efeito, enquanto Natureza e Cultura, tão distantes, tão distintas em sua recíproca Universalidade e Particularidade se encontram definitivamente na e pela interdição, nos relatos sobre os tempos imemoriais uma tal união, infinitamente mediada, se mostra fadada a não se concluir.

E a tal ponto essa malograda intenção parecia se reproduzir no tempo e no espaço, que Lévi-Strauss acabará acreditando poder representá-la abstratamente nos termos de uma equação matemática, assim formulada ainda em *A Estrutura dos Mitos*:

$$F_x(a) : F_y(b) \approx F_x(b) : F_{a-1}(y)$$

Na expressão, dois termos e duas funções estariam considerados simultaneamente *a* e *b*, F_x e F_y . Desse modo, Lévi-Strauss reitera a existência de uma relação de oposição entre duas situações, diferentes entre si por uma inversão tanto dos termos quanto das relações que entre os mesmos se estabelece. Isso, porém, com a condição de que um dos termos seja substituído por seu contrário (na expressão *a* por *a-1*) e que uma inversão correlativa se produza entre a *função* e o *termo* dos dois elementos (acima: *y* e *a*).

Tomando o caso de Édipo como exemplo, tratar-se-ia de considerar a função F_x enquanto as *relações de parentesco superestimadas* e as homologias (a) e (b) como os termos relacionados: Cadmo e Europa, Édipo e Jocasta e, no caso de um terceiro elemento [por exemplo (c)], Antígona e Polinices. Invertendo duplamente essa sentença, admitir-se-ia o segundo feixe de relações, onde F_y (ou F_{a-1}) se referiria a *relações de parentesco subestimadas* ou a *relações frontal hostilidade*, e y como sendo *Cadmo e a serpente*, ou *os guerreiros que mutuamente se exterminam*, *Édipo e Laio*, etc..

Após o artigo de 1955, a “fórmula canônica” será novamente citada em *Estrutura e Dialética*, texto publicado logo no ano seguinte como parte das comemorações pelo sexagésimo aniversário de Jakobson. Então, deixada de lado por 30 anos, só voltará a aparecer em *La Potière Jalouse*, publicada 30 depois, e logo em *Histoire de Lynx*. Já no fim da carreira do estruturalista, mais uma vez em um breve ensaio sobre arquitetura. Para muitos comentadores, este permanece sendo até hoje um dos pontos mais obscuros de toda obra de Lévi-Strauss.

* * *

Apesar de olhar pela janela do lotação, eu nada via do cotidiano paulistano que para mim desfilava ao longo do já tão bem conhecido caminho até o Km 18 da Rodovia Anhanguera. Meus pensamentos iam longe. Por eles, eu buscava uma chave, uma fenda, abertura por onde eu pudesse adentrar e melhor vislumbrar a sociologia do humorístico que eu me propusera estudar. E foi pensando na recorrência dos sketches, na repetição semanal daquela forma de produção, enfim, na repetição de minha própria rotina às terças-feiras que eu descí do ônibus tentando passar em revista o que eu conhecia da literatura sobre Ritual: Van Gennep, Mauss, Turner, DaMatta.

E eis que mais uma vez, tudo se repetia. Cheguei até a entrada principal, cumprimentei o segurança, que já parecia não mais estranhar minha presença ali. Adentrei na recepção e entrei na pequena fila que se formava até o balcão, onde as duas atendentes verificavam a autorização e distribuíam os crachás de papel.

Confirmado meu nome na lista, peguei minha autorização, cumprimentei um segundo segurança, ao qual apresentei o papelzinho carimbado, cruzei a roleta. Encaminhei-me à cobertura e esperei a van que me levaria aos estúdios, a qual pouco tardou. Desci a poucos passos da entrada daquele já velho conhecido *hall*, dentro do

qual eu já imaginava encontrar um segurança, que provavelmente estaria entretido na transmissão da pequena TV suspensa. Ele de fato lá estava; compenetrado com a programação do televisor, ou talvez por estar se habituando com minhas recorrentes visitas, o homem se abstinha de me indagar pelo crachá.

Passei por ele com um cumprimento discreto, e passei pela porta que me levaria ao interior do estúdio. Fui avançando em meio ao vai-e-vem de humoristas, já parcialmente travestidos de seus personagens. Cumprimentei um ou outro artista; acenei ao meu novo “amigo” que me imaginara judeu, que a meia distância conversava com uma figurante.

Uma das moças da produção se aproximou de mim e, sorrindo, entregou-me o *script*. Retribuí o sorriso e agradei, cumprimentando-a. Não consegui imaginar nada ao quê pudesse apelar para iniciar qualquer tipo de conversa. Por sua saída estratégica, também ela não encontrara um assunto que nos permitisse iniciar um diálogo:

“Bom, me dê licença; agora com a Márjori de férias vai ser uma loucura ainda maior”.

Aquelas palavras me faziam imediatamente pensar em aproveitar a ausência da moça para tentar angariar um espaço maior, em melhor conhecer outros elementos da produção. Não me dirigi à plateia, esperando encontrar alguém por quem eu pudesse ser visto, talvez trocar algumas palavras.

Vestidos sob as roupas de seus personagens, alguns humoristas brincavam entre si, interpretando cada qual sua criatura. Mudavam as vozes com facilidade, numa esquizofrênica e espontânea encenação. Apesar do visível divertimento dos envolvidos, jogo não muito se estendeu, interrompido pela chegada de um outro artista, que imitando a voz do patrão Silvio Santos, ordenava que todos fossem trabalhar.

Enquanto eu observava a brincadeira, me ocorreu observar a gravação a partir de uma outra perspectiva: a da coxia. Apostando num contato que me rendesse simultaneamente no sentido das duas tenções que acabavam de me ocorrer, fui cumprimentar Didi, que se aproximava.

“Boa tarde, Didi, como vai?”.

“Bem; já pegou o *script*?”, disse o produtor, esticando os olhos para o maço de papéis, que eu carregava junto ao meu caderno.

Perguntei acerca da possibilidade de eu acompanhar a gravação desde a coxia.

“Não sei se essa é uma boa ideia”, ponderaria ele, parecendo incomodado comigo ali. “Você pode acabar atrapalhando o trânsito dos materiais que usamos na adaptação do cenário de cada *sketch*... Também tem o pessoal da técnica, que transita aqui o tempo todo...”.

Respirei fundo e não recuei:

“Não, não... pode ficar despreocupado... eu me acomodo num cantinho, não vou atrapalhar”.

Distanciei-me rapidamente, sem dar oportunidade a nenhuma nova ressalva. A gravação estava atrasada; já passava das 15:30 horas e não havia nenhum sinal de que os trabalhos estavam para começar. De cá para lá, um ou outro humorista passeava, entretido, repassando consigo mesmo o texto que seria apresentado na sequência. Num canto, fazendo fundo ao intenso trânsito de personagens, figurantes, técnicos e pedaços de cenário, dois homens conversavam com um dos humoristas. Pude ouvir Didi indagando sobre eles a um dos funcionários:

“Você sabe quem são aqueles dois manés?”.

Não longe dali, duas figurantes conversavam. Um humorista se aproxima e as cumprimenta. Colocando a mão sobre a barriga do comico, uma delas responde ao cumprimento, brincando:

-“Você engordou, heim?”

A outra moça emenda:

-“Meu namorado também engordou 10 kg, sabia?”.

Como a maioria das conversas que eu já havia presenciado, também aquela seguiu pelas discussões sobre o corpo, cuidados com o corpo, exercícios para o corpo, boas dietas e celulites malditas. Nesse ínterim, Carlos Alberto se aproximava. Cumprimenta rapidamente os três e, sorrindo, vai até os sujeitos que havia pouco tinham despertado a curiosidade mal-humorada de Didi.

A festa feita por Carlos Alberto não dava margem para dúvidas: Sim, os “manés” eram de fato bem amigos do apresentador. De longe, fiquei a observar a conversa dos três amigos. Olhando-os, me dei conta do porquê me era tão difícil adentrar naquele mundo. Em meu diário, expliquei-o rapidamente, assim recorrendo às categorias pensadas pelo uspiano José Guilherme Magnani em seu clássico *Festa no Pedaco*:

“A ‘coxia’ está para o ‘estúdio’ como o ‘pedaço’ está para o ‘público’”.

Desse modo, tudo se esclarecia. Eu só avançaria quando eu efetivamente me tornasse “familiar” àquelas pessoas. Eu precisava “ser do pedaço”, ou no caso, “da coxia”. Ao fim daquele dia, procurei Adéla para conversar. Pedi a ela para ver o ensaio que acontecia no camarim na parte da manhã. Sua resposta foi pronta:

-“Ah, isso é impossível. Nem vou falar com o Carlos Alberto. O ensaio é a hora que ele fala intimamente com todos; ele não vai querer alguém ‘de fora’ ali”.

Suas palavras confirmavam minha hipótese. E ampliavam meu desânimo.

* * *

Quase vinte anos separarão *A Estrutura dos Mitos* de *O Cru e o Cozido*, o primeiro livro das *Mitológicas*, série cujo percurso se estenderá por mais três volumes, até 1971, quando da publicação de *O Homem Nu*. Entre o lançamento do polêmico artigo e o início da famosa tetralogia, Lévi-Strauss será eleito à Cadeira de Antropologia Social do *Collège de France*, onde logo criaria o *Laboratoire d'Anthropologie Sociale*, e a revista *L'Homme*, que em pouco tempo se tornará uma das mais influentes revistas de Antropologia do mundo.

Desse período datam artigos fundamentais, dentre as quais poder-se-ia destacar *A Gesta de Asdiwal*, de 1959, e o *Quatro mitos Winnebago*, de 1960, nos quais a metodologia proposta em *A Estrutura dos Mitos* 1955 será aplicada na investigação de mitos oriundos de povos indígenas da América do Norte.

Por tais exercícios, ficará claro o que já se esboçava em *A estrutura dos mitos*: narrativas dessa tão particular espécie apresentam-se como o desdobramento de um problema formal determinado; seu enredo, nesses termos, se constituirá como o deslocamento semiótico de uma mesma contradição de tipo lógico, que de modo sucessivo e ininterrupto vai se atualizando nas mais diferentes e inauditas dimensões.

Nesse sentido, a investigação levada a cabo pelos textos de 1959 e 1960 mostrar-se-ia essencial. Com efeito, mais que operar com esmero os preceitos metodológicos desenhados em *A Estrutura dos Mitos*, esses dois trabalhos acabariam por formalizar como conceito a noção de *Código*, anteriormente percebida de modo bem pouco preciso.

Indispensável para a realização de uma cartografia na qual se pudesse observar esquematicamente as diferentes formas pelas quais um mesmo problema fundamental é sucessivamente reapresentado por um determinado conjunto de mitos, o *Código* aparecerá justamente como um sistema léxico específico, em função do qual o tal problema vai sequencialmente sendo traduzindo ao longo da narrativa.

Dessa maneira, além de dar pistas do como os povos associados ao mito circunscrevem sua cosmologia, sua topografia, seu sistema moral, seus códigos de conduta, e, entre tantas outras coisas, sua sociologia, a semântica que se encerra em cada *Código* traz em si a compreensão da lógica criativa em função da qual um impasse dado se transfere a outro, a ele mesmo equivalente.

Chegando a tal ponto, apenas um passo separará esses dois textos do que finalmente se apresentará nas *Mythologiques*. Com efeito, para que as homologias entre um e outro *Código* pudessem ser compreendidas em suas afinidades, para que o pensamento mítico pudesse ser perseguido em suas meditações metafísicas, fazia-se ainda necessário perceber com exatidão o que se realizava no interior de cada uma daquelas seguidas *transformações*. Era esse o exato sentido pelo qual se apresentariam, no decorrer de 1962, *O Totemismo hoje* e *O Pensamento Selvagem*.

A exemplo do que se passa com o sistema fonológico, que pela efetuação de operações invariantes cria um sem número de sons discretos a partir de uma mesma realidade sonora manente, também o pensamento mítico se utilizaria de um mesmo

princípio performático para, no interior de um repertório único e limitado, engendrar combinações de possibilidades infinitas.

A figura do *bricoleur*, evocada por Lévi-Strauss no início de *O pensamento Selvagem* ilustra bem esse processo. Ao contrário de um engenheiro, colocará Lévi-Strauss, o *bricoleur* não destinará nenhuma de suas atividades à obtenção de matérias-primas necessárias ao comprimento de um projeto definido *a priori*; “...seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos...” (*idem, ibidem*, 33).

Algo bem semelhante se passaria com os mitos, ou antes, com o pensamento mítico. Como um *bricoleur*, os mitos se edificam como sistemas de elementos linguísticos variados, que reportam a fragmentos de realidades cuja referência e origem extrapolam àquela pela qual o próprio mito se inscreve. Um mito, assim, sempre operará com qualidades secundárias, advindas da realidade histórica, social e política do povo que o geriu, do que o tal povo entenda a natureza física e espiritual, ou, enfim, ao que diga respeito a outras narrativas míticas, provindas ou não daquele mesmo povo.

No limite, apostará o estruturalista, ao contrário do que se daria com o pensamento científico moderno, nos mitos dos povos ditos “selvagens” o desenvolvimento de toda a reflexão se alocaria no nível das qualidades sensíveis. Isso, de um lado, faria do mito um discurso eminentemente traduzível por outro mito em cujo enredo aparecessem os mesmos elementos. De outro, seguir as categorias mobilizadas pelo pensamento abstrato lhe apareciam como uma estratégia interessante para se observar a forma como o próprio *Espírito* estaria operando.

Com efeito, este se mostrará o grande intuito de *O Cru e o Cozido*, o qual acabaria por se estender a todos os outros três volumes da dita Tetralogia. Situando-se num nível bastante específico, concreto, qual seja, “um grupo de populações suficientemente próximas pelo habitat, pela história e pela cultura”, a saber: os bororo do Brasil Central, Lévi-Strauss procurará observar como um mito ali conhecido como *O Xibae e Iari, As araras e seu ninho*, articulam algumas categorias empíricas, “definíveis com precisão pela mera observação etnográfica” (cf. Lévi-Strauss, 2004, 19).

Uma vez isoladas, essas tais noções lhe servirão como ferramentas conceituais, como variáveis, por cujo movimento no interior da narrativa ele acredita poder cartografar as operações criativas realizadas pelo *Espírito* dos homens que a conceberam. Utilizando as mesmas proposições, Lévi-Strauss começa a

progressivamente estender sua reflexão a outras narrativas: primeiro, a mitos oriundos do mesmo contexto etnográfico; depois, ampliando paulatinamente a amplitude de sua investigação por mitos pertencentes às mais distintas populações americanas, chegando, ao fim, ao Noroeste da América do Norte.

De um canto a outro das Américas, Lévi-Strauss verá surgir analogias, recorrências, relações de isomorfismo. Da análise de cada uma dessas histórias perceber-se-á que mais que um canto, o *Xibae e Iari*, *As araras e seu ninho*, se mostra em realidade como uma espécie de Ária, cujo tema principal, *O canto do desaninhador de pássaros*, se faz perceber sempre outra e outra vez. Do conjunto das correspondências, Lévi-Strauss vê nascer um corpo multidimensional, uma estrutura, cuja organização lógica é revelada nas partes centrais. Pouco a pouco, a preocupação dos mitos, ou antes, do pensamento mítico, vai se permitindo perceber: a impossível comunicação entre céu e terra, consequência definitiva da passagem da Natureza à Cultura.

* * *

Sem muito sucesso eu buscava coragem para sair de casa naquela manhã. Uma chuva torrencial castigava a terra da garoa desde o meio da noite. Eram ao menos 600 metros até o ponto de ônibus, onde não havia nenhuma cobertura. Eu teria que esperar pela condução sob a tempestade, e também sob a água, depois caminhar até o ponto onde a baldeação me levaria até a Rodovia Anhanguera. De lá até o Complexo do SBT seriam mais 500 metros acompanhado de meu guarda-chuva.

Na sala de minha casa, eu estremecia ao já imaginar o desconforto que seria assistir a gravação de *A Praça* todo úmido, secando ao frio do ar condicionado que ambientava o Estúdio 3.

Calculei o melhor que pude a hora que o ônibus passaria pelo ponto e saí. Eu me fizera adiantar em muito ao horário que eu me habituara sair para a gravação, acreditando que eu pudesse ter problemas com esperados engarrafamentos, decorrentes da chuva. Nem bem cheguei à parada e o ônibus encostou em seguida. Subi na condução e fiz um balanço da minha condição: até ali, apenas os pés molhados.

Não mais de 15 minutos se passariam antes que o ônibus encontrasse o previsto congestionamento. Olhei para o relógio: mais de 2 horas para o início dos trabalhos de gravação.

Abri minha mochila e apanhei *A trilogia suja de Havana*, que me acompanhava já havia alguns dias. As páginas iam sendo viradas; a dificuldade de conseguir trabalho, os biscates, as desventuras com as mulheres, correrias, drogas, bebedeiras. Na ilha que recém adentrara em seu *Período Especial*, Gutierrez era qualquer coisa: herói, anti-herói... qualquer coisa, menos santo.

Quase uma hora se passara, e tal qual a vida ali autobiografada, meu caminho não evoluíra 200 metros. Algum passageiro comentava de um alagamento mais a frente; a expectativa era que, passando por aquele ponto crítico, o trânsito voltaria a fluir.

Reabri o livro, mas não mais consegui avançar. O tempo corria ligeiro, a chuva precipitava sem nenhum sinal de que abrandaria. Desde o começo de minha pesquisa de campo eu jamais me ausentara da gravação, e eu resistia em considerar que o mau tempo pudesse me impedir de estar lá.

Mais uma hora se passara e eu não avançara 40 metros. Fora do ônibus, tudo parado. Justamente impaciente, eu guardara o livro já há algum tempo, e mentalmente me ocupava entre questionamentos elevados a São Pedro e as pragas dirigidas ao Prefeito Kassab. Considerando a hipótese de outras pessoas do elenco estarem também incapacitadas de chegar ao SBT, e de a gravação começar com um atraso equivalente a minha própria demora, eu resistia bravamente.

Mais uma hora e nem 10 metros tinham sido vencidos. Ao todo, entre as aventuras de Gutierrez, as reclamações ao Santo, as injúrias ao Prefeito, e toda aquela água, mais de 3 horas e meia tinham sido gastas dentro do coletivo, que não havia percorrido nem 900 metros. Eu estava agoniado e triste; respirei fundo, pedi ao motorista que abrisse a porta, e voltei caminhando pra casa. Torcia para que a chuva me pusesse a alma lavada.

O dia seguinte fora todo gasto com telefonemas para a produção do programa. Menos que me desculpar pela ausência, eu queria de algum modo, ainda que virtualmente, me fazer presente. Liguei logo pela manhã; liguei durante toda a tarde: ninguém atendia no ramal da produção.

Quinta-feira, nova tentativa de contatar meus nativos; não se completariam três toques antes que Moacyr me atendesse.

- “Moacyr? Tudo bom? É o Daniel, da Universidade Federal de São Carlos.

- Oi Daniel. Tudo bem e com você?

- Também; embora um pouco triste por não ter conseguido comparecer à gravação. Fiquei preso na chuva por mais de três horas, não consegui chegar.

- Nossa. Aquela chuva de terça foi pesada mesmo”.

Tentei alongar um pouco a conversa, ainda no intuito de granjear um pouco mais de espaço entre a produção do humorístico.

“- Eu liguei bastante ontem pra justificar minha ausência. Liguei todo o dia e não consegui; por isso tô ligando hoje de novo.

- Ah... ontem não tinha mesmo ninguém aqui. Quando tem gravação, fica todo mundo ajudando lá embaixo.

- Mas a gravação foi ontem?

- Foi sim! Na terça muita gente não ia conseguir chegar por causa da chuvarada, aí resolvemos remarcar para ontem...”.

Nem sei como a conversa terminou. Minha cabeça ia longe, bem alhures do que complementava Moacyr.

* * *

O termo *cultura*, tão caro a mim como a qualquer antropólogo, se apresenta como uma tortuosa derivação do verbo latino *colere*, ou seja, *cultivar*. Introduzido no discurso moderno por Johann Gottfried von Herder, a noção de *Kultur* estendia mais uma vez ao espírito a ideia de “refinamento progressivo na domesticação de um determinado cultivo”, exatamente como, muito anteriormente, o romano Cícero concebera a noção de *cultura animi*: uma metáfora do processo de busca da elevação pelo pensamento e pela reflexão.

Associando-se ao vocábulo francês *Civilisation*, que se referia sobretudo ao alto estágio das realizações materiais de um povo (cf. Kuper, 2002), o conceito seria apresentado à literatura antropológica pela publicação de *Primitive Culture*, levada a cabo por Edward Tylor em 1871. Então, a expressão passaria a incorporar um sentido novo, no qual se incluíam tanto os comportamentos apreendidos socialmente como,

outrossim, o conjunto dos conhecimentos, das crenças, dos códigos morais e todo o demais cuja transmissão entre as gerações se mostrasse independente da genética.

O sentido antropológico, portanto, se estabelecia enquanto uma espécie de desdobramento da metáfora capitaneada por Herder; aqui, contudo, a *Cultura* também se mostraria passiva de ser sistematicamente estudada, analisada em suas causas e regularidades, e desse modo, compreendida em suas leis e determinações gerais, em função das quais se realizariam seus processos de transformação.

Um sentido muito aproximado poderia ser vislumbrado nas palavras de Malinowski. Inspirado por Durkheim, o antropólogo polaco entendia cada sociedade como efetivação da relação de uma série de aspectos, cuja forma de interdependência e a realização enquanto totalidade o etnógrafo teria por dever perscrutar. Mais que tudo, fixaria Malinowski, é à apreensão do ponto de vista dos nativos, “seu relacionamento com a vida, sua visão de seu mundo”; esses seriam os propósitos pelos quais a Antropologia deveria por obrigação realizar (cf. Malinowski, *ibidem*, 33-34).

Como anteriormente colocado, meus próprios objetivos e questionamentos se orientavam num sentido bem aproximado do que pontuara Malinowski. Desde minhas reflexões primeiras, desde as primeiras leituras, eu me motivava por compreender o modo pelo qual aquele grupo de pessoas, no intuito de produzir entretenimento, de fabricar *cultura*, se colocava em relação. Mais que isso, eu pretendia perceber as formas pelas quais essas relações se cristalizavam enquanto uma *Cultura* determinada, e de que modo essa realidade se atualizava no decorrer dos aspectos cotidianos de sua existência.

Nesse sentido, eu seguira de perto as lições instiladas por Malinowski, dentre as quais talvez coubesse evidenciar o cuidadoso e sistemático levantamento dos fatos e comportamentos que eu observava em campo, bem como a descrição exaustiva de tudo o que eu presenciava e experienciava num diário, que então já contava com várias dezenas de páginas.

Mas, de fato, de que me valera tudo aquilo? Como aquele material me ajudaria a avançar na compreensão daquele universo de atores e técnicos, de artistas e empresários, de humoristas e figurantes? Naquele momento, já passado quase um ano de visitas semanais aos bastidores da gravação de *A Praça é Nossa*, era imprescindível que eu admitisse o que subjetivamente já há alguns meses me inquietava. Até onde eu conseguiria avançar no simples acesso àqueles tão ensimesmados indivíduos? Teria eu algum dia sucesso em penetrar naquele mundo tão restrito?

Minha angústia era eminente e nem um pouco pequena.

Não que eu acreditasse que alguém deveria ter se dado ao trabalho de me avisar do adiamento da gravação. Não. Mas aquele banho de água fria parecia como um chamado à realidade do que efetivamente estava se passando ali: meses ininterruptos de pesquisa e nenhuma significativa revelação do funcionamento pelo qual aquela realidade operava.

Por certo eu tinha ciência das inúmeras possibilidades do método etnográfico; dessa maneira, me era claro a necessidade de não tratá-lo como uma simples técnica, reduzidamente, portanto. “Não é suficiente que o etnógrafo coloque suas redes no local certo e fique a espera de que a caça caia nelas”, diria nesse sentido o próprio Malinowski (1978, 22). O antropólogo, de fato, dizia ele já no início do seu *Argonautas*,

“precisa ser um caçador ativo e atento, atraindo a caça, seguindo-a cautelosamente até a toca de mais difícil acesso. Isso exige o emprego de métodos mais eficazes na procura de fatos etnográficos” (*idem, ibidem*, 22).

Assim, enquanto uma intenção de acercamento e apreensão de realidades outras, a etnografia poderia - e deveria - se valer de inúmeros e distintos procedimentos. Consciente disso, eu me propusera a entrevistar a figura que eu acreditava mais central de *A Praça*: Carlos Alberto de Nóbrega.

Apresentador desde que o humorístico se transferira para o SBT, roteirista e revisor, único filho do idealizador do programa, Carlos Alberto tinha quase toda a sua biografia escrita no interior de *A Praça*. Com efeito, à imagem mesmo do que se passava com o programa, sua própria história em grande medida se confundia com o percurso seguido pela Televisão no Brasil. Nesse sentido, além de obter informações importantes sobre o humorístico, sobre a sua história e a de seus personagens e, mais, também sobre os processos de fabricação do humor e do entretenimento televisivo, eu supunha que uma conversa formal com o apresentador pudesse me render um estreitamento de nossa incipiente relação, e, por conseguinte, um maior acesso ao interior daquele inacessível universo.

Com efeito, eu me ocupava do agendamento dessa conversa desde meados de junho de 2009, cerca de dois meses após eu ter iniciado minhas incursões etnográficas. E realmente, não foram poucas minhas tentativas de conseguí-la. Primeiramente, procurei conversar com o próprio Carlos Alberto, que abordado na coxia durante um

intervalo da gravação tinha se disponibilizado em ajudar “no que fosse necessário”, me pedindo para que “marcasse um dia com a Adéla”, uma das produtoras.

Ao telefone, Adéla me pedia para formalizar minha intenção por e-mail, o qual encontrou sua negativa apenas na semana seguinte, durante a gravação: “A semana passada o Carlos Alberto não estava bom. Vamos deixar pra mais pra frente”, me dizia a mulher.

A princípio acreditei que a ocasião de conversar com o apresentador hora ou outra sobreviria naturalmente, sem maiores percalços. Contudo, a cada pedido que dirigia a Adéla eu percebia que não seria mesmo tão fácil; e confesso que demorou até que eu percebesse que as negativas que me eram dadas eram de fato mais do que coincidentes episódios particulares.

Minhas tentativas eram esporádicas, cada momento era antecipadamente avaliado; eu tomava cuidado de não me tornar inconveniente. Quase um ano se passaria entre escusas afirmadas em termos de viagens, questões de ordem pessoal, e problemas de saúde, até que, diante de uma resposta dada por e-mail pela secretária de Carlos Alberto, minhas esperanças finalmente se dobraram àquela cruciante realidade a mim já desvelada naquele dia longínquo de 2009, quando eu conversava com o Moacyr ao telefone.

Dizia o e-mail, datado de fevereiro de 2011.

“Boa tarde!

Pícaro,

infelizmente o Sr. Carlos não poderá atendê-lo. Pedimos desculpas, mas não será possível a realização da entrevista.

Atenciosamente,

Thamiris Silva Fernandes/SAO/SBT”.

Não seria verdade dizer que o e-mail me desesperava. De alguma forma, me alentava pensar que aquela desconfortável situação algo se assemelhava com a que se abatera sobre Clifford Geertz nos últimos anos da década de 1950, quando de sua estada entre os balineses. Segundo ele próprio viria a contar em seu conhecido trabalho, a indiferença dos nativos em relação a sua presença era tanta, que ele frequentemente

chegava ao ponto de sentir-se “uma não-pessoa, um espectro, uma criatura invisível” (cf. Geertz, 1978, 278).

Contudo, se o desprezo com que os balineses tratavam seus exóticos visitantes deveria ser antes percebido como uma estratégia pensada para dissimular o meticuloso estudo a que a comunidade submetia seu invasor, ali, em meu próprio caso, o desinteresse de meus “nativos” era mesmo real. Verdadeiramente, aqueles sujeitos não estavam preocupados com minha presença; ademais, não davam a mínima importância para Adorno, para suas reflexões acerca da Indústria Cultural, ou pra Tese que eu pretendia escrever.

Em Bali, a situação de Geertz mudara inesperadamente, por motivos que ele mesmo afirmara nunca ter compreendido inteiramente. Uma briga de galos o salvara. Ou mais especificamente, a polícia. No final da década de 1950, as rinhas eram proibidas na ilha indonésia. Foi, porém, por puro instinto que Geertz correria da polícia durante uma operação que tinha como propósito por fim a um desses eventos, o qual ele assistia em companhia de sua mulher. As palavras são do próprio Geertz:

“Corremos pela rua principal da aldeia (...) Na metade do caminho, mais ou menos, outro fugitivo entrou subitamente num galpão e nós, nada vendo à nossa frente, (...) seguimo-lo. Quando nós três chegamos ao pátio interno, sua mulher, que provavelmente já estava a par desses acontecimentos, apareceu com uma mesinha, uma toalha de mesa, três cadeiras e três chávenas de chá, e todos nós, sem qualquer comunicação explícita, nos sentamos, começamos a beber o chá e procuramos recompor-nos.

Alguns momentos mais tarde, um dos policiais entrou no pátio, com ares importantes (...) Vendo minha mulher e eu, ‘brancos’, lá no pátio, o policial (...) perguntou, em tradução aproximada, o que diabos estávamos fazendo ali. Nosso hospedeiro de cinco minutos saltou instantaneamente em nossa defesa, fazendo uma descrição tão apaixonada de quem e do que nós éramos, com tantos detalhes e tão correta que eu, que mal me havia comunicado com um ser humano vivo (...) cheguei a ficar assombrado” (*idem, ibidem*, 281).

Conta Geertz que “na manhã seguinte, a aldeia era um mundo completamente diferente” (*idem, ibidem*, 282). Ele e sua esposa não apenas tinham deixado de ser invisíveis como passaram a ser, de fato, o centro das atenções. A partir daí, tudo lhe ficara acessível: a feitiçaria, a irrigação, as castas, o casamento e, entretanto, as próprias brigas de galo.

Revisitadas, as palavras de Geertz me faziam perceber que ao fazer e à reflexão etnográficas não bastava a adoção de uma perspectiva mais aproximada, ou mesmo interior ao *campo*. Mais que tudo, eles pressupunham o contato, a relação com os “nativos”. Nesses sentidos, aquela última negativa de Carlos Alberto, laconicamente escrita e assinada por sua secretária dizia muito. De um lado, indicava a origem de minha então suposta dificuldade em compreender as configurações sociais daquele universo, em revelar a forma como aqueles sujeitos viam e pela qual se situavam no mundo. De outro, ela deixava ainda mais evidente a centralidade de Carlos Alberto e Marcelo de Nóbrega no interior dos processos produtivos alocados em *A Praça*.

Semana a semana eu voltava ao campo. Minha expectativa era que, a exemplo do que ocorrera com Geertz, quando eu menos esperasse - por algum motivo que eu também talvez nunca entendesse - Carlos Alberto, ou talvez, Marcelo, me abrissem as mágicas portas que me permitiriam ter acesso a lógica pela qual o entretenimento era “de fato” produzido.

Em meio a essas inquietações, voltei-me ao meu diário de campo. Ao relê-lo, fui surpreendido pelo que me pareceu ser uma aparente contradição entre o que eu vinha percebendo como um “não-acesso” ao campo e o que “realmente” estava descrito naquelas páginas, que já se contavam às dezenas. Com efeito, até à profissional da portaria já sabia da minha pesquisa. Eu já tinha ouvido as confidências da faxineira, havia brincado com a câmera da grua, havia cansado de comer as bolachinhas a mim oferecidas pelas senhoras da plateia. Havia presenciado brigas e discussões, parcerias e anúncios publicitários. Mais: já conhecera todos os produtores, conversara com os humoristas, os vira imitando uns aos outros, já havia entrevistado os roteiristas; visto e ouvido incontáveis histórias da vida particular daquelas pessoas. Não, eu não havia saído com Nany People, mas meu livro de crônicas escrito por Carlos Alberto estava autografado.

Era evidente que a algum nível daquela realidade eu estava sim tendo acesso. Não, porém, ao que eu julgava ser seu “centro”. Nesse sentido, o estudo de minhas próprias anotações chamava minha atenção para um aspecto outro, até aquele momento

completamente inusitado. Dentre todos aqueles que cotidianamente se envolviam na produção de *A Praça* - atores, humoristas, técnicos, operadores de câmera, contra - regras, roteiristas, faxineiros, seguranças, produtores, as senhoras da plateia -, uma única categoria de profissional parecia não admitir nenhum tipo de aproximação. De fato, as modelos arregimentadas pelo humorístico como parte de seu cenário, as belíssimas mulheres que permaneciam ali, sem nada dizer, eram-me ainda mais inacessíveis que Carlos Alberto ou Marcelo, respectivamente apresentador e diretor do programa, filho e neto de seu mitológico idealizador.

A consciência daquele simples fato colocava meu intento diante de uma nova e interessante hipótese: e se aquelas moças não fossem apenas e tão somente parte da cenografia? Cumpririam elas alguma função maior no interior das narrativas apresentadas pelo programa? Seriam elas presenças de alguma forma análogas às de Carlos Alberto ou de seu filho Marcelo? Teria eu encontrado naquelas mulheres “minha própria briga de galos”?

Foi uma surpresa voltar ao início de meu caderno de campo e poder perceber que a centralidade daquelas moças me era todo o tempo e por todos denunciada; afiançavam-na os comentários maliciosos dos seguranças, as observações dos câmeras, os olhares cobiçosos dos convidados; também as expressões de deslumbre, que não apenas frequentes, vinham de todos os lados: dos produtores, funcionários, dos próprios humoristas. Seria possível imaginar naquela impressão etnográfica algum tipo de suporte analítico que pudesse me auxiliar na compreensão daquela realidade?

Inúmeros teóricos haviam pensado o cômico enquanto a realização narrativa da *Feiúra*. Em consonância com eles, as palavras de Hugo eram enfáticas: “o grotesco é a comédia” (Hugo, *ibidem*, 47). Naquele momento, como um *Deus ex machina*, a *Beleza* cultivada por aquelas mulheres se me aparecia como uma espécie de chave, com a qual eu talvez pudesse adentrar numa nova dimensão do processo de fabricação do cômico, ou seja, aquela referente às narrativas propriamente ditas.

De maneira bastante geral, eu começava a apostar que à imagem dos mitos ameríndios, as narrativas cômicas apresentadas pelo programa poderiam se erigir em torno da relação estabelecida entre essas duas noções, que não apenas descontínuas, se mostravam igualmente opostas. Difíceis de serem definidas em si mesmas, essas ideias significavam-se mutuamente, como contrastes uma da outra.

Muitos são os paralelos possíveis de se estabelecer entre os *sketches* cômicos apresentados pela *A Praça* e os mitos contados pelos ameríndios. Como neste caso, as

narrativas apresentadas pelo humorístico também possuem uma natureza mais complexa do que aquela que define a essência do sistema linguístico que as fundamenta. É pela palavra que elas se dão a conhecer; provém, portanto, do discurso. Pertencendo simultaneamente aos domínios da palavra e da língua, tais narrativas exigiriam que sua análise desse conta de apreendê-las tanto diacrônica como sincronicamente.

Nesse sentido, seria possível conceber uma análise que se utilizasse do aporte teórico-metodológico desenvolvido por Lévi-Strauss ao longo de suas próprias reflexões sobre os mitos? No intuito de melhor apreender o funcionamento e a lógica do pensamento mítico, o antropólogo francês se fizera valer de duas qualidades situadas no domínio do sensível: o *cru* e o *cozido*. Ser-me-ia permitido, de modo análogo, tentar me utilizar das noções estéticas, abstratas portanto, de *Beleza* e *Feiúra* como artifícios capazes de isolar alguns mecanismos significantes presentes nas narrativas apresentadas pelo humorístico? Nesse caso, talvez mais correto fosse mesmo perguntar: seriam tais narrativas cômicas, como os mitos, boas pra se pensar?

Capítulo 3. A estrutura fundamental, o tema e suas variações: o que se esconde por trás dos *sketches* cômicos de *A Praça*?

O estruturalismo propõe às ciências humanas um modelo epistemológico incomparavelmente mais poderoso do que aqueles de que dispunham antes. Ele efetivamente descobre, atrás das coisas, uma unidade e uma coerência que não podia ser revelada pela mera descrição dos fatos, de certo modo achatados e espalhados desordenadamente sob o olhar do conhecimento. Mudando de nível de observação e considerando, aquém dos fatos empíricos, as relações que os unem, ele constata e verifica que tais relações são mais simples e mais inteligíveis do que as coisas entre as quais se estabelecem e cuja natureza última pode permanecer insondável, sem que essa opacidade provisória ou definitiva seja, como anteriormente, um obstáculo à sua interpretação.

Lévi-Strauss, O homem nu, 663.

*A mesma praça, o mesmo banco,
as mesmas flores, o mesmo jardim.
Tudo é igual, mas...*

Ronaldo Cintra Nogueira, Ronnie Von.

Não obstante terem sido transmitidas por emissoras diferentes; mesmo se considerando todas as alterações no dia e no horário em que já foram postas no ar, todas as mudanças no elenco, ou ainda, as tantas transformações na tecnologia por intermédio da qual foram sendo tão distintamente produzidas com o decorrer do tempo, *A Praça da*

Alegria, A Praça Brasil e A Praça é Nossa conservam entre si um explícito e absoluto isomorfismo. De fato, o cenário da praça, o banco, o leitor de jornal que se vê sequencialmente interrompido pelas mais distintas e cômicas figuras, o riso que nasce das situações que vivem ou narram cada um desses personagens, ou, enfim, a presença constante de todos esses elementos tomados como uma espécie de estrutura geral faz com que os três programas televisivos possam ser tratados como um.

Nesse caso, como bem se observou na Introdução deste trabalho, *A Praça* vai se colocar como o humorístico mais antigo da Televisão brasileira, estando no ar quase que ininterruptamente desde 1957, quando surgia na hoje extinta TV Paulista. Não é sem razão, nesse sentido, que *A Praça* tão especialmente é aqui apresentada como objeto de reflexão sociológica.

Ora, dadas as já discutidas características elementares dos Meios de Comunicação de Massa, e mais particularmente da Televisão, impõe-se notar que a longevidade e a imutabilidade das características elementares do programa só podem se explicar pelo prognóstico de índices de audiência significativos. Ou em outros termos, pela simpatia e fidelidade com os quais a ele se dedica um número estatisticamente considerável de telespectadores. Donde se delineia a questão que acabaria por inspirar todo este trabalho: se *A Praça* existe há tanto tempo, não seria nenhum contrassenso admitir que aquilo que ela diz encontra eco nas expectativas daqueles que a acompanham. Ao que talvez convenha perguntar: Qual o conteúdo dessa recorrente “mensagem”, que há mais de seis décadas entretém o sempre significativo público do programa?

Assim colocada, a questão parecia acomodar duas frentes complementares de investigação.

De um lado, se mostrava inspirador expor àquela realidade os mais importantes modelos explicativos propostos pelos teóricos da chamada “Comunicação de Massas”, de Adorno aos *Cultural Studies*, destes à Bourdieu. De fato, se me apresentava imprescindível compreender o modo pelo qual se dava o agenciamento consciente dos elementos pelos quais se compunha cada uma das narrativas estiladas pelo programa. Estava pois bem justificada a realização da etnografia nos bastidores da produção do humorístico, cujo desenvolvimento em grande medida se pôde acompanhar no decorrer dos capítulos anteriores.

Obviamente, a questão que então se me apresentava não poderia ser pensada apenas levando-se em consideração os processos conscientes pelos quais aquele tipo tão singular de mercadoria era produzido.

De outro lado, o bom encaminhamento do trabalho que eu me propunha exigia que eu olhasse de igual maneira, e simultaneamente, também para aquilo que por aqueles processos estava sendo produzido, ou seja, as próprias mercadorias, ou antes, as narrativas cômicas pelas quais o humorístico se compunha.

Nesse sentido, eu pretendia submeter uma série de *sketches* casualmente selecionados ao modelo sincrônico de análise desenvolvido por Lévi-Strauss quando de seus estudos acerca do pensamento mítico. Desnecessário lembrar que dessa feita, a percepção etnográfica da *Beleza* como um elemento central no interior daquele universo me apareceria de modo realmente oportuno. *Ad locum*, como dito ao final do capítulo anterior, tratei de evocar a ideia de *Feiúra*, amplamente associada ao cômico pela literatura especializada, e ensaiei elevar o par de opostos à condição de *funções significantes*. Isso feito, pude então me utilizar das duas noções como fios condutores de minha reflexão, delas me valendo como chaves analíticas na apreciação de cada narrativa, como, também, na condição de *operadores lógicos*, com os quais me pareceu imediatamente possível pensar as passagens de um a outro *sketch*. É a realização desse exercício o que doravante se apresenta.

Antes disso, entretanto, talvez não seja de todo inoportuno dar aqui lugar a algumas pequenas considerações. Menos que justificativas, elas se colocam apenas no sentido de antecipar eventuais reservas que se possam fazer observar no que concerne o material analisado.

Como foi também interiormente observado, a considerar apenas o período em que tem sido produzido e transmitido pelo Sistema Brasileiro de Televisão, o programa de *A Praça* foi a ar mais de 1000 inéditas vezes, sendo maior que 250 o número de personagens que se sentaram no famoso banco ao lado do histórico apresentador Carlos Alberto de Nóbrega.

Levando em conta essas cifras, era de se presumir que o material a ser daqui pra frente analisado pudesse ter sido selecionado em meio a um universo muito mais amplo do que aquele que por fim acabou efetivamente se apresentando. Com efeito, e até por conta dos alicerces que caracteristicamente fundam a etnografia na relação continuada entre o observador e seus observados, não será difícil imaginar minha original expectativa de, com o desenvolvimento do trabalho de campo, obter progressivamente

uma maior colaboração daqueles que ali se me apresentavam como nativos. Nesse sentido, um amplo e incondicional acesso aos arquivos da emissora era algo que eu realmente acreditei lograr sem maiores dificuldades.

Contudo, o acesso ao valioso material existente nos arquivos da emissora se me apresentaria como uma fantasia frustrantemente irrealizável. O malogro, adivinha-se, se colocava em relação direta com a anteriormente narrada impossibilidade de me acercar de Carlos Alberto e Marcelo de Nóbrega, figuras que eu supunha “centrais” no interior daquele particular sistema de produção.

De outro lado, essa dificuldade pouco a pouco iria desgostosamente também se estender à minha desejada intenção de reunir uma grande coleção de programas antigos, relativa aos tempos quando o humorístico era transmitido, seguida e alternadamente, pelas TVs Paulista, Rio, Record, Globo e pela Rede Bandeirantes. E isso em muito devido ao fato de a tecnologia do “videotape”, que permite a gravação dos programas e sua transmissão num momento posterior, só ter chegado ao Brasil em 1960. Até então, toda a produção televisiva era “ao vivo”, e “o ao vivo não tem memória”, como em certa ocasião bem me dissera Clayton Silva, humorista que compusera o elenco de *A Praça* de 1959 até seu próprio falecimento, que tristemente se daria alguns meses antes de essas linhas serem escritas.

Não obstante, que não se imagine que após a chegada do “videotape” toda a produção da Televisão Brasileira pôde ser devidamente registrada e reunida em arquivos especializados. Dificilmente se poderia encontrar conjectura mais ilusória.

E isso pois que, de fato, as fitas de videotape apareceriam como um material significativamente caro, o que inviabilizaria, por parte das emissoras, sua aquisição em grandes quantidades. Desse modo, a gravação de cada novo programa acabava se dando em fitas já utilizadas, sobre programas que haviam sido colocados anteriormente no ar. Um a um, os registros mais antigos iam se perdendo, sacrificados em nome do inédito por um incessante, pantagruélico e ainda precário processo de produção de entretenimento para as massas.

Essa, porém, não seria a única razão pela qual meu intento de reunir um grande número de programas antigos de *A Praça* se apresentaria enfim tão mal sucedido. Com efeito, além da dificuldade causada pela precariedade técnica com a qual se caracterizava os primórdios da televisão, teria sido igualmente necessário ter levado em conta o sem número dos outrora lembrados grandes incêndios, que destruíram o pouco da memória que as tais fitas, altamente inflamáveis, teriam permitido guardar.

Observando, pois, as limitações dadas por esse a princípio inimaginável “não acesso” ao meu *campo*, procurei elaborar uma alternativa por meio da qual eu pudesse dar sequência ao trabalho de análise dos *sketches*. Nada obstante, a própria engenharia pela qual se desenvolve o modelo de avaliação e exploração desenvolvido por Lévi-Strauss prometia ela mesma às supracitadas limitações uma via de superação segura.

Dizia Lévi-Strauss: cada mito se define pelo conjunto de suas versões (cf. Lévi-Strauss, 1996, 250). Expressa de forma tão resoluto, a sentença traz em si a determinação de sua própria efetuação metodológica. Nesses termos, uma análise que estruturalmente pretendesse compreender o que se coloca nos meandros do pensamento mítico não deveria se preocupar com a busca das originais ou autênticas versões dos mitos por cujo conjunto o tal pensamento se faz insinuar.

Antes, como bem se procurou mostrar no capítulo anterior, a missão do pesquisador se delinearía pelo acercamento de um número tal de versões de cada um dos mitos que ele teria por intuito observar, de modo que lhe fosse possível, por meio da construção de paralelos e correlações entre cada uma delas, entrever movimentos e recorrências pelos quais se fizessem evidenciar os princípios e os sentidos que o conjunto das narrativas inconscientemente estaria ocultando.

Perseguindo a direção evocada por tais palavras, a volta reflexiva ao objeto desse estudo, ao programa de *A Praça*, se conduz no sentido de circunscrever em cada transmissão um conjunto determinado de quadros, geralmente 17 ou 18, cada qual correspondendo a uma situação ou *sketch* que se constitui pela invariável interlocução que se estabelece entre o apresentador e um dado personagem ou grupo de personagens. De modo geral, cada uma dessas narrativas será obtida a partir de um intencional conjunto de repetições, o qual particulariza cada um dos quadros: repete-se a sequência de bordões pela qual se distingue o personagem em questão, o teor da conversa que se estabelece entre o mesmo e o homem do banco, e, de igual maneira, também cada uma das características em função das quais a interação entre eles vai se delinear.

Desse modo, era já esperado que nada de muito revelador seria encontrado durante o exercício de análise comparativa entre um e outro *sketch* relativos a um mesmo personagem. Daí a decisão de, salvo alguns casos poucos, aqui prescindir da descrição de todo o processo pelo qual se deu esse exercício, que ao leitor nada proporcionaria senão a exaustão e o aborrecimento da leitura de um material que tanto se faz repetir.

Assim, ao lugar de descrever o estudo de um inventário extenso, no qual fosse comparativamente considerado um grande número de *sketches* envolvendo um mesmo personagem ou quadro, optei por me fixar nas fases subsequentes do exercício ao qual me propus, nas quais os distintos quadros deveriam ser colocados em paralelo e observados sincronicamente.

Dessa feita, talvez seja apropriado dedicar alguma atenção ao modo pelo qual, dentre tantos e tantos quadros e personagens, selecionei aqueles que encontrarão seus lugares nas páginas a seguir.

Dada a impossibilidade de se examinar exaustivamente os arquivos da emissora - o que certamente teria me permitido considerar um sem número de personagens de menor destaque na história do programa -, acabei me atendo, primeiramente, nos quadros cuja gravação eu acompanhava *in loco*, durante meu trabalho etnográfico. Pouco a pouco, fui evocando também quadros que, embora já extintos, tornaram-se popularmente reconhecidos como símbolos do programa e que, nessa condição, pude encontrar sem muita dificuldade em bancos de dados disponíveis na *Internet*.

Assim, constrangido a me contentar com o escasso material que a *Internet* me oferecia e, de outro lado, com a contingência pela qual, durante meu trabalho etnográfico, os *sketches* eram semanalmente apresentados no *set* de gravação, será certamente desnecessário dedicar qualquer tempo maior a assegurar a arbitrariedade com que se deram minhas escolhas.

Tratando, pois, cada *sketch*, e cada quadro, senão como “a transformação mais ou menos elaborada de outros”, impõe-se de imediato admitir que, uma vez delimitado o universo de histórias com as quais eu pretendia trabalhar, qualquer narrativa que dentre as tais se situasse poderia ser tomada como ponto de partida. A partir de então, o caminho seguido deveria se orientar pelas *transformações* operadas, no interior de cada grupo de narrativas, pelos elementos que acreditava cumprir o papel de *funções significantes*, ou seja, as noções de *Beleza e Feiúra*.

Agora, se em grande medida passível de se justificar quando se trata de observar os resultados da análise, esse processo é certamente irreparável nos termos de seu colorido histórico. Nesse sentido, a supracitada dificuldade em consultar toda a rica memória guardada semanalmente pelo programa ao longo de seis décadas acabaria se convertendo na total impossibilidade de render minha homenagem a toda a enorme monta dos humoristas que com seus inesquecíveis personagens fizeram não apenas a história de *A Praça*, mas em larga medida a da Televisão e a do Humor Brasileiros.

Dois últimos e breves apontamentos.

Aqueles *sketches* vistos desde a coxia aqui aparecerão quase tal qual se apresentavam originalmente no roteiro que me era entregue. Algumas descrições foram contudo acrescentadas, de modo que algumas cenas ou situações fossem melhor caracterizadas. Os que se me foram disponibilizados a partir da *Internet*, aparecerão sob a forma de transcrições, nas quais procurei dar uma formatação semelhante a que pude observar nos roteiros escritos, com os mesmos discretos e respectivos acréscimos.

Em se tratando de “Mitos”, cada uma das narrativas analisadas por Lévi-Strauss nos livros que compõem a série *Mitológicas* são ali apresentadas por intermédio da designação “M”. Homologamente, por se tratarem de *sketches* o que aqui se apresenta para a análise, adotarei o caractere “S”.

* * *

Num documentário produzido pelo próprio SBT e ido ao ar na ocasião em que a emissora comemorava seus 30 anos, Carlos Alberto de Nóbrega, filho do idealizador do programa *A Praça da Alegria* e histórico apresentador de *A Praça é Nossa* assim se expressava a respeito da Velha Surda, personagem criada e interpretada pelo humorista Roni Rios:

“A Velha Surda é desde o tempo do Manoel de Nóbrega, de 1956, que foi quando começou *A Praça* (sic), até hoje, 2011, quando você fala em *A Praça*, eles falam na Velha Surda; é impressionante”.

Assim qualificada, a *Velha Surda* se me apresentou como interessante um ponto de partida para o exercício que eu pretendia realizar. Mais que interessante, na verdade. A contar por essa profunda e popularmente reconhecida identidade entre a personagem e o humorístico, me pareceu quase que necessário fixar ali o início da reflexão que a partir daqui se desenvolverá.

Observemos, pois, o *sketch* seguinte.

S₁ Velha Surda.

Sentado no banco da *Praça*, está Carlos Alberto, que lê um jornal. Apolônio entra em cena, trazendo ele próprio um periódico sob o braço. Cumprimenta Carlos, se senta, e ambos se põem a ler.

Velha Surda entra em cena, pelo lado oposto ao que entrou Apolônio. Ela tropeça em si mesma; olhando para trás, pede pra que não a empurrem. Observando a cena, Carlos e Apolônio compartilham piadinhas sobre a velha e sua decrepitude.

Ela, falando sozinha, se apresenta: “O meu nome é Bizantina. Bizantina Escatamáquia Pinto”. Dá com o guarda-chuva na cabeça dos dois homens e lentamente, com as dificuldades que a elevada idade lhe impõe aos movimentos, senta-se entre eles.

Cantarola sozinha. Olha para o lado e ‘reconhece’ Apolônio.

Velha Surda: Ô Apolônio, você por aqui! Que prazer inusitado vê-lo. Você está cansado? Você tá vindo de onde?

Apolônio: Dá um tempo! Dá um minuto, que a senhora é ‘tan-tan’.

Velha Surda: Do Instituto Butantã? E o que você foi fazer no Instituto Butantã?

Apolônio: A senhora é folgada de sobra!

Velha Surda: Tomou uma picada de cobra? A cobra te picou onde?

Apolônio: A senhora é que é cobra, ô, Urutú!

Velha Surda [faz uma cara de espanto, dá uma pausa, e comenta com Carlos Alberto]: Mas que pontaria, heim? [E voltando-se para Apolônio]: Apolônio, é doída a picada de cobra, não é?

Apolônio: Vá embora de uma vez!

Velha Surda: Três? Mas Popô, uma te picou na ‘zona da mata’; mas e a outra, te picou onde?

Apolônio: Olha, eu ainda lhe taco a mão; eu lhe taco..

Velha Surda [assumindo uma expressão aflita]: Eu não tenho, mas eu senti! Mas Popô, e a terceira?

Apolônio: Eu falei que eu bato na senhora; eu não minto!

Velha Surda [ainda aflita]: Mas como é que aconteceu isso?

Apolônio: A senhora está exagerando. Por favor...

Velha Surda: Você estava guiando para o interior.

Apolônio: Por caridade, quer me deixar sozinho?

Velha Surda: E te deu vontade de ir no matinho..

Apolônio: Mas a senhora é o Satanás! Sua toupeira!

Velha Surda: Você foi pra trás de uma touceira.

Apolônio: Eu já me irritei! Mala sem alça!

Velha Surda: E quando você arriou a calça...

Apolônio: Pirô!

Velha Surda: Picô!

Apolônio: Pirô!

Velha Surda: Picô!

Apolônio: Eu disse: Pirô!

Velha Surda: Eu sei! Foram três cobras!

A velha se levanta e vai saindo. Consigo mesma, comenta: Esse aí entende de 'picadura'...

Apolônio, para Carlos Alberto: Já imaginou? Eu, de calça arriada, tendo que encarar três cobras...

Carlos Alberto: Mas você é habituado; desde pequenininho...

Apolônio: Mas é verdade; quando criança, cada um tinha uma cobra, não é? Aí era um tal de pegar a cobra, pegar a cobra...

Cai em si do conteúdo do que está a dizer, fica nervoso, amassa e come o jornal; sai.

Ao menos desde a Idade Média, a figura da velha é amplamente utilizada como símbolo de degradação, de ruína, de decadência física. De fato, essa parece ser a representação buscada pela *Velha* de *A Praça*: em si mesma ela tropeça; seus movimentos são dificultados pelo desgaste que a idade lhe reserva; seus gemidos, as dores que o tempo lhe impõe. Seus próprios sentidos não lhe atendem mais como antes.

Com efeito, a noção de *Feiúra* que pela velhice se invoca é inevitavelmente adensada pela adjeção do componente surdez. Tomás de Aquino via beleza em tudo o que, por suas formas e materialidade, estivesse adequado ao cumprimento das funções

que lhe fossem devidas. Nesses termos, um corpo mutilado, um aparelho auditivo que se equivoca no escutar é tão belo quanto um martelo manufaturado em vidro.

Apolônio e Carlos Alberto se opõem a isso. Ambos são adultos bem formados, nas plenas capacidades de seus respectivos desenvolvimentos. Ouvem bem. Leem lúcidos e sem nenhuma dificuldade as pequenas letras do jornal. Desse modo, não me parece demasiado temerário pensá-los como antagônicos ao que se personifica pela figura da *Velha Surda*, o que então levaria ao seguinte esquema:

Velha Surda	Apolônio, Carlos Alberto
Feiúra (-)	Beleza (+)

Guardando-o como referência, observe-se este outro *sketch*, que a exemplo de S₁, foi originalmente transmitido durante a década de 1990.

S₂ Velha Surda (Variação).

Velha Surda entra em cena. Sentados no banco, Apolônio e Carlos Alberto fazem mofa da condição senil da mulher. Ela se aproxima do banco e, alheia às piadinhas proferidas pelos dois, golpeia com o guarda-chuva a cabeça de Apolônio.

Com dificuldade, ela se senta entre os dois. Uma vez sentada, a Velha ensaia cantarolar uma canção. Encara e ‘reconhece’ Apolônio.

Velha Surda: Apolônio! Apolônio! Eu soube que você andou viajando... Pra onde você foi?

Apolônio: Quando a senhora chega aqui, já me “dá pane”!

Velha Surda: Pra Cannes? Você foi pra Cannes?

Apolônio: Não me cansa.

Velha Surda: Eu sei que fica na França. É lá que tem um festival de... de...

Apolônio: A senhora não tem pena?

Velha Surda: Isso, de cinema! E o que você foi fazer lá em Cannes, no festival de cinema?

Apolônio: Eu vou te falar uma coisa: hoje eu não vou me render; eu vou ficar firme.

Velha Surda: Foi defender o seu filme? Eu não sabia que você tinha participado de um filme... E que filme é esse que você participou, que você foi defender?

Apolônio: Não sei, ô, bagaço!

Velha Surda: O rei do cangaço? E que papel você fez nesse filme? Já sei, já sei! Você fez o lampião, não é?

Apolônio: “Se ferrô”!

Velha Surda: errei?! Mas então, se você não fez o Lampião, que papel você fez então?

Apolônio: Pára com isso, dona! Assim a senhora chega a me dar uma azia esquisita.

Velha Surda [surpresa]: Maria Bonita? [cai na risada]. E com essa barriga? [ri, colocando a mão sobre a barriga de Apolônio].

Apolônio: É te aguentando que eu me humilho, ô, assombração!

Velha Surda: Ah, você tava esperando um filho do Lampião.

Apolônio vai ficando nervoso. Amassa o jornal.

Velha Surda: Quer dizer então que você e o Lampião tiveram um caso... Vocês foram lá pro... pro...

Apolônio: Eu vou ficar quietinho.

Velha Surda: Hum! Vocês foram pro matinho?! Eu quero saber quem é o louco que fez o papel do Lampião pra encarar uma Maria Bonita assim! Quem é ele?

Apolônio: Ô dona! Dá no pé!

Velha Surda: O Batoré? Só podia ser... Só podia ser o Batoré pra encarar essa Maria Bonita [ri alto].

Velha Surda se levanta do banco e sai.

Apolônio: Já imaginou, Carlos: eu, Maria Bonita, esperando um filho do Batoré?

Carlos Alberto: Mas afinal: o Batoré é o pai da criança ou não é?

Apolônio: Ele é! Ele é porque quando nós chegamos no matinho...

Apolônio cai em si sobre o conteúdo do que está a dizer, fica nervoso, amassa e come o jornal, se levanta, e sai.

Mais uma vez, a oposição entre *Feiúra* e *Beleza* se faz assentar no contraste entre a *Velha Surda*, de um lado, e *Apolônio* e *Carlos Alberto*, de outro.

As dores, a dificuldade no movimentar-se e a surdez vão se somar a outros traços característicos da senilidade. Insinuam-se sinais de demência: perdida em seu próprio universo, a *Velha* fala sozinha, canta melodias confusas; alheia à realidade, ela reconhece em *Apolônio* alguém que ele parece não ser.

No polo oposto, *Apolônio* e *Carlos Alberto* estão alinhados em suas afinidades. É o que indica o cumprimento com aperto de mãos, a cumplicidade no rir. Em outra direção, a relação de alteridade para com a *Velha* é marcada pelas piadinhas que ambos a ela dirigem, pela guarda-chuvada que dela recebem, pelas respostas atravessadas, por vezes agressivas que o impaciente *Apolônio* dirige à senhora. Note-se, em S₂: “da pane”, “chega a me dar uma azia esquisita”, “assombração”; em S₁: “tan-tan”, “folgada”, “eu lhe taco a mão”, “Satanás”, “toupeira”, “mala sem alça”, “urutú”, lembrando-se, neste último caso, toda a carga de representações negativas que é à cobra associada no interior da tradição judaico-cristã.

Nesse sentido, ao proferir à senhora uma tão hostil e agressiva forma de tratamento, *Apolônio* termina por denunciar a existência, no interior da mesma narrativa, de um diferente e simultâneo modo de articulação entre as noções *Feiúra* e *Beleza*, o qual se faz expressar em função de um “código” outro, o qual daqui em diante denominarei “Código Moral”.

Aqui, não é difícil perceber a inversão que se interpõe nas caracterizações dos três personagens.

Carlos e *Apolônio* mostram sua própria *feiúra* relacionando-se de forma tão marcadamente negativa com a velha. Esta, por sua vez, senão pela virtude, se mostra *bela* em sua ingenuidade, na ausência de maldade, desdobramento do esgotamento mental imposto pela velhice. Ela se assombra com uma malícia que supostamente se encontra no polo oposto. Da perspectiva da *Velha*, é *Apolônio* quem transgredir as normas.

É o que se vê por suas expressões de aflição e espanto quando “ouve” acerca da quantidade das investidas da cobra e dos lugares nos quais a mesma picara a vítima infeliz: “Mas que pontaria, heim?”; “Três?”; “Eu não tenho mas eu senti”. Ou quando imaginativa “descobre”, em S₂, o papel representado por *Apolônio* no filme defendido em Cannes: “Maria Bonita?”; bem como a relação do interlocutor com Lampião: “Ah,

você tava esperando um filho do Lampião”; “Quer dizer então que você e o Lampião tiveram um caso...”; “Vocês foram pro matinho?!”.

Ao que, então, poderia se apresentar uma nova caracterização, por meio da qual parece se insinuar certo esforço da narrativa em unir em totalidade os polos da Feiúra e da Beleza, *par excellence* descontínuos.

	I	II
Personagem	Velha Surda	Apolônio, Carlos Alberto
Código Físico	Feia (-)	Bonito (+)
Código “Moral”	Bonita (+)	Feio (-)

Segue um percurso narrativo que se faz estruturar por um especial movimento pendular e recorrente, no qual, de um lado, a Coluna I parece querer investir a si mesma contra a Coluna II, que, de outro, a ela responde com ímpeto e violência. De fato, a cada insinuação colocada por um mal-entendido da *Velha*, um protesto de *Apolônio* se sucede. “A cobra te picou onde?”; “A senhora é que é cobra, ô, urutú!”. Ou: “Maria Bonita?”; “É te aguentando que eu me humilho, ô, assombração”; Ah, você tava esperando um filho do Lampião”, e assim por diante.

Aqui chegando, caberá notar ainda que o tal movimento se faz perceber a partir de um desdobramento bem marcado. “É cômico todo o incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral”, apontaria nesse sentido Henri Bergson (2007, 38).

Nesses termos, considerando-o em função do que se apresenta na primeira linha, ou seja, naquela referente ao Código Físico, teremos o sentido da narrativa se fundamentando na passagem da *Feiúra* (-) para a *Beleza* (+). Porém, quando a linha que se observa é aquela relativa ao Código “Moral”, é o exato inverso o que se observa: pela espontaneidade e pureza com as quais a *Velha* se dirige a *Apolônio*, é da *Beleza* (+) para a *Feiúra* (-) que se medra o desenvolvimento da narrativa.

Também aqui, nesse caso, impõe-se admitir a diligência com que a narrativa ela própria parece querer vencer a ruptura pela qual se fundam os pares *Beleza - Feiúra*. Ao que, com efeito, se nos abre a possibilidade de concluir a análise desses dois primeiros *sketches* reservando algumas palavras ao que se apresenta como o desfecho de ambos, ou seja, a loucura que ao final se assentará sobre *Apolônio*.

A loucura se contrapõe à plena consciência de si, à razão. Alinha-se, portanto, com a acepção negativa que caracteriza a *Feiúra Física* da *Velha* quando ela se crê empurrada quando tropeça sozinha (S₁), ou quando fala e cantarola consigo mesma coisas desconexas (S₂). Nesses termos, também o desenlace do quadro da *Velha Surda* deve ser apreendido de uma dupla e contraditória perspectiva.

Assim, a considerar o deslocamento que se dá entre a *Feiúra* e a *Beleza* nos termos de uma Codificação Física [(-) → (+)], os esforços daquela em, dir-se-ia, macular esta última acabarão encontrando seu sucesso ao final. De fato, a *Velha* acabará corrompendo a sanidade de *Apolônio*.

A loucura, porém, também e simultaneamente se coloca em termos de uma Codificação Moral. “A loucura se opõe à prudência”, dirá Foucault em seu célebre trabalho (2003, 22). Ela, que já na Idade Média obtivera seu lugar na hierarquia dos vícios (cf. *idem, ibidem*, 22), absoluta “reina sobre tudo o que há de mal no homem”, complementa o historiador francês (*idem, ibidem*, 23).

Portanto, se percebida no interior desse referencial outro, a síntese que se impõe a um movimento que se realiza de (+) para (-) aparecerá não como um inveterado sucesso, mas antes, como um invencível revés. Nesse sentido, ao final do percurso a *Feiúra Moral* de *Apolônio*, expressa originalmente por sua incontinência e por suas réplicas grosseiras, se atualiza, *a fortiori*, nos termos de sua loucura. A condição de *feio*, porém, permanece inalterada.

É isso o que exatamente se observa na sistematização abaixo.

Codificação	Personagens e suas Caracterizações na narrativa	Orientação do Movimento	Tipo do Movimento	Termo
Física	Velha Surda (-); Apolônio (+)	De (-) a (+)	Corromper (-)	Bem sucedido (+)

Moral	Velha Surda (+); Apolônio (-)	De (+) a (-)	Suportar (+)	Mal sucedido (-)
-------	----------------------------------	--------------	-----------------	---------------------

Esse segundo movimento vai também se imprimir na relação que se estabelece entre “o homem do banco” e outros personagens. Observemos por exemplo o *sketch* seguinte, onde com *Carlos Alberto* contracena o personagem *Menino*, interpretado pelo comediante Francisco Flaviano de Almeida, o Simplício.

S₃ Menino.

Carlos Alberto, sentado no banco da *Praça*, lê distraído seu jornal. O Menino chega, se aproxima sorrateiro, e lhe grita ao ouvido: “Ô hómi!”. Carlos Alberto se assusta; o Menino senta no banco.

Carlos Alberto: Mas será o Benedito?

Menino: Não é o Benedito! Eu já falei pro senhor que Benedito é meu irmão. Eu sou o Rosalvo... Ô hómi!

Carlos Alberto: Oi...

Menino: Se um elefante cai dentro de uma piscina, como é que ele sai?

Carlos Alberto: Não sei.

Menino: Molhado... Ô hómi!

Carlos Alberto: O que é, garoto...?

Menino: Como é que a gente coloca 5 elefantes dentro de um FIAT vermelho?

Carlos Alberto: Como é que a gente coloca 5 elefantes dentro de um FIAT vermelho? Sei lá...

Menino: É muito simples: 2 na frente e 3 atrás. E como é que a gente coloca 5 girafas dentro de um FIAT vermelho?

Carlos Alberto: 2 na frente e 3 atrás.

Menino: Errô. Primeiro precisa tirar os elefantes que tão lá dentro, senão as girafas não cabem. Ô...

Simplício começa a dizer o bordão do personagem: “Ô...” Carlos Alberto, percebendo o grito que vai se seguir se prepara para não tomar novo assusto. O menino termina por dissimular o chamado, começando a cantar tranquilamente.

Carlos Alberto abre o jornal e recomeça sua leitura. O Menino então o chama, gritando em seu ouvido: “Ô hómi?!”.

Carlos Alberto, irritando-se com o susto: Pára de gritar!

Menino: Ô hómi, como é que o senhor percebe que tem 5 elefantes dentro do cinema?

Carlos Alberto: Sei lá!

Menino: É só o senhor olhar na porta do cinema. Se tiver um FIAT vermelho parado na porta do cinema, é porque os elefantes tão lá, assistindo o filme.

Cada qual consigo mesmo, os personagens se entretém. O Menino assobia; Carlos Alberto abre o jornal e recomeça sua leitura.

Menino: Ô hómi!

Carlos Alberto, perdendo a paciência; começa a gritar com o garoto: Você vai parar de me gritar ‘Ô hómi!’. Chega de gritar ‘ô hómi’, ‘ô, hómi’, ‘ô hómi!’. Você é chato! Não se deve gritar com criança, mas você é chato.

Carlos Alberto se acalma; abaixa a voz.

Carlos Alberto: Quando você quiser falar comigo, não fica gritando ‘ô hómi’, ‘ô hómi’... Você me cutuca. Eu tô do seu lado, não tô? Você faz assim [mostrando como gostaria que lhe fosse feito, Carlos Alberto toca gentilmente o menino]: Senhor... cavalheiro... só... eu ouço... eu não sou surdo. A Velha Surda é outra, não sou eu.

Menino então cutuca gentilmente Carlos Alberto. Na sequência, porém, grita o bordão em seu ouvido: Ô hómi!

Menino: Outro dia tava vendo uma revista, eu vi um casal, um casal de dois... um grudado no outro; eles eram irmãos.

Carlos Alberto: Sei... isso é um problema que existe... um problema de nascimento, chamam-se xifópagos.

Menino: Xi...

Carlos Alberto: Xifópagos.

Menino: Xixi..

Carlos Alberto: Xifópagos. São irmãos gêmeos que nascem grudados; às vezes acontece... eles nascem com a perninha grudada... ou então a barriguinha... o braço... às vezes a cabeça, que é um caso mais sério. Mas daí se opera, e em 90% dos casos eles se separam e fica tudo bem.

Menino: Mas não precisa operar.

Carlos Alberto: Precisa, filho, precisa..

Menino: Não precisa.

Carlos Alberto: Precisa... é uma operação difícil, muito melindrosa, mas precisa.

Menino: Mas eu tô dizendo para o senhor que não precisa operar. Eu sei que não precisa.

Carlos Alberto: Como é que você sabe?

Menino: Porque eu vi um caso desses lá na rua onde eu moro.

Carlos Alberto: Xifópagos?

Menino: É... tinham dois cachorros 'xifófavo', grudado um no outro, um pra lá, outro pra cá, um querendo correr pra lá, outro querendo correr pra cá; uma confusão que o senhor nem queira saber.

Aí teve um gaiato lá que gritou assim: 'Joga água gelada em cima que separa'. Aí jogaram água... Hómi... saiu correndo um pra cada lado.. quer dizer: não precisa operar, eu tô falando pro senhor, não precisa operar, é só jogar água gelada que resolve.

O Menino volta a ensaiar gritar o bordão: Ô...

Carlos Alberto interrompe: Vai embora daqui; vai embora!

O Menino sai.

Carlos Alberto e o personagem de Simplício estão colocados em polos opostos. A distinção de suas posições se marca pela formalidade no tratamento que este invariavelmente dirige àquele: ao "hómi" é sempre dito "senhor". Mais: pelo inconveniente dos gritos do infante, pelo susto, pela bronca: "você é chato!".

Como nos casos de S_1 e S_2 , *Carlos Alberto* aparece como um adulto bem formado, suas faculdades desenvolvidas plenamente. O *Menino*, de sua parte, não passa de uma

criança. “Tudo o que é reduzido ou incompleto é feio”, dirá Tomás de Aquino em suas reflexões estéticas. A sentença é consoante com o que tão antecipadamente sentenciava Aristóteles no Livro I de *A Política*: “a criança é um ser incompleto”; [assim] “é evidente que sua virtude não se refere a si própria, mas a seu fim, àquele que a dirige”, ou seja, o adulto.

Esse parece ser, aliás, o sentido sugerido pela narrativa. De fato, não demora para que a impaciência inicial de *Carlos Alberto* dê lugar a uma bem manifesta disposição em assistir o ingênuo e puro espírito do interlocutor. “Não se deve gritar com criança”, diz *Carlos*, sabendo estar sendo ouvido por seus telespectadores, os quais observarão, na sequência, o apresentador renovar sua atenção para com o garoto, seja educando-o, seja, logo depois, instruindo-o: “Quando você quiser falar comigo, não fica gritando...”; “xifópagos são irmãos gêmeos que nascem grudados...”.

O *Menino* grita. Desafia o adulto com seus enigmas infantis: “Se um elefante cai dentro de uma piscina, como é que ele sai?”; “como é que a gente coloca 5 elefantes dentro de um FIAT vermelho?”; como é que a gente coloca 5 girafas dentro de um FIAT vermelho?”; como é que o senhor percebe que tem 5 elefantes dentro do cinema?”.

Mateiro, vence *Carlos Alberto*, que vê exposta sua ignorância acerca dos assuntos de criança. A malícia do menino, todavia, é serventia de sua pureza, que dela se quer travestir. É o que cada uma de suas respostas revela; é o que indica sua consciência no que concerne ao cruzamento dos cachorros, apenas “xifófavos” ao seu modo de ver.

Nesses termos, vemos engendrada uma perfeita inversão em relação ao que semanticamente se observou em S_1 e S_2 , como bem se pode perceber na grade seguinte:

Personagem	Características			
Velha Surda	Velha	Problema no ouvir (escuta mal)	Sua pureza se traveste de malícia	Feminino

Menino	Novo	Problema no falar (fala alto)	Sua malícia se traveste de pureza	Masculino
--------	------	----------------------------------	-----------------------------------	-----------

Nada obstante, a inversão ainda se faz estender à relação que cada personagem estabelece com o que a narrativa dispõe como seu contrário. Assim, enquanto em S_1 e S_2 a lucidez de *Apolônio* se vê completamente depravada pelas acometidas surdas da *Velha*, em S_3 , contrariamente, é a maturidade de *Carlos* que tenta amoldar a incivilidade na qual se encontra o *Menino*. Nesse sentido, a inversão que aqui se apresenta se desdobra em outras três distintas dimensões.

Em primeiro lugar, altera-se o sentido em direção do qual a narrativa se orienta; nesses termos, se em S_1 e S_2 expressava-se através da codificação física um deslocamento do elemento *feio* em direção ao elemento *bonito*, em S_3 , a considerar o mesmo referencial, é do que se coloca como *belo* a prerrogativa de se dirigir ao se oposto.

De outro lado, percebe-se uma igual mudança no que se refere à intenção de cada um desses movimentos: em S_1 e S_2 , observa-se na *Velha* um dissimulado desejo de macular a lucidez de *Apolônio*; em S_3 , tal desejo dá lugar à disposição que leva *Carlos Alberto* a assistir seu ainda inculto interlocutor. Finalmente, depreende-se a inversão que se coloca em relação à síntese que cada quadro apresenta como fim. Nos dois primeiros casos, o sucesso do intento; no terceiro, seu explícito malogro: *Apolônio* termina delirando; o *Menino*, de sua parte, segue em sua inconsciência infantil.

Tomadas conjuntamente, e alinhadas enquanto matrizes algébricas, essas dimensões permitem perceber as narrativas se estruturando como *sistemas de oposição binária*, onde cada termo só se define em função da relação que ele estabelece com seu respectivo par, seja no que se dispõe horizontalmente, ao longo das linhas, seja, verticalmente, das colunas.

Personagens e suas Caracterizações na narrativa	Orientação do Movimento	Qualidade do Movimento	Termo
---	-------------------------	------------------------	-------

Velha Surda (-); Apolônio (+) [Codificação Física]	De (-) a (+)	Corromper (-)	Bem sucedido (+)
Velha Surda (+); Apolônio (-) [Codificação Moral]	De (+) a (-)	Suportar (+)	Mal sucedido (-)
Carlos Alberto (+); Menino (-)			

O que o quadro acima coloca não é apenas importante. Com efeito, ele parece conter o ponto mais central da discussão que o exercício presente propôs desenvolver, ponto ao qual, decerto muito prematuramente, acreditei poder ao fim alcançar. Efetivamente, a análise posterior dos *sketches* selecionados mostraria que, de modo alternado, as duas sequências significantes mapeadas nas narrativas referentes à *Velha Surda* e ao *Menino*, comporiam a base da totalidade das demais narrativas, estruturando-as.

Nesse sentido, a presteza da indagação começaria a se colocar de modo menos apressado que pertinente: seria legítimo pontuar essa vívida recorrência em termos mais conceituais, qualificando a ambas as sequências significantes enquanto possíveis “Estruturas Fundamentais” dessas narrativas cômicas?

Com o intento de avançar nessa direção, observe-se a seguinte sequência de *sketches*.

S₄ Valter D’Ávila.

Entra em cena Valter D’Ávila. Distraído, caminha lendo um livro. Passa por detrás do banco, onde está Manoel de Nóbrega. Se senta bem ao lado de Manoel, ombro a ombro. Sua leitura não se dá com o movimento dos olhos. Ao

contrário, são os braços que movimentam o livro num vai-e-vem defronte a eles. Manoel é incomodado pelo movimento, que lembra o de uma máquina de escrever.

Valter: Mas é formidável. Este livro é formidável. Eu gosto de livro assim, cheio de letras...

Valter percebe que Manoel o encara, incomodado.

Valter: O senhor me desculpe... eu quando leio esqueço tudo, sabes? principalmente quando pego um livro como este aqui.

Manoel: Este livro é de quê?

Valter: É de papel mesmo.

Manoel: Claro que é de papel! Todo livro é de papel. Eu pergunto qual é o título do livro.

Valter: Ah sim... É o seguinte: “O último matou Caixás”.

Manoel: O último matou quem?

Valter: Matou Caixás.

Manoel: Não será Caifás?

Valter: Meu amigo... eu sei ler. É Caixás!

Manoel: O senhor me desculpe, mas não é possível que esse livro tenha esse título.

Valter: Pera aí! Eu não tenho nada a ver com isso, não... Se o senhor acha que está errado, o senhor vá falar com quem escreveu o livro.

Manoel: Eu posso ler o livro um instantinho?

Valter: Pois não, tenha a bondade, faça o favor...

Manoel parece desacreditado, desconcertado.

Manoel: Como é o nome do livro que o senhor falou?

Valter: “O último matou Caixás”.

Manoel, com a cabeça, discorda. Também movimentando a cabeça, Valter reafirma.

Manoel, indicando com o dedo o título na primeira página do livro: Pelo amor de Deus, meu amigo, olhe aqui: “O ultimatum de Caxias”.

Valter toma rapidamente o livro das mãos de Manoel. Confere consigo mesmo, lendo em voz baixa. Um sorriso se lhe insinua.

Valter: É mesmo, rapaz... Me diga uma coisa, o senhor já leu o livro?

Manoel: Não senhor. Mas é um livro muito interessante e instrutivo. O senhor deve ler, porque ele trata de uma das mais importantes figuras da História do Brasil, que é o Caxias.

Valter: É mesmo?

Manoel, assombrando-se: Mas o senhor não sabia disso?

Valter: Mas como eu poderia saber? Eu comecei a ler o livro agora.

Manoel: Pelo amor de deus, mas todo brasileiro tem o dever, o sagrado dever de conhecer a vida de Caxias.

Valter: Eu vou ter esse dever agora.

Manoel: Olha, meu amigo, Caxias tem uma vida extraordinária. Ele nasceu no Estado do Rio de Janeiro; ele com 5 anos de idade já tinha entrado para o Exército. Veja o senhor: aos 15 anos ele era Alferes. Agora, em 1891, com 18 anos ele já era Tenente. Pois bem, aí ele frequentou a Escola Militar...

Manoel segue contando, etapa por etapa, todos os principais acontecimentos da vida de Caxias: sua trajetória no interior das Forças Armadas, sua participação na Guerra da Cisplatina, as batalhas que ele travou na Guerra do Paraguai, sua vida política, os títulos nobiliárquicos que obteve das mãos do Imperador. Terminando sua narração enciclopédica:

Manoel: Olha, o senhor leia esse livro que o senhor vai gostar muito, e todo brasileiro devia conhecer a vida desse homem extraordinário que foi o Duque de Caxias.

Valter: Ah, eu vou ler sim... O senhor sabe que eu gosto de livros assim com exemplos, como esse aqui, não é? Eu, a semana passada, estava lendo um livro e... Ááá! [interrompe sua fala com um grito; Manoel se assusta].

Manoel: O que foi, meu amigo?

Valter, furioso: E você ainda pergunta? E agora? O que é que eu vou fazer com o livro?

Manoel mostra intenção de responder; Valter o interrompe.

Valter: Sim, você já me contou tudo sobre Caxias. O que que eu faço com o livro, diga?

Novamente, Manoel começa a responder; novamente, Valter o interrompe.

Valter, levantando o dedo em riste, ameaçador: Se disser apanha. Me diga: custava alguma coisa você ficar com essa caverna fechada?

Manoel: Que caverna?

Valter: A sua boca! Que é uma caverna cheia de bichos...

Manoel: Minha boca não é uma caverna cheia de bichos...

Valter: Se não é por que desse cheiro de múmia de gambá? Maldita hora que eu me sentei aqui neste banco. Ah, como é duro a gente conversar com gente ignorante!

Valter se levanta e sai, pisando duro, contrariado.

S₅ Jeca Gay.

Jeca Gay entra. Carlos Alberto, no banco, lê o jornal.

Carlos Alberto: Meu amigo suspiro, que saudade! Você é como se fosse meu parente, meu primo, meu irmão... É como se você fosse do meu sangue.

Suspiro: Divino pai eterno! Seu sangue?

Carlos Alberto: É um modo de dizer... Meus filhos têm meu sangue, meus netos têm meu sangue...

Suspiro: Ô família ensanguentada! Chorei, largado!

Carlos Alberto, emocionando-se: Essas coisas me emocionam, sabia? Eu gostaria de conhecer todo mundo que tem meu sangue.

Suspiro: Ô sô, nisso eu não posso me queixar. Eu conheço todo mundo que tem meu sangue.

Carlos Alberto: Irmão, primo, sobrinho?

Suspiro: Não... Pernilongo, carrapato... Vez em quando eu mato um parente na unha [apertando a unha de um dedo contra a do outro, simula o ato de matar um carrapato].

Carlos Alberto: Mas o que interessa é que você está aqui. Cê tá bão e bunito?

Suspiro: Tô bão. Não tô mais bunito porque eu tirei sangue hoje dessa veia...

Suspiro mostra a veia do braço.

Carlos Alberto: Meus parabéns!

Suspiro: Magina! Não é aniversário da veia, não...

Carlos Alberto: Eu estou te cumprimentando porque pouca gente sabe a importância desse gesto: doar.

Suspiro: Do ar?

Carlos Alberto: Doar...

Suspiro: Do ar pra mim é urubu, periquito, maritaca...

Carlos Alberto, **embevecido**: Doar sangue. A pessoa que doa é generosa, santificada.

Suspiro, doar é o mesmo que dar. Conhece alguém assim?

Suspiro: Minha prima, Marinês. Tão dizendo lá que ela já doou pra cidade inteira.

(...)

Carlos Alberto: Mas quer dizer que você hoje fez doação de sangue?

Suspiro: Mas nunca mais! Dói demais, sô!

Carlos Alberto: Que exagero! Não dói nada. Fomos eu, o Marcelo, o Buiú, o Zezinho... e doamos dois litros de sangue cada um...

Suspiro: Porrrr favorrrr... Cê tá me dizendo que o Zezinho tinha mais de um litro e meio?¹

Carlos Alberto: O corpo humano tem perto de cinco litros. Qualquer um pode doar até um litro por ano.

Suspiro: Ô sô, como é que é essa dação de sangue do'cêis?

¹ Zezinho é um dos anões que trabalham como figurante e, eventualmente, como coadjuvante nos *sketches* do programa. A piada consiste em questionar a quantidade de sangue num corpo de pequenas dimensões.

Carlos Alberto: Simples! A enfermeira pulsiona sua veia, tira o sangue, coloca um esparadrapinho... o que é que dói?

Suspiro: Lá dói porque o sistema é diferente.

Carlos Alberto: Com assim?

Lá quem atende nós é o Pedrão da Zenaide.

Carlos Alberto: É o enfermeiro?

Suspiro: Não, o açougueiro. Cê chega lá e ele pergunta: 'Já lavou o nariz'?

Carlos Alberto: Nariz?

Suspiro: A seguir, o Pedrão vem com a canequinha...

Carlos Alberto: Canequinha?

Suspiro: Aí ele dá um soco no nariz, e quando desce o sangue ele enfia a canequinha e fala: 'abaixa a cabeça'.

Carlos Alberto: Você deve estar brincando. Eu nunca vi coisa mais anti-higiênica...

Suspiro: Cê não viu nada! Quando é exame de fezes é a mesma canequinha.

Carlos Alberto: Agora sério: quando eu for lá em Goiás vocês podem contar comigo, que eu faço questão de doar tudo o que vocês precisarem. Eu sou um touro...

Suspiro: Emocionei! Ô sô, já que ocê é um touro, cê vai ajuda nós...

Carlos Alberto, se levantando: Conte comigo! O que é que vocês precisam?

Suspiro: Nós tá precisando demais de esterco...

S₆ Saideira.

Saideira entra de forma habitual, cambaleando. Senta na extremidade oposta naquela onde, lendo o jornal, Carlos Alberto se encontra.

Carlos Alberto: Sentou longe de mim por que?

Saideira: Eu não quero que você perceba que eu bebi um pouco... E cheiro de cachaça entrega. É um bafo que não dá pra disfarçar...

Carlos Alberto: Pode sentar aqui perto. Eu já te conheço.

Saideira: Pelo jeito você também andou cachaçando por aí, né Jão?

Carlos Alberto: Por essa boca aqui nunca entrou uma gota de álcool!

Saideira: Jão do céu! E você enfia a bebida por onde?

Carlos Alberto: Eu nunca bebi. Eu nunca fumei. Eu nunca fui mulhereengo.

Saideira: Em compensação mente com uma cara de pau...

Carlos Alberto: Verdade... Eu quando tinha 12 anos, comecei a nadar... e a natação não permite que você faça extravagâncias...

Saideira: É por isso que eu nunca nadei!!! Por causa da natação minha irmã tá já há uma semana internada...

Carlos Alberto: Se afogou?

Saideira: Teve um filho com o treinador dela...

Carlos Alberto: Você tem que pensar mais na sua saúde, Saideira... vá de vez em quando ao médico...

Saideira: Só se eu tiver bêbado!!! Nunca mais eu entro num consultório médico!

Carlos Alberto: Por que?

Saideira: Lá onde eu trabalhava, eles mandavam uma vez por ano os empregados fazerem exame. A primeira vez que fui, tem que ver o que eu passei. Primeiro que eu entrei numa sala, onde tinham mais de 10 homens pelados...

Carlos Alberto: Pelados?

Saideira: Da cabeça aos pés! Jão... quando eu vi aquele monte de homem pelado, já me encostei na parede pra evitar confusão pro meu lado... O médico nem olhou pra minha cara; foi logo falando: 'Tira a roupa!'. 'Doutor, mas meu problema é nos olhos...'. 'Tira a roupa!'. 'Doutor... o olho que eu me refiro é o da cara...'. O homem então deu o maior berro: 'TIRA A ROUPA!!!'. Jão, eu tive que tirar... Que situação... Eu ali, sem roupa, peladão, peladão... Queria enfiar a mão no bolso e não achava nada... Ele continuou: 'Todo mundo de costas pra mim'. De costas o cacete, que eu sou muito macho! Todo mundo ficou de costas. Ele então me falou: 'Não vai ficar de costas pra mim?'.

Carlos Alberto: E o que você disse?

Saideira: 'Pedindo assim, com carinho, óia que eu fico, heim...'. Jão... ele me colocou uma rodelinha nas costas e disse: 'Diga 33...'.
Carlos Alberto: E você disse 33?

Saideira: Nem cheguei no sete... sei lá o que aquele cara tava a fim de fazer comigo.

E cê pensa que acabou aí? Aí ele me botou deitado numa cadeira, levantou minhas pernas e disse: 'Vamos fazer um exame de próstata'. Eu falei: 'Num posso fazer exame porque nem estudar isso eu estudei'. Jão, Jão... O homem botou uma luva de plástico, esfregou o dedão numa latinha de brilhantina e veio. Não deu tempo nem de eu dizer: 'Dá um beijinho antes pelo menos...'.
Carlos Alberto: E o que você disse?

Carlos Alberto: Este é um exame que todo homem depois dos 40 anos tem que fazer anualmente...

Saideira: Depois disso tudo, eu tava botando as calças, tinha um cara do meu lado, que também tinha passado o que eu passei. Eu falei pra ele: 'Eu vim aqui só porque eu tava com terçol nos olhos...'. E ele me respondeu, quase chorando: 'E eu que vim aqui só pra servir um cafezinho pro doutor...'

Carlos Alberto: Vai embora, vai!

Saideira sai, cambaleando.

A despeito do seu gosto pelos livros, *Valter D'Ávila* não sabe ler. Esse é o eixo pelo qual se desenvolvem as narrativas que lhe concernem, como ilustra esse *sketch* transmitido originalmente em meados dos anos de 1960. No caso de *Suspiro*, o matuto natural do interior do Goiás, o problema é escrever. Com efeito, além dos “causos” passados “no Buriti”, e dos ingênuos relatos dos golpes por ele sofridos nas mãos de Malão, o mau-caráter que o recebe na cidade grande, os *sketches* do personagem de Moacyr Franco giram em torno das cartas que o inocente caboclo pede para o homem do banco caridosamente escrever.

Num e noutro caso, o analfabetismo, ou antes, a manifesta ignorância parece se fixar como a noção por cujo intermédio a função simbólica da *Feiúra* se realiza. Em S_6 , igual papel se cumpre pela caracterização do vício e do alcoolismo, com os quais se constituirá *Saideira*. Perceba-se, pois, que é na razão de uma codificação moral que todas essas narrativas se desenvolverão.

Em todos os casos, o exato contraponto se assenta na figura do “homem do banco”: *Manoel de Nóbrega*, em S_4 , *Carlos Alberto*, em S_5 e S_6 . Culto, consciente dos limites entre o errado e o certo, sóbrio nas escolhas que entre este e aquele faz para si.

Coloca-se nesse sentido o interesse de *Manoel* pela leitura do desconhecido: “...qual é o título do livro”; também a forma pela qual deduz o equívoco do mesmo: “Não será Caifás?”. Por fim, a maneira pela qual o aconselha: “...é um livro muito interessante e instrutivo. O senhor deve ler...”; e pela segura erudição com que fala sobre a História: “Olha, meu amigo, Caxias tem uma vida extraordinária...”.

Em alguma medida, e de modo certamente alegórico, essa conjunção de elementos se alinha com um ideal de Beleza concebido e buscado pela aristocracia grega dos tempos clássicos. “A virtude visa à beleza”, afirmará Aristóteles.

A *Kalokagathia*, enquanto soma de todas as virtudes, claro, pressupunha o bom desenvolvimento das faculdades intelectuais, como, também, a generosidade e a sobriedade. Sócrates não cobrava por seus ensinamentos; raramente bebia, e jamais fora visto embriagado, conta em seus *Diálogos* Platão, para quem o mestre, conhecido por sua feiúra aparente, era referência no que concernia ao Belo verdadeiro.

Amiúde, são esses exatos elementos os responsáveis por assinalar e qualificar a *Beleza* enquanto função referencial e semântica nas narrativas que aqui se consideram. Eis que o que se observa em S₃ aqui se repete, de forma absolutamente inalterada. “É como se você fosse do meu sangue... É um modo de dizer”; “Eu estou te cumprimentando porque pouca gente sabe a importância desse gesto: doar”; “a pessoa que doa é generosa, santificada”; “...doar é o mesmo que dar...” *Carlos Alberto* explica a *Suspiro* em S₅, do mesmo modo atencioso que a *Saideira*, em S₆: “Você tem que pensar mais na sua saúde, *Saideira*... vá de vez em quando ao médico...”; “este é um exame que todo homem depois dos 40 anos tem que fazer anualmente...”.

A intenção desse movimento é reforçada em S₅ pela generosidade de *Carlos Alberto*: “quando eu for lá em Goiás vocês podem contar comigo, que eu faço questão de doar tudo o que vocês precisarem”. Em S₆, é como sobriedade e consciência que o mesmo propósito aparece transmutado: “Por essa boca aqui nunca entrou uma gota de álcool!”; “Eu nunca bebi. Eu nunca fumei. Eu nunca fui mulherengo”; “Eu quando tinha 12 anos, comecei a nadar... e a natação não permite que você faça extravagâncias...”.

Finalmente, resta considerar o modo pelo qual irão se consumir as narrativas apresentadas por esses três últimos *sketches*. Também em seu termo, cada uma dessas pequenas situações parecem se justapor ao que se fixa em S₃ com o *Menino* e em S₁ e S₂, quando a relação entre a *Velha Surda* e *Apolônio* é observada nos termos de sua codificação moral, ou seja, a um famigerado fracasso do belo em seu intento de dissolver a descontinuidade que logicamente se interpõe entre ele e seu oposto.

Ao final de S₄, *Manoel* é insultado por *Valter D’Ávila*: “Se disser apanha”; “...a sua boca! Que é uma caverna cheia de bichos...”; “esse cheiro de múmia de gambá”; “ignorante!”. Em S₅ e S₆, a despeito de todo o esforço dispendido, *Carlos Alberto* não logrará êxito em seu deslocamento narrativo. *Suspiro* mantém-se não menos ignorante do que parvo: “Ô família ensanguentada!...”; “Não... Pernilongo, carrapato... Vez em quando eu mato um parente na unha”; “Não é aniversário da veia”; “Do ar pra mim é urubu, periquito, maritaca...”. *Saideira* não abandona o vício: “Pelo jeito você também andou cachaçando por aí, né Jão?”; “E você enfia a bebida por onde?”; “...mente com

uma cara de pau...”; “Só se eu tiver bêbado!!! Nunca mais eu entro num consultório médico!”; “Saideira sai, cambaleando”.

Em suma, é o seguinte esquema que se coloca.

Função Simbólica relativa à <i>Beleza</i>	Movimento/Qualidade do Movimento	Função Simbólica relativa à <i>Feiúra</i>	Termo
“Homem do Banco” (Manoel de Nóbrega, Carlos Alberto)	→ (+)	Valter D’Ávila	(-)
		Suspiro	
		Saideira	

O movimento vai se inverter num sem número de outros *sketches*, os quais, contrariamente ao que se viu em S₄, S₅ e S₆, se alinharão com a sequência significativa interposta em S₁ e S₂, quando estes se fazem ler a partir do que por sua Codificação Física se coloca.

Considere-se, nesse sentido, a seguinte narrativa, transmitida, ao que consta, no decorrer de 1974.

S₇ “Tô de ôio no sinhô”.

Entra Clayton [Silva], puxando um barbante em cuja extremidade existe uma caixinha de fósforos. Passa em frente ao banco, onde sentado está Manoel. Senta-se ao lado do apresentador e vai puxando a cordinha, até que a caixa de fósforos vem à sua mão. Manoel ri.

Manoel: Já sei! Isso aí é um cachorrinho?

Clayton: Cachorrinho nada! É uma caixa de fósforos não tá vendo?

Clayton mostra a caixa a Manoel.

Manoel, irritado com a “tirada”: Que que é, rapaz? Que que é?

Clayton: “Tô de ôio no sinhô!”.

Manoel: O que é que você quer?

Clayton: Quero fazer uma apostinha e ganhar 10 mangos.

Manoel: Como 10? Nossas apostas sempre foram de 5?

Clayton: O salário mínimo subiu, né?

Manoel, colocando a mão no bolso, a procura do dinheiro: Tá bom! Você vai embora depois, não vai?

Clayton: “Dispois” eu vou, “dispois eu vou”...

Manoel: Ótimo! Tá aí, 10 cruzeiros!

Clayton: Bom, agora eu vou fazer uma pergunta. Se o senhor errar eu fico com os 10 cruzeiros, tá?

Manoel: Sei, mas pera aí. Eu também tenho o direito de fazer uma pergunta pra você.

Clayton: Tem.

Manoel: Se você não souber você me paga dez cruzeiros.

Clayton: Não!

Manoel: Por quê? Por que não?

Clayton: Porque não! Se eu errar eu pago só um cruzeiro porque o senhor é mais “apreparado” do que eu.

Manoel: Tá certo! Quer dizer: você me faz uma pergunta; se eu não souber você fica com os 10. Depois eu faço uma pergunta a você; se você não souber...

Clayton: ...eu dou 1 cruzeiro pro senhor.

Manoel: Fechado! Manda a pergunta.

Clayton: Então se “aprepara” por causa do que que a pergunta que eu vou fazer é uma pergunta muito importante o senhor...

Manoel gritando, impaciente: Fala logo!

Clayton, respirando para se recuperar do susto: Pergunto: O que é, o que é: tem 4 cabeças, 9 pernas, se alimenta de “zovo” e leva dois anos para nascer?

Manoel: Como é que é? Tem 4 cabeças...?

Clayton: 4 cabeças, 9 pernas, se alimenta de “zovo”, e leva dois anos pra nascer.

Manoel pensa um pouco. Desiste.

Manoel: Não sei.

Clayton, enfiando o dinheiro de Manoel no bolso: Obrigado!

Manoel: Ei! Um momentinho! Agora eu que pergunto: que bicho é esse? Quero saber...

Clayton: Não sei também! Toma um cruzeiro.

Clayton pega um dinheiro no bolso, o entrega a Manoel e sai, puxando o barbante com a caixinha de fósforo.

Nos medos seculares, a loucura sucederá à lepra (cf. Foucault, 1978, 8); e tal como o leproso, o louco será desprezado, aprisionado, excluído do convívio social. Em meio ao século XV, aos dementes será proibido entrar no espaço sagrado das igrejas (cf. *idem, ibidem*, 11); então, escorraçados pra fora dos muros das cidades, esses sujeitos estavam não raramente condenados a errar indefinidamente pelos campos, isso quando não eram confiados a grupos de mercadores, os quais se responsabilizavam por lhes conduzir a paragens as mais distantes (cf. *idem, ibidem*, 9).

Como já colocado anteriormente, a Idade Média tinha atribuído à loucura um lugar inalienável em meio à hierarquia dos vícios humanos. Posteriormente, esses doentes eram destinados às cada vez mais presentes e amplas casas de internamento, aos asilos, aos hospícios (*idem, ibidem*, 48). “Privilégio absoluto da loucura”, dirá Foucault numa passagem aqui já citada: “ela reina sobre tudo o que há de mau no homem” (*idem, ibidem*, 23).

Nesses termos, não será de todo fortuito tentar entender o personagem de Clayton Silva enquanto uma atualização da *função significante* correspondente à *Feiúra*. Dirá Bakhtin: “O motivo da loucura é característico de qualquer grotesco” (2008, 35).

Contraopondo-se a ele está *Manoel*; informado, culto, “mais preparado”, o homem do banco, aparece como a personificação da própria Razão. Nele a *Beleza* se realiza como em S₃, S₄, S₅ e S₆: *função significante* que marca os termos que compõem a narrativa a partir de uma moralidade específica, que a si mesma julga ideal.

Isso posto, ficará claro perceber que a estrutura pela qual se desenvolve a narrativa colocada por S₇ aparecerá como a inversão exata do que se entreviu em S₃, S₄, S₅, S₆. Com efeito, enquanto essas citadas narrações se desenvolvem a partir de um

movimento da *Beleza* em direção de seu oposto, em S_7 é a *Feiúra* que se incumbirá de se aproximar do que se fixa como belo, de dissolver o hiato que entre ela e ele se interpõe. É o louco quem se aproxima de *Manoel*; é ele quem a este observa: “Tô de ôio no sinhô!”; quem propõe o desafio: “Quero fazer uma apostinha e ganhar 10 mangos”.

Em igual medida, também se inverterão os termos pelos quais esses movimentos se encerram. De fato, se nas situações que se narram entre S_3 e S_6 o *Belo* jamais encontra o sucesso pretendido, aqui, contrariamente, o intento do louco, a performance da *Feiúra* é coroada de êxito. Ao fim, a agudeza do raciocínio do néscio acabará se superpondo à Razão do douto apresentador. “Se o senhor errar eu fico com os 10 cruzeiros”; “Se eu errar eu pago só um cruzeiro porque o senhor é mais ‘apreparado’ do que eu”; “Não sei também! Toma um cruzeiro”.

Como um eco distante das sátiras de Brant, como uma imitação mambembe e popular da ironia de Erasmo, desatino do louco se eleva à condição de uma certa filosofia. Dirá Foucault:

“A loucura torna-se [no classicismo] uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível (...) Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra” (Foucault, *ibidem*, 30).

Do que se apresenta, um exato decalque pode ser visto no *sketch* seguinte, relativo a dois dos mais longevos personagens de *A Praça*, quais sejam, *Koppa* e *Canarinho*, por décadas interpretados respectivamente por Crisanto Viana Guimarães e Aluísio Ferreira Gomes.

S₈ Koppa e Canarinho.

Koppa de cabeleireiro [normal, não bicha] com Livia e Luciana na porta do salão de beleza. Canarinho num orelhão, ao lado.

Canarinho: Alô, Ratinho? Aqui é o Canarinho, aquele neguinho bonitinho! Você que é chegado num bom prato, abriu um restaurante de comidas exóticas em Mogi. É... tem carne de paca, tatu, peixe, crustáceos...

Lívia: Lili, esse é o Jorge, conhecido como 'o cabeleireiro dos artistas'.

Koppa: Nem tanto!... O cabeleireiro dos artistas é o Wanderley Nunes... Eu sou conhecido por outro nome.

Canarinho: ...veado velho! (Reação do Koppa). Só não peça carne de veado, que tão servindo veado velho.

Lívia: Sabe, Jorge... Minha amiga quer conhecer seu salão... Eu disse que seus funcionários são super gentis.

Koppa: Ah, nisso eu sou super exigente! Para trabalhar comigo, não basta ser só profissional...

Canarinho: ...tem que ser bem fresquinho!

Koppa: fresco, solto, simpático... O quê?! *

Canarinho: Os pratos do restaurante, tio. É tudo fresquinho.

Luciana: É verdade que vocês tem sala de massagem no salão?

Koppa: serviço completo, querida! Massagem, esfoliação, máscara de lama e banho nas águas super quentes de um ofurô! Sabe o nome desse tratamento especial?

Canarinho: ...canja de galinha!

Koppa: Canja de galinha... (se toca) O quê? (agarra Canarinho) Quem vira canja de galinha?

Canarinho: No restaurante, tio! servem uma canja de galinha caipira que é uma delícia!

Koppa: Mentira! Você está dizendo que minhas clientes viram canja de galinha!

Canarinho: (Olha) Pela cara, tá mais para caldo de piranha!

Koppa: Mais uma gracinha e quebro essa sua boquinha, certo?

Canarinho: Certo! Agora me solta que o bico da sua codorninha tá cutucando o meu pacu-mirim.

Lívia: Calma Jorge!... Não fique estressado!

Koppa: Esse neguinho me faz perder a cabeça.

Luciana: Eu vou me casar e queria fazer o 'dia da noiva' no seu salão.

Koppa: Isso aqui não é salão, querida! Isso aqui é uma clínica de embelezamento! Você vai sair daqui a noiva mais bonita da cidade, com uma pele maravilhosa! Vou te colocar numa banheira de lama medicinal por quatro horas.

Luciana: Quatro horas na lama? Qual o nome desse tratamento?

Canarinho: ...vaca atolada!

Koppa: Vaca atolada! É a tua cara!... O quê? Agora eu mato!

Saem todos correndo atrás do Canarinho.

O elemento relativo à *Beleza* aqui se cumpre pela caracterização de *Koppa*.

Koppa é bem apessoado; galã, porta-se com garbo, estufa o peito para falar com as duas mulheres, bonitas, também elas. Alto e loiro, a noção de *Beleza* nele personificada aparece não apenas como herança de um processo sócio - histórico convicta e desumanamente conduzido por reflexões eurocêtricas e racistas: para além da sobrevivência de um passado colonial, *Koppa* se apresenta como expressão de uma sociedade que perpetua suas contradições, que insiste em enxergar com bons e interessados olhos seu ariano colonizador.

O sentido que se evidencia na caracterização física do personagem encontra seu complemento no que analogamente se coloca em sua figuração “moral”. *Koppa* é um homem bem sucedido, o que se deve ao seu trabalho. Seu mérito transcende o refinamento e o alto grau de especialização de sua atividade; é sua manifesta sensibilidade, sua humildade, que o faz referência naquilo que se propõe, ou seja, falar em nome da própria *Beleza*, transformar o feio em belo. “...conhecido como ‘o cabeleireiro dos artistas’”; “...eu sou super exigente! Para trabalhar comigo, não basta ser só profissional...”; “...Massagem, esfoliação, máscara de lama e banho nas águas super quentes de um ofurô!”; “Isso aqui não é salão, querida! Isso aqui é uma clínica de embelezamento!”.

O contraponto exato desses termos se fixa em *Canarinho*: baixo e negro, não é difícil nele observar a estética de quem pela História desde sempre tem sido colocado à margem. Sua peculiar blusa listrada, num tamanho muito menor que o que lhe é devido, deixa sua barriga a mostra, símbolo notável de sua pobreza. *Canarinho* não parece trabalhar; ao menos é o que se insinua pela fiada e interminável prosa levada ao telefone.

A narrativa se encarrega de agregar a essa sugerida vadiagem outros elementos igualmente condenáveis. E tal qual o caso de *Koppa*, também aqui é o processo de formação da sociedade brasileira o que servirá de fundo à composição do personagem: associadas à figura do negro desde a abolição, a vagabundagem, a indolência e a subsequente malandragem aparecerão como marcas idealmente imputadas àqueles que,

sumariamente excluídos da esfera da produção, eram contrastados à figura cada vez mais comum do imigrante.

“O sublime representará a alma tal como ela é, purificada pela moral cristã”, pontua Victor Hugo no famoso Prefácio de *Cromwell* (2010, 35). O trabalho, aqui, é central: Santo Agostinho o via como sagrado; ao lado da oração, o trabalho deveria ser a Deus oferecido como glorificação. À imagem dos escravizados recém libertos, *Canarinho* é disso o avesso. Ponto inconveniente da narrativa, nele a *Feiúra* se realiza como vício.

Estando isso colocado, ficará simples observar que o desenvolvimento do *sketch* se faz enquanto uma reprodução perfeita do que anteriormente se pôde vislumbrar pela análise da significação física presente em S_1 e S_2 . Aqui, entretanto, é pela codificação Moral que se manifesta o intento de aviltar a *Beleza*.

Dirigindo-se às mulheres, a *Feiúra* define seu alvo com precisão: “...canja de galinha!”; “Pela cara, tá mais para caldo de piranha!”; “...vaca atolada!”. Pela animalização, ameaça-se aquilo que distingue o humano dos demais animais: o casamento, expressão primeira do que usualmente se define como *Cultura*. Pela alusão à promiscuidade das personagens, àqueles são, de fato, a estes reduzidos.

“...veado velho!” - o negro personagem sugere ao seu contraponto. Pelo mesmo movimento, a *Feiúra* aqui se coloca de modo a reforçar seu ataque. A metáfora, reiterada ainda outras vezes, aparece no sentido a tornar duvidosa a masculinidade daquele que se dispõe como *belo*. “...tem que ser bem fresquinho!”; “Agora me solta que o bico da sua codorninha tá cutucando o meu pacu-mirim”.

A corrupção do *belo* se faz completa. À imagem da animalidade, a humanidade sucumbe naquilo que se lhe julga mais central: de um lado, inviabiliza-se a efetivação do trabalho de *Koppa*; de outro, interfere-se no casamento da *modelo*.

O fato de a figura masculina aparecer associada ao trabalho, ao próprio prover, e, de outro lado, a feminina se alinhar a noções como a constituição da família, pode talvez ser considerado mais que um simples acaso [a considerar o tipo de caricaturização de gênero que esta sociedade não raras vezes impõe].

Admita-se a seguinte Variação.

S_9 Koppa e Canarinho (Variação).

Canarinho, ao telefone público.

Canarinho: Lu, agora eu sou dedetizador; mato rato, barata, tudo. Liga lá pra casa...

Numa mesa de restaurante, ali próximo, conversam Koppa, sua noiva e a mãe da moça, sua sogra.

Sogra: Quer dizer então que a minha filha é a mulher da sua vida?

Koppa: A sua filha é a mulher dos meus sonhos...

Noiva: Viu, mamãe, como ele realmente me ama?

Koppa: E eu quero que a senhora saiba que cada vez que eu olho para sua filha, a primeira imagem que me vêm à cabeça é de uma...

Canarinho: ...grande ratazana!

Koppa: ...grande ratazana. Grande ratazana? [repete, incrédulo nas palavras que ouve a si mesmo proferir].

Canarinho: Claro! Com meu remédio de dedetizar eu mato qualquer ratão!

Sogra: A minha filha me disse que você adora o seu perfume.

Koppa: A sua filha tem um perfume maravilhoso, inigualável... É o cheiro de...

Canarinho: ...queijo podre!

Koppa: ...queijo podre!

Koppa se volta enfezado para Canarinho.

Canarinho, no telefone: Rato come qualquer tipo de queijo, Luciana, mas eu mato qualquer ratão.

Koppa: Olha, vocês vão me perdoar, mas se esse neguinho continuar falando alto no telefone aqui do meu lado eu sou capaz de perder a paciência.

Noiva: Ah, meu amor... deixe o pobre rapaz, ele é dedetizador.

Koppa: Dedetizador, né? Tá certo...

Sogra, para Koppa: O que o fez apaixonar-se por minha filha?

Koppa: O amor à primeira vista...

Sogra: Sim, mas, o que mais lhe chamou a atenção?

Koppa: Ah... eu me lembro que quando a sua filha estava assim desfilando naquele vestido curtinho, aí eu vi que ela estava...

Canarinho: ...com o rabo de fora!

Koppa: ...com o rabo de fora!

Koppa se levanta abruptamente. Dirige-se a Canarinho.

Koppa: Ô rapaz? Quem é que tava com o rabo de fora?

Canarinho: A ratazana! [Deixando o telefone de lado, começa a explicar] A ratoeira era pequenininha; a ratazana era grande. Quando a ratoeira bateu...

Koppa o interrompe, aos gritos.

Koppa: Chega! Você fale baixo nesse telefone! Fala baixo nesse telefone que eu vou aí e te arrebento! Eu te arrebento! Tu não me conhece, rapaz, tu não me conhece!

Canarinho, voltando ao telefone: Poxa vida, como tinha rato lá... mas eu mato qualquer ratão.

Noiva: Amor... amor da minha vida. Quando nós tivermos um filho, você prefere menino ou menina?

Koppa: Ah, meu amor, eu quero que seja saudável... E outra coisa: que seja parecido com sua mãezinha.

Sogra: Humm... Parecido comigo? Como?

Canarinho: Dentuço!

Koppa: Dentuço!

Canarinho: Bigodudo!

Koppa: Bigodudo!

Canarinho: Orelhudo!

Koppa: Orelhudo!

Canarinho: E com o rabo grande!

Koppa: E com o rabo grande!

Koppa cai em si no que tange o teor de seus adjetivos. Levanta-se furioso e se põe na direção de Canarinho.

Koppa: Quem é que tem o rabo grande?

Vira a mesa, cada vez mais nervoso. Vai até Canarinho e o encara.

Canarinho, ao telefone: Você nem pode imaginar, o alemão ficou bravo!

A Noiva reconduz Koppa de volta a mesa, e tenta retomar a conversação entre ele e sua mãe.

Noiva: Meu amor... sabe que a mamãe gostou tanto de você, que ela é capaz de fazer qualquer coisa pra te ajudar...

Koppa: Bom... já que a senhora insiste, eu gostaria de lhe confessar que eu tenho um pequeno problema de saúde.

Sogra: Ah, sim? E o que eu posso fazer pelo senhor?

Koppa: A senhora poderia ir à minha casa amanhã pra me...

Canarinho: ...botar remédio no buraco!

Koppa: ...botar remédio no buraco!

Furioso, Koppa se levanta, vira a mesa, e parte pra cima de Canarinho.

Koppa: Quê?

Canarinho, no telefone: Botar remédio no buraco!

Koppa: Quê?

Canarinho: Botar remédio no buraco!

Koppa abraça Canarinho pela costas, na altura da cintura, apertando-o e levantando-o do chão.

Koppa: Eu te mato! Eu te mato!

Canarinho: Calma, tio...

Koppa: Tio o cacete que eu não sou teu tio!

Koppa joga Canarinho no chão. Canarinho, se recuperando, volta ao telefone.

Koppa, para Canarinho: Você não me faça gracinha, não, ouviu?

Sogra: Minha filha, vamos embora! Esse sujeito não é homem pra você!

Noiva [chorando]: Eu concordo com a senhora, mamãe.

Ambas se viram e saem andando.

Koppa, desconsolado, para Canarinho: Você viu o que você fez? Por sua causa minha noiva foi embora... [Se desesperando] E agora o que que eu faço da minha vida? Eu estou me sentindo um rato...

Canarinho, fazendo trejeitos afeminados: Vai ser comida de gato.

Koppa sai correndo atrás de Canarinho.

Sócrates fôra condenado à cicuta por ter corrompido a juventude ateniense, donde a indagação inevitável: seria possível estender o termo corromper aos seus outros significados possíveis?

Na Grécia Clássica, era esperado que um jovem aceitasse a amizade e o sexo de homens mais velhos, de quem - e por meio do quê - receberia sabedoria e virtude. Nesse sentido, o desejo só poderia se justificar quando atraído pela pureza que só se entrevê na alma; a busca pelo prazer vil, a volúpia, a libertinagem, eram prerrogativas das mulheres. Teria Sócrates, ele próprio filósofo da *Beleza* e do *Amor*, errado ao tomar um corpo pelo *Espírito*? Teria ele prevaricado? Seria este o sentido mais profundo de sua morte? Ou para tanto apenas um pretexto? Uma prévia do destino reservado às relações homoafetivas a partir da ascensão do Cristianismo?

Em Roma, o avanço da nova religião era seguido *pari passu* pela perseguição dos diferentes, dentre os quais eram colocados os homossexuais. A sodomia passava a ser considerada a pior das heresias, o vício mais hediondo. Ao dever conjugal, a prerrogativa da reprodução; toda a forma pela qual aquele se realizava, cada uma das exigências e violências que o regulavam deveriam servir a um mesmo e único propósito.

A procriação tornava-se critério da sexualidade; tornava-se sua norma. Todo comportamento que a dela se desviasse deveria ser condenado e punido não apenas como uma infração moral, mas como um atentado ao próprio instinto de conservação, à própria natureza (cf. Foucault, 1999, 40).

Guardando o sentido trazido por essas considerações, observe-se as narrativas dispostas a seguir.

S₁₀ Guarda Juju.

Juju chega por detrás do banco. Carlos Alberto fecha o jornal.

Carlos Alberto: Juju!

Juju: Meu apitinho triste, Cacá! [apita, triste, desolado].

Carlos Alberto: Você ta triste Juju? Senta... [convida].

Juju: Sento, agacho, costuro, chuleio e prego botão.

Juju senta.

Carlos Alberto: Tudo bem?

Juju: Tô triste, Cacá! CA:

Carlos Alberto: Uma hora você ta alegre, outra hora você ta triste...

Juju apita, triste.

Carlos Alberto: Por que você tá triste?

Juju: Você tá lembrado do meu irmão Loló?

Carlos Alberto: Claro! Vou me esquecer do Loló?!

Juju: Você foi muito amigo do Loló, não foi?

Carlos Alberto: Eu e o Loló estudamos juntos!

Juju: Você sempre gostou de Loló, não é?

Carlos Alberto: Muito, muito! Ele sempre foi muito corajoso.

Juju: Cacá [triste, indicando, apontando certo desespero, tristeza, abalado].

Carlos Alberto: Como é que ele tá? O que houve com ele?

Juju: Meu irmão foi trabalhar no circo.

Carlos Alberto: Eu me lembro. Ele era engolidor, não é isso?

Juju: Isso, ele era engolidor. É mal de família, Cacá!

Carlos Alberto: Ele engolia espada, engolia...

Juju: Engolia, engolia!

Carlos Alberto: Eu fui vê-lo uma vez no circo...

Juju: Mas meu irmão mudou de função, Cacá. Ele ficou mais corajoso, virou domador.

Carlos Alberto: O Loló?! Mentira!

Juju: Domador de leão.

Carlos Alberto: Que beleza!

Juju: Corajosamente, ele entrava na jaula, Cacá. Corajosamente, ele abria a boca do leão... e enfiava a cabeça, Cacá! [faz gesto, imitando o irmão].

Carlos Alberto: Não me diga! O Loló?! Eu sempre acreditei no Loló!

Juju: Ai o Loló!... [Jujú começa a chorar].

Carlos Alberto: Pelo amor de Deus! Não vá me dizer que o leão abriu a boca... e o Loló... [faz gesto da boca se fechando na cabeça do Loló].

Juju: Não, Cacá! Não foi isso que aconteceu!

Carlos Alberto: O que aconteceu, então?

Juju: Aconteceu que às vezes o Loló toma umas e outras; e um dia... ele tava meio bêbado... e entrou para fazer o número. Corajosamente, ele entrou na jaula, Cacá!

Carlos Alberto: E abriu a boca do leão?

Juju: Não!! Ele tava de fogo, e não reparou que o leão tava de costas, Cacá! Corajosamente, ele levantou o rabo do leão... e enfiou a cabeça!

Carlos Alberto: Meu Deus! E o leão?

Juju: O leão tá com crises existenciais, Cacá! O leão passa e as hienas riem dele. O leão passa e diz: 'O que fizeram comigo?'; 'O que aconteceu?'. Cacá, o leão já tentou suicídio três vezes.

Juju levanta e sai.

S₁₁ Batoré.

Batoré entra festivo, cantando.

Batoré: “Lindinho, tesão, o homem mais gostoso da nação! Lindinho, tesão, o homem mais gostoso da nação!”.

Carlos Alberto: O que é isso Batoré?

Batoré: Eu tô falando de mim mesmo, ‘rapái’. Não tem a Maria do Bairro?

Carlos Alberto: Tem.

Batoré: Pois eu sou o Batoré da favela! Pensa que é bonito ser feio? Todo mundo fala que eu sou feio; mas quando eu era pequeno eu era bonito.

Carlos Alberto: Verdade?

Batoré: Eu era bonito, é que minha mãe fez uma promessa e não pagou. Aí eu fiquei assim. Mas o importante é que eu me sinto lindinho, gostoso..

Carlos Alberto: Olha o narcisista aí...

Batoré: Eu sou um Tarzan, fala a verdade?! Carlos Alberto, eu sinto uma atração tão forte por mim, que quando eu vou tomar banho e ‘vejo eu’ nu eu não aguento: eu passo a mão em mim e saio correndo.

Carlos Alberto: E por que você passa a mão e sai correndo?

Batoré: Por que se meu pai vê eu passando a mão em mim mesmo ele vai pensar que sou bicha. Eu comprei uma cama de casal pra eu dormir comigo, rapái. Porque minha cama, Carlos Alberto, eu sou tão gostoso que meu colchão virou bicha.

Carlos Alberto: Seu colchão virou bicha?

Batoré: Meu colchão virou bicha. Porque é colchão de espuma, né? Aí eu deito e ele me abraça... Aí eu falo: ‘Colchão? Solta eu, colchão?’. Aí o colchão fala: ‘Você não entende; você é careta, cara. Eu não vou soltar você não, cara’. Eu falo [interpretando um maior desespero]: Colchão, solta eu, colchão? Preciso ir no banheiro fazer xixi, colchão’. Aí o colchão fala: ‘Não! Mija em mim, querido, mija em mim...’.

Carlos Alberto: Mas o que é isso? E você vai me dizer que você ainda faz xixi na cama, Batoré?

(...)

Em cada uma dessas narrativas, duas histórias se sobrepõem. Em S₁₀ a relação entre o *Guarda* e o *Carlos Alberto* se estabelece entremeada pela referência ao que se

deu entre *Loló* e o *Leão*. Em S₁₁, o que media a conversa entre o *homem do banco* e *Batoré* é a desdita noturna deste com seu *Colchão*.

Em um e outro caso, *Carlos Alberto* cumpre seu algo *habitué* papel de “Moral”. E enquanto “Moral”, o homem do banco é belo. É o que em S₁₀ se insinua com a atenção que ele dedica ao amigo militar: “Você tá triste Juju? Senta...”; “Por que você tá triste?”; “Como é que ele tá? O que houve com ele?”. Em S₁₁, a postura se atualiza primeiro nos termos da repreensão à pretensa soberba de *Batoré*: “Olha o narcisista aí...”; depois, em sua intenção de censurar o hábito algo indecoroso de urinar dormindo: “Mas o que é isso? E você vai me dizer que você ainda faz xixi na cama, Batoré?”.

A *Feiúra*, de sua parte, aparecerá fixada no polo que a narrativa opõe ao apresentador. São eles, de fato, os elementos por meio dos quais a narrativa tentará chegar a seu termo: transformar a *função Beleza* em seu oposto, ou antes, tentar estabelecer uma continuidade entre os dois pares significantes.

Juju é homossexual. Para além de determinados elementos componentes diacríticos de sua indumentária, é o que vai se definir por seus trejeitos afeminados, e por algumas de suas ponderações. Com efeito, ao frufu cor-de-rosa que enfeita seu quepe, e ao seu cassetete, pintado dessa mesma cor, agregam-se sua fala entoada e mesmo o conteúdo de suas colocações: “Meu apitinho triste, Cacá”; “Sento, agacho, costuro, chuleio e prego botão”.

Batoré não é feio, apenas. *Aliquam rem humana specie inducere*: nele, a própria *Feiúra* se faz pessoa. Desde os pés, todo seu corpo se enverga e contorce numa postura deformada. *Batoré* é estrábico; fanho. Suas vestes denunciam nele um gosto duvidoso, excessivamente estampado, exageradamente popular. No mais, ao indigno costume de urinar ao leito, acrescentem-se as próprias histórias que o personagem conta, todas invariavelmente relativas à triste realidade de ser feio: “Todo mundo fala que eu sou feio”; “Eu era bonito, é que minha mãe fez uma promessa e não pagou. Aí eu fiquei assim”.

Estabelecidos cada um desses elementos, as narrativas apresentadas por S₁₀ e S₁₁ seguirão o mesmo percurso delineado pelos *sketches* que as precederam nesse exercício. *Juju* tenta imputar a *Carlos Alberto* o modo pelo qual ele mesmo se significa: “Você sempre gostou de *Loló*, não é?”, indaga o guarda, jogando com a ambiguidade para insinuar acerca da sexualidade do apresentador. Repete-se aí o mesmo movimento expresso pela Codificação Física de S₁ e S₂; o mesmo que depois orientará os enredos de S₇, S₈, S₉: [(-) → (+)].

O inverso se coloca em S₁₁. Aí, o que se tem é a imagem do que S₁ e S₂ perseguem por sua Codificação Moral. “Olha o narcisista aí...”, assinala o homem do banco, dirigindo-se a *Batoré* do mesmo modo que se coloca frente ao *Menino* em S₃, a *Valter D’Ávila* em S₄, a *Suspiro* em S₅ e ao bêbado *Saideira* em S₆. É a integridade da Moral a corrigir as incompletudes e os vícios da alma: (+) → (-).

Fazem-se ecoar as palavras de Victor Hugo:

“O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (Hugo, 2010, 36).

Apesar de abrirem as narrativas, os deslocamentos entrepostos pela interação de *Carlos Alberto* com *Juju* e do mesmo *Carlos Alberto* com *Batoré* aparecerão como uma espécie de Abertura, não fazendo mais que adiantar o tema pelo qual a própria Ária na sequência vai se definir. Esta, como dito, se comporá a partir de um desdobramento *funcional*, pelo qual uma segunda dimensão narrativa vai se apresentar. Então, o que estava colocado por “aqueles que falam” vai se transferir para a esfera daqueles “dos quais se fala”: *Loló* e *Leão* em S₁₀, *Batoré* e o *Colchão* em S₁₁.

O Leão é o conhecido rei dos animais. Do alto de sua majestosa figura, ele se coloca como símbolo de força, poder, sabedoria e justiça. Com efeito, Salomão e alguns dos mais importantes monarcas franceses não foram os únicos soberanos a verem a imagem do felino a ornamentar seus luxuosos e imponentes sólios.

Tido frequentemente como expressão da Justiça, o Leão compõe o panteão de representações sagradas de um sem número de culturas religiosas. Na literatura épica dos hindus é comparado a Krishna, oitava encarnação de Vishnu, o deus responsável pela conservação do universo. No Islão, Ali ibn Abî Tâlib, genro e sucessor do profeta Maomé, era conhecido como o “Leão de Allah”. Também Leão é Cristo: Leão de Judá, filho de Deus.

Assim, o Leão *é* belo; é por meio dele que a *Beleza* parece aqui se colocar.

Semanticamente deslocado, falando de si mesmo, *Batoré* se afirma *belo*: “Lindinho, tesão, o homem mais gostoso da nação!”; “O importante é que eu me sinto lindinho, gostoso...”; “eu sou o Tarzan, fala a verdade?!”.
Criado pelo escritor Edgar Rice Burroughs no início dos anos de 1910, Tarzan é um menino aristocrata que se vê perdido numa selva africana após a morte dos pais. Criado por macacos, o menino acaba por desenvolver uma agilidade e uma força simiescas, ao que se agregaria uma sensibilidade outra, traduzida em sua capacidade de se comunicar com os animais.

A história de Tarzan chega aos cinemas em 1918. Entre filmes e seriados editados para as grandes telas, foram 47 as aventuras vividas pelo “homem macaco”, cuja interpretação mais afamada ficaria por conta do nadador estadunidense Johnny Weissmuller. A *Beleza* física do atleta era amplamente reconhecida, e é a ela que se remete *Batoré* no intuito de reafirmar a *função* a que corresponde sua auto-significação.

Em *S10*, a *função* oposta parece se fixar em *Loló*.

Loló é corajoso. Essencial para que a narrativa se desenvolva, não será, todavia, pela bravura do circense que a narrativa alcançará seu desfecho. É *Juju* quem o afirma: “Corajosamente, ele [Loló] abria a boca do leão... [mas] não foi isso que aconteceu”. É antes pelo vício, pelo desvio moral que se dará o deslocamento do personagem em direção ao pólo ocupado pelo *Leão*.

Como o irmão *Juju*, *Loló* se caracteriza pela homossexualidade: “...ele era engolidor. É mal de família, Cacá”. Ainda nesse sentido, cumpre-se evidenciar o etilismo pelo qual o personagem se vê caracterizado: “às vezes Loló toma umas e outras”.

Dados esses elementos, a narrativa seguirá em direção ao desfecho. “um dia ele [Loló] tava meio bêbado, e entrou para fazer o número (...) e não reparou que o Leão tava de costas...”.

Nesses termos, é forçoso admitir que mais que o deslocamento entre um e outro pólo da narrativa, é a elaboração de um novo Código significativo o que aqui parece se estabelecer. Para realizar seu intuito maior, a *Feiúra*, aqui, coerente com a máxima roussouniana, se significa enquanto Cultura. E pela ação do homem, por aquilo que pela Cultura e pela Moral se institui, que a Natureza, *bela* em sua pureza, far-se-á depravada, corrompida: “O leão tá com crises existenciais (...) O Leão passa e as hienas riem dele (...) O Leão já tentou suicídio três vezes”.

A mesma elaboração aparecerá em S₁₁, onde o mesmo papel corruptor será então engenhosa e inopinadamente operado por um objeto inanimado, qual seja, o *colchão* do personagem. Compreendido como critério de presença de civilidade (ver pág. x [Cap. 3, sobre os Nambikwara]), é ele quem, de fato, intenta contra a masculinidade e, outrossim, contra os instintos e a Natureza do protagonista: “Aí eu deito e ele [o colchão] me abraça... Aí eu falo: ‘Colchão? Solta eu, colchão?’. Aí o colchão fala: (...) ‘Eu não vou soltar você não, cara’ (...) ‘Preciso ir no banheiro fazer xixi, colchão’. Aí o colchão fala: ‘Não! Mija em mim, querido, mijá em mim...’”.

O quadro abaixo ilustra bem o movimento pelo qual essas narrativas se estruturam.

Narrativa	Função Simbólica relativa à <i>Feiúra</i> [Cultura]	Movimento/Qualidade do Movimento	Função Simbólica relativa à <i>Beleza</i> [Natureza]	Termo
S ₁₀	Loló	→ (-)	Leão	(+)
S ₁₁	Colchão		Batoré	

São inúmeras as narrativas que se realizam tendo certa representação de androgenia como articulador lógico dessa que até agora tem se apresentado como uma estrutura significante geral. Nesse sentido, o quadro relativo à personagem *Vera Verão* é insigne. Considere-se os dois *sketches* a seguir, ambos transmitidos no decorrer dos anos 90.

S₁₂ Vera Verão.

Uma Modelo entra em cena. Branca e loira, vem vestida de Marilyn Monroe. Carlos Alberto cumprimenta-a, com um beijo, fazendo festa

Carlos Alberto: Eu nem te conheci, tudo bem?

Modelo: Tudo bem, Carlinhos?

Carlos Alberto: Você tá igualzinha a Marilyn Monroe!

Modelo: Que bom que você me achou parecida com a Marilyn..

Carlos Alberto: E por que isso?

Modelo: Porque tem um diretor de cinema que tá fazendo um teste pra escolher a sócia da Marilyn Monroe, e a vencedora vai fazer um filme sobre a vida dela!

Carlos Alberto: Vai ser você! Você tá igualzinha a ela!

Entra Vera Verão; também ela se veste como Marilyn Monroe. Canta “Happy Birthday”, caricaturando sensual, soprado para ‘Charles Albert’.

Carlos Alberto: Eu posso saber o que é isso?

Vera Verão: Ai... Você me conheceu Charles Albert?

Carlos Alberto, dizendo ironicamente: Ah, não, Verinha, eu não te reconheci!

Onde é que você vai assim também? Não vá me dizer que você também vai fazer o teste para Marilyn Monroe?

Vera Verão se coloca na pose clássica de Marilyn Monroe.

Vera Verão: E eu não estou parecida com ela?

Modelo: Mas você não acha que essa Marilyn Monroe está um pouco ‘pretinha’ demais?

Vera Verão: Querida, isso foi sol de verão!

Modelo: Pode esquecer o teste, porque a Marilyn Monroe sou eu!

Volteando, a Modelo exhibe seu corpo para Vera Verão.

Vera Verão: Meu amor, você não passa nem no teste para ser a mãe do Frankenstein!

Modelo: Querida, você fique sabendo que eu tenho tudo o que a Marilyn Monroe tinha, até a pintinha aqui do lado do rosto.

Vera Verão: Meu amor, se é por falta de pinta, eu também tenho!

Modelo: Só que sua pinta é branca!

Vera Verão, se exaltando: Claro, minha filha, eu sou preta! Você queria que a pinta fosse que cor? Marrom?

Modelo: Mas é muita pretensão dessa 'bicha'!

Vera Verão, girando, gritando exaltada: Eeeeeepaaa! Eeeeeepaaa! Bicha não!

Veja lá como fala! Eu sou uma quase Marilyn Monroe!

Entra o diretor responsável pelo teste. A Modelo grita de excitação.

Diretor, apertando a mão de Carlos Alberto: Olá, Carlos Alberto, tudo bem?

Carlos Alberto: Olá! Muito prazer! Não dá vá dizer que é você quem vai fazer esse teste pra Marilyn Monroe?

Diretor: Exatamente! Eu mesmo! E pelo visto... [pega a Modelo pela mão, mediando-a com o olhar, descaradamente] eu não vou sair daqui sem ela, não é mesmo?

Modelo: Senhor Diretor, o senhor não acha que eu tenho tudo da Marilyn Monroe?

Diretor: Bem...

Vera Verão o interrompe: Ela tem tudo da Marilyn Monroe hoje...

Diretor: Hoje? Mas como hoje, se ela já morreu há mais de 30 anos?

Vera Verão: E não tá vendo que isso aí é uma assombração?

Diretor, para Modelo: Vem aqui; se você fosse estrelar um filme da Marilyn Monroe, qual deles você escolheria?

Modelo, insinuando-se ao Diretor: Ah, eu escolheria *O pecado mora ao lado*.

Vera Verão: Eu não!

Diretor: E qual filme você escolheria ao invés de *O pecado mora ao lado*?

Vera Verão: "O pecado mora atrás!".

Vera Verão se vira, ergue o vestido, e mostra a bunda ao Diretor.

Diretor: Bem... você sabe que a Marilyn ficou famosa naquela cena de metrô, quando o vento levantou o vestido e mostrou as pernas dela, não é?

Modelo: Eu não tenho problema nenhum em mostrar minhas pernas...

A Modelo dá uma volta em torno de si mesma, insinuando-se ao Diretor; com o movimento, o vestido se levanta, deixando suas pernas a mostra por um momento.

Diretor, voltando-se para Vera Verão: E você? Tem algum problema em mostrar as pernas na cena do metrô?

Vera Verão: Imagina, meu amor! Vera Verão é poderosa! Eu mostro as pernas e também mostro a estação do metrô da Barra Funda!

Diretor: o caso é que para estrear o filme, a atriz tem que falar inglês.

Modelo: Eu não tenho problemas com idiomas.

Vera Verão: Ah, é verdade: galinha cacareja qualquer língua!

Modelo: Eu vou dar na cara desse travesti!

Inicia uma briga entre Vera Verão e a Modelo. O Diretor acode a Modelo, enquanto Carlos Alberto segura Vera Verão, golpeando-a no traseiro.

Vera Verão, exaltada, dirigindo-se a Carlos Alberto: Isso! Isso, Charles Albert, bate nesse corpinho que você já namorou!

Carlos Alberto protesta: Epa! Epa! Eu nunca te namorei!

Vera Verão: Mas nunca é tarde para começar.

Diretor: Eu não vou mais fazer um filme sobre a Marilyn Monroe!

A Modelo se desespera, grita; Carlos Alberto se senta no banco.

Diretor: Eu vou fazer um filme sobre a vida de uma outra estrela; eu vou fazer um filme sobre a vida da grande... Vera Verão!

Seguem-se gritos e sapateios histéricos por parte da Modelo. Vera Verão gira em torno de si mesma, explicitando entusiasmo e alegria.

Vera Verão: Menina, não estresse! Você é uma mulher do terceiro milênio! Eu tenho uma personagem excelente nesse filme pra você!

Dando gritinhos de excitação, a modelo se aproxima feliz de Vera Verão.

Vera Verão: Você vai fazer a melhor amiga da Vera Verão.

Modelo: E quem é a melhor amiga da Vera Verão?

Vera Verão: Minha querida, didaticamente falando: já que dizem que o melhor amigo do homem é o cão, a melhor amiga de Vera Verão é uma cachorra!

A Modelo começa a gritar, desesperada. Vera Verão dá a mão ao Diretor e sai com ele. A Modelo, gritando, os segue.

S₁₃ Vera Verão (Variação).

Entra em cena uma modelo; vem vestida de Odalisca. Acompanha-a um ator vestido de Sheik. Carlos Alberto deixa de lado o jornal, levanta-se do banco, e a cumprimenta efusivamente, mostrando grande empolgação.

Carlos Alberto: Oi! Como é que vai? Mas o que que é isso?

Modelo, beijando Carlos Alberto: Vim me despedir.

Carlos Alberto: Como se despedir? O que aconteceu?

Modelo: Vou me casar com o Sheik.

Sheik: Estou levando a mais linda mulher deste país para se casar comigo.

Carlos Alberto: Parabéns!

Chega Vera Verão; começa a falar aos gritos, bem espalhafatosa.

Vera Verão: Charles Albert meu bem, quem é o armário ambulante cheio de panos?

Carlos Alberto: Mas o que é isso, respeite o Sheik!

Verão: Ai! Um Sheik?!

Vera Verão começa a se aproximar; o intuito de abraçar o homem é claro. A Modelo a intercepta.

Modelo: Pode ir se afastando do meu noivo!

Vera Verão: Mentira! Você vai se casar com ela?

Sheik: Claro! No meu país não existe nada igual. Eu estou levando essa coisinha preciosa só para mim!

Vera Verão: Charles Albert, eu não sabia que o Brasil já estava exportando galinha!

Modelo: O Sheik disse que eu serei a mulher mais linda do seu país.

Vera Verão: Olhe meu amor, você toma cuidado, porque a última *miss* que elegeram por lá era um camelo!

Sheik: Eu me apaixonei por ela quando a vi dançar a 'dança do ventre'.

Olhando para Vera Verão, num tom de desafio, a Modelo começa a dançar.

Modelo: Você é capaz de fazer isso?

Vera Verão: Claro, meu amor.

Vera Verão começa a rebolar de forma exagerada, caricaturalmente.

Vera Verão: Quando eu como mocotó eu tenho uma reviravolta! Eu entro no banheiro e não dou chance pra ninguém!

Modelo: Mas como essa bicha é desaforada!

Vera Verão: Eeeeeeeepaaa! Eeeeeeeeeepaaa!! Veja lá como fala! Bicha não! Eu sou uma quase Sherazade!

Sheik: Em meu país, uma mulher é considerada sensual quando consegue hipnotizar uma serpente, uma cobra, com sua dança.

Vera Verão, para a Modelo: E você, querida? Já conseguiu hipnotizar a cobra?

Modelo: Ela fica ali, de pé, parada!

Vera Verão: Isso é porque a cobra não teve a oportunidade de ver a sua cara sem esse pano. Senão ela baixava na hora!

Modelo: Queridinha, eu sou imbatível na dança do ventre.

Vera Verão: Meu amor, ninguém é imbatível perante Vera Verão.

Modelo: Então vamos ver.

Ao som de uma música característica, ambas se põem a dançar (Vera Verão repete seu modo de dançar caricatural).

Vera Verão: Cheeeegaaa!

Cessa a música.

Modelo: Você não consegue competir comigo, queridinha?

Vera Verão: Não é isso, meu amor; é que eu tenho medo de me requebrar, o umbigo desatarraxar, e a bunda cair!

Modelo: Você tem inveja de mim, porque você sabe que o Sheik vai me cobrir de ouro.

Vera Verão: Ah, meu amor, se o Sheik fosse gato te cobriria de terra.

Começa uma briga entre ambas. Carlos Alberto e o Sheik correm apartá-las: este contém a Modelo; aquele, segura Vera Verão pelas ancas. Vera Verão esfrega seu traseiro no rosto de CA, que o golpeia com tapinhas.

Carlos Alberto: Dá pra parar?

Vera Verão: Pra você eu dou!

Modelo: Vamos meu Sheik?

Sheik: Não! Eu sinto muito, mas eu não vou levar você.

A Modelo se desespera.

Modelo: Mas por que não?

Sheik se dirige a Vera Verão; ajoelha-se diante dela.

Sheik: Por que não existe mulher como Vera Verão!

Modelo: Mas meu Sheik, você chegou a me dar um poço de petróleo de casamento.

Vera Verão: Minha querida, abafa o caso, segura o petróleo, que eu vou trocar o óleo com meu Ali Babá.

Não são apenas pessoas os objetos de um chiste. A esse respeito, Freud é claro em seu famoso ensaio, aqui anteriormente citado: além de sujeitos e seus grupos, o chiste pode atacar igualmente “instituições, dogmas morais ou religiosos, concepções de vida, etc.” (referência). Com efeito, e quem complementa é o próprio psicanalista alemão, entre todas as instituições mais habitualmente atacadas pelos chistes, nenhuma parece mostrar-se “mais estritamente guardada pelos códigos morais e ao mesmo tempo mais convidativa a um ataque que a instituição do casamento” (referência).

Como nos casos de S₈ e S₉, também aqui é contra o matrimônio que a *Feiúra* vai se colocar. E de fato, ao fim do *sketch*, o já característico êxito que a narrativa encontra toda vez que o *Feio* se faz deslocar ao encontro da *Beleza* mais uma vez se configura: após as inúmeras ofensivas de *Vera Verão*, a pretendida união entre a *Modelo* e o *Sheik* se esfacela.

A esse ponto, acredita-se ser já desnecessário esclarecer que não se trata de julgar *belo* a um personagem, ou mesmo *feio* aquilo que em outro se poderia observar. Para recorrer-se a outros termos, não é o caso de nenhum tipo de apontamento ou avaliação estética. De qualificar em si mesmas a *Beleza* e a *Feiúra*. Absolutamente. É antes, a *função* que tais noções cumprem no interior de cada narrativa o objeto de reflexão do exercício que aqui se desenvolve. E nesse sentido, parece seguro observar a polarização que *a priori* se constitui entre a *Modelo* e *Vera Verão*.

Durante o Império Otomano, Odaliscas eram escravas que serviam às esposas dos Sheiks, governantes de pequenos reinos cujo poder se assentava em sua reconhecida autoridade religiosa. O termo vem do sufixo “oda”, que em turco significa “casa”; iniciadas desde cedo na etiqueta palaciana, essas mulheres dividiam entre si a responsabilidade sobre os cuidados do soberano: banhavam-lhe, vestiam-lhe, serviam-lhe. Sua *Beleza* era insigne, extraordinária.

À representação fundada na figura advinda do Oriente, agregam-se elementos trazidos do processo de formação sócio-histórica da sociedade brasileira. Repete-se o trabalho de elaboração que se vislumbra com *Koppa* e *Canarinho*.

Como todas as demais figurantes de *A Praça*, a modelo que dá vida à futura esposa do Sheik é branca. Sob o minuciosamente cortado decote, seus seios se fazem destacar; sobre o salto-alto dos sapatos, é sua mediana altura que elegantemente se valoriza. Em seu corpo, percebe-se as curvas e simetrias características de quem por horas a fio se faz esculpir em exercícios de academia. Os elogios partem do próprio

Sheik: “Estou levando a mais linda mulher deste país para se casar comigo”; “No meu país não existe nada igual. Eu estou levando essa coisinha preciosa só para mim”.

O oposto se realiza em *Vera Verão*. Como *Canarinho*, *Vera Verão* é negra. Nela, uma incontida e espalhafatosa compostura toma o lugar do que na modelo se apresentava como etiqueta ou polidez. Nada obstante, sua já incomum estatura é desmedidamente engrandecida por um salto enorme, o que junto com suas roupas, em algo mal cortadas, ressalta caricaturalmente seus desajeitados e alvoroçados modos.

A tese de Bakhtin se atualiza nas palavras de *Vera Verão*: “Quando eu como mocotó eu tenho uma reviravolta! Eu entro no banheiro e não dou chance pra ninguém”; “...eu tenho medo de me requebrar, o umbigo desatarraxar, e a bunda cair!”. Com efeito, aponta o linguista russo, “essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas ‘nobres’ da literatura” (Bakhtin, 2008, 18). É no corpo onde o grotesco primeiro se revela. “O riso degrada e materializa” (*idem, ibidem*, 18).

Marcados cada um dos termos contrapostos, o sentido da narrativa vai então se estabelecer a partir do movimento que *Vera Verão* faz em direção à *Modelo*. Sem embargo, repete-se a já conhecida estrutura: (-) → (+). “Quem é o armário cheio de panos?”. Pelas injúrias de *Vera Verão*, imputa-se *Feiúra* ao que se acredita belo: “Isso é porque a cobra não teve a oportunidade de ver a sua cara sem esse pano”; “se o Sheik fosse gato, te cobriria de terra”. Ainda nesse sentido, note-se também, a exemplo de S₈ e S₉, o apelo ao artifício da animalização: “eu não sabia que o Brasil já estava exportando galinha!”; “a última *miss* que elegeram por lá era um camelo”.

A mesma polarização se apresentará em S₁₂. Ali *Beleza* novamente tem na *Modelo* sua personificação. De fato, eis o que se institui pela verossimilhança que se estabelece entre a moça e Marilyn Monroe, de quem aquela se traveste. Monroe foi uma das mais ilustres atrizes e cantoras estadunidenses do século XX, tendo atuado em quase 30 filmes de reconhecido sucesso entre as décadas de 1950 e 1960. Famosa por sua *beleza*, foi a primeira mulher a posar nua numa revista destinada ao público masculino. Contra a ela, repetem-se as ofensivas interpostas por *Vera Verão*: “Meu amor, você não passa nem no teste para ser a mãe do Frankenstein”; “E não tá vendo que isso é uma assombração?”. E mais uma vez, o recurso à animalização: “galinha cacareja qualquer língua”.

Cabe perceber que a aproximação para com a *Beleza* não se circunscreve aos ataques sofridos pela *Modelo*. De fato, para cada ultraje a ela dirigido existe uma contrapartida que se coloca em relação aos elementos masculinos, contrapartida essa

que se configura como intenção de aliciar, de seduzir o *belo*. Em S₁₂, é o que se expressará pelas investidas de *Vera Verão* em direção ao *Diretor*: “O pecado mora atrás!, diz, mostrando a bunda ao cineasta”; “Vera Verão é poderosa! Eu mostro as pernas e mostro também a estação do metrô Barra Funda!”. Ou homologamente, quando em S₁₃ tenta surpreender o *Sheik* com um abraço, ou quando, no mesmo *sketch*, dança para o líder muçulmano. Inserem-se nesse sentido também as insinuações direcionadas a Carlos Alberto.

Observadas em sua totalidade, ambas as narrativas só podem evoluir ao exigirem da função significante alocada na *Feiúra* um segundo movimento. Desse modo, para além do deslocamento horizontal que se estabelece em direção ao *Belo*, é possível perceber uma tramitação simultânea pela qual o *Feio* parece se mover verticalmente, numa espécie de oscilação entre códigos distintos. Nesse sentido, é a homossexualidade o elemento em razão do qual esse *shifting* vai se operar.

Após serem por muito tempo observados como um mal de algum modo exterior aos sujeitos que eram por eles acometidos, os desejos e as práticas sexuais envolvendo indivíduos de mesmo sexo passarão ao longo do século XIX a ser admitidos como imanescentes. A sodomia deixa de ser apenas um hábito condenável, começando a partir de então a ser tratada como uma “androginia interior, um hermafroditismo da alma” (Foucault *apud* Eco, 2007, 262). Mais, porém, que um processo de interiorização, é de uma forma de naturalização que se trata; “o sodomita era um recidivo, agora o homossexual é uma espécie” (*idem, ibidem*, 262).

O movimento da *homossexualidade* em direção à Natureza é simultaneamente percorrido pela *Feiúra*, que deixa de ser codificada em termos de uma Moral para se contra-efetuar em razão de uma significação Física. Nesse sentido, são emblemáticas as livres associações que ainda no século XIX se aferirão pelo trabalho do psicanalista italiano Cesare Lombroso. Apanágio do Positivismo, *O homem delinquente* não será apenas mau; ele deve ser *feio*, antes de tudo. Feios, maus e delinquentes: eis ao que se reduzirão todos aqueles excluídos os quais a sociedade não consegue integrar, controlar ou redimir; E esses marginalizados “serão os pobres, os dementes, as prostitutas, as ladras, e os homossexuais” (cf. *idem, ibidem*, pág.)

Dirigindo-se repetidamente contra seu contraponto, a *Feiúra* se faz bem sucedida naquilo que parece ser seu intento maior. Nesse sentido, é importante reafirmar que não se trata apenas de ultrajar ou seduzir o *belo*. O intendo de que por *Vera Verão*

se realiza é maior e se coloca no sentido de dissolver a *Beleza* e a *Feiúra* enquanto descontinuidades.

É isso exatamente o que vai se operar a partir da inversão que ao fim de ambas as narrativas se estabelece entre as Codificações Física e Moral. A *Modelo* se revela dissimulada; seu amor pelo *Sheik*, um embuste: “...o Sheik vai me cobrir de ouro”; “Mas Sheik, você chegou a me dar um poço de petróleo de casamento”. Nesse caso, é emblemático observar a forma pela qual popularmente se define os termos “odalisca”: amante de um indivíduo rico.

Optando ficar com *Vera Verão*, próprio *Sheik* dará a conhecer a outra face de sua sexualidade: à pureza e à justa definição de sua condição masculina vão se justapor a imprecisão e a ambiguidade de seu desejo para com a travesti: “Não existe mulher como Vera Verão!”.

O mesmo movimento se delineia em S_{12} . Após ter se acometido de uma crise de histeria, a *Modelo* termina vulgarizada, animalizada; reduzida a coadjuvante da própria *Feiúra*: “Minha querida, didaticamente falando: já que dizem que o melhor amigo do homem é o cão, a melhor amiga de Vera Verão é uma cachorra!”. Do Diretor, obtém-se a derradeira intenção do que a narrativa *a priori* aceita como atividade profissional. “E pelo visto, eu não vou sair daqui sem ela, não é mesmo”; “Tem algum problema [você] mostrar as pernas na cena do metrô?”.

Nesses termos, não será difícil perceber que, tomados em conjunto, S_{12} e S_{13} , apenas atualizam uma reflexão antes já apresentada por *Koppa* e *Canarinho* em S_8 e S_9 , qual seja a destruição e a ruína não apenas do casamento, como se colocou a pouco, mas, outrossim, do trabalho. *Mutatis mutandis*, o que nessas duas narrativas se observa é uma espécie de inversão significativa geral em relação ao que se apresenta em S_{10} e S_{11} . Com efeito, enquanto ambos esses *sketches* colocavam a Cultura como perversão da Natureza, nas narrativas relativas à *Vera Verão*, a partir de uma rearticulação do alinhamento entre essas noções e o par de opostos *Beleza - Feiúra* alcança-se o sentido contrário. Aqui, com efeito, é a Natureza que trata de intervir no cenário civilizador intentado na narrativa pela Cultura.

Completa-se assim uma série de *sketches* cuja matriz estrutural é explicitamente repetida, como bem explicita o quadro abaixo.

--	--	--	--	--

	Função Simbólica relativa à Feiúra	Movimento	Função Simbólica relativa à Beleza	Termo
S ₇	“Tô de ôio no sinhô”	→	Homem do banco	(+)
S ₈ , S ₉	Canarinho		Koppa	
S ₁₀	Guarda Juju/ Loló		Homem do banco/ Leão	
S ₁₁	Colchão		Batoré	
S ₁₂	Vera Verão		Diretor de cinema, Modelo	
S ₁₃			Sheik, Modelo	

Uma inversão completa na orientação pela qual se desenvolvem essas narrativas pode ser vista numa série distinta de *sketches*, relativos a um sem número de personagens outros. É o que se pode observar na sequência seguinte.

S₁₄ Ex-Gay.

Walmir, o “ex-gay”, entra em cena. Vem vestido com um macacão de operário, sujo de cimento, com um capacete amarelo e uma frasqueira na mão. Agarrada a suas pernas, arrastando-se, uma Modelo implora sua atenção.

Walmir: Me solta, mocréia!

Modelo: Te amo, Walmir! Quero você pra mim!

Walmir: Desgruda, Lagartixa! Socorro, Carlos Alberto, segura essa louca!

Walmir consegue se soltar da moça; corre até o banco e se protege atrás de Carlos Alberto, que lia um jornal.

Carlos Alberto: O que está acontecendo?

Walmir: Fui fazer uma reforma na casa dessa maluca e quando ela viu esse meu lado hétero, metendo reboco na parede, se apaixonou por mim.

Modelo: Eu gosto de homens fortes e viris!

Walmir, expressando-se numa voz afeminada: Eu também, querida! Se souber onde tem, me conta que eu vou lá!...

Carlos Alberto: Segura a franga, Walmir!

Walmir, tornando sua voz caricaturalmente grave: Vou lá... vou lá tentar arrumar um peão pra me ajudar na construção, Carlão.

Carlos Alberto: Quem diria... o Walmir pedreiro...

Walmir: Coisa de macho! Carregar saco de cimento nas costas, dar pintada nas paredes, mexer com encanamento... [Mudando sua voz, que começa a se colocar de modo afeminado] Aliás, encanamento é a parte que mais gosto... Ah... me faz lembrar do meu ex, o Jordão cano longo...

Carlos Alberto: Walmir!...

Walmir: Mas hoje só penso em mulher... Digo: em colher... Colher de pedreiro. Meu negócio é construção!

Modelo, pegando as mãos de Walmir e puxando-as para si: Então faz de conta que sou um reboco... e bota essas mãos na massa!

Walmir, colocando-se de maneira afeminada: Solta! Bicha não tem mãos, querida... Bicha tem porta anéis!

Modelo: Então pense que sou um saco de cimento e me envolva com seus braços fortes.

Walmir: Como mulher é burra! Bicha não tem braços... bicha tem porta braceletes!

Modelo: Fica comigo, Walmir! Eu te dou casa, comida, roupa lavada e até um carro zero!

Walmir: Carro? Só se for uma mercedinha branca, conversível, bem bichinha, pra matar as bibas de inveja.

Modelo: Eu dou o que você quiser!

Carlos Alberto: Vai fundo, Walmir! A mulher está apaixonada! Mostra que virou homem de uma vez!

Walmir: Tá certo, Carlão! Já que é pra mostrar eu vou mostrar... Vem cá, garota!

Walmir segura a Modelo, puxando-a para bem perto de si.

Walmir: Olhando assim de perto essa sua boca carnuda, sabe o que dá vontade de fazer?

Modelo: Me beijar?

Walmir: Não! Pedir a marca desse batom maravilhoso que você passou. É importado, querida?

A Modelo, irritando-se, intima Walmir pegando-o pelos colarinhos.

Modelo: Escuta aqui, ô cara!... Sinta como meu peito está quente de amor por você!

Walmir molha o dedo na boca e encosta no peito da Lívia, recolhendo-o rapidamente.

Walmir: Ai! Até me queimei!

Carlos Alberto: Walmir! A mulher tá fervendo de amor por você! Sabe o que um homem de verdade faz quando tem uma mulher quente desse jeito por perto?

Walmir, abrindo a frásqueira: Homem eu não sei... Mas eu vou aproveitar para esquentar minha marmita!

Tira da valise uma marmita e a coloca sobre o decote da Modelo.

Modelo: O quê? Vá se danar, sua bicha!

A Modelo livra-se da marmita, joga-a em Walmir, e sai de cena, irritada.

Walmir, seguindo-a: Por favor, amiga, só uma esquentadinha!...

S₁₅ Fifo.

Uma Modelo entra em cena, desfilando ao som de uma música sensual. Vem vestida com um top de cor rosa e uma estreita faixa de tule, da mesma cor, que envolvendo-lhe o corpo, cobre apenas a pequena fração que vai da cintura à parte superior da coxa. Sobre os glúteos, como o acabamento de um embrulho de presente, a faixa termina num laço.

Se aproxima de Fifo e o golpeia pelas costas com seu próprio traseiro, carinhosamente. Fifo se desequilibra; bamboleia até firmar-se novamente, apoiando-se na bengala.

Fifa: Fifo!

Fifo: Fifa! Achôô!!

Fifa: Hoje é o dia do seu aniversário! Quantos aninhos?

Fifo: Eu não falo porque eu tenho vergonha.

Fifa: Ah, diz...

Fifo: Se eu disser você vai me dizer que eu sou um ancião.

Fifa: Não vou não.

Fifo: Então vou te dar uma dica: começa com 1 e termina com 8.

Fifa, incrédula: 18?

Fifo: Não. É quando eu nasci, 1898.

Fifa: Vai ter bolo e velinhas, vai?

Fifo: Se eu puser as velinhas da minha idade no bolo, vai iluminar a cidade!

Fifa: Que maravilha! Vai iluminar o dia em que a cegonha te trouxe pro mundo!

Fifo: Quando eu nasci não tinham nem inventado a cegonha...

Fifa, acariciando os ombros de seu interlocutor: Fifo, o que eu posso te “dar” no seu aniversário?

Fifo: Você não dá uma dica...

Fifa se vira, dá um gritinho mostrando excitação, e bate novamente com o traseiro em Fifo, provocando-o.

Fifo: Mas eu não sei se você quer dar mesmo ou não...

Fifa faz um biquinho e confirma sua intenção movimentando afirmativamente a cabeça.

Fifo: Sabe o que é? Eu posso pedir? É uma coisa de comer...

Sem conter sua excitação, Fifa dá gritinhos.

Fifa: E o que é que você quer que eu te dê que é de comer?

Fifo: Eu tenho vergonha de dizer...

Fifa: Diz...

Fifo: Depois você espalha e aí eu fico “falado” ...

Fifa: Ah, Fifi... Você sabe que entre a gente não existe essas coisas.

Fifo: Eu vou pedir...

Fifa, rebolando: Então pede.

Fifo: Eu vou pedir. Sabe o que eu quero?

Os dois se encaram; os rostos muito próximos um do outro.

Fifo: Uma dentadura nova.

Fifa se afasta, a expressão entre a decepção e o desânimo.

Fifo: É que essa daqui é da vovó...

Fifa, desconversando: Fifinho eu já sei: eu vou fazer sua festa de aniversário. E você vai se divertir muito.

Fifo, qual criança, dando pulinhos de alegria: Obaaaaaa!

Fifa: Você vai beber muito.

Fifo: Obaaaaaaa!

Fifa: E você vai “comer” muito.

Fifo: Não conte com isso.

Fifa: Fifinho, eu sou seu presente de aniversário. É só desembulhar!

Vira de costas para Fifo, e lhe indica o laço sobre os glúteos, arbitando-lhes.

Fifa: Desamarra Fifinho.

Fifo: Eu tenho que desamarrear o presente?

Fifa: É...

Fifo: É você?

Fifa, ainda de costas para Fifo, sacode os glúteos, de modo a balançar o laço: É...

Fifo: Mas... é por aí que eu começo?

Fifa: É... Desembrulha o presente.

Fifo: Vou desembulhar...

Fifo puxa as extremidades do laço, que resiste. Ele então repete a tentativa, com mais força, ao que consegue desfazer o nó. Ao “desembrulhar” a moça, Fifo acaba se enrolando com a longa fita. Quando dá por si, a modelo está à sua frente, seminua. Solta um grito, entrando em choque.

Fifa: Gostou do seu presente?

Fifo, recuperando-se: Gostei...

Fifa: Ele é todo seu...

Fifo: Mas eu sou muito velho, minha filha.

Fifa: Não é não...

Fifo: Até no nome eu sou velho: “Philadelpho”, com dois “phs”, um no “Fi”, e outro no “fo”.

Como que a acentuar a pronúncia da última sílaba, Fifo recebe de Fifa um novo golpe de traseiro. Esta, ainda de costas, rebola, se insinuando ao interlocutor.

Fifo, encarando o traseiro de Fifa: Que beleza de presente; isso é que é uma mesa de aniversário! Os docinhos de um lado [Fifa rebola para um lado]; o bolo do outro [dando gritinhos, Fifa rebola para o outro].

Fifa: E no meio?

Fifo: A velinha!

Fifa: Fifinho, você gostou da cor do seu presente?

Fifo: Da cor? Se eu gostei da cor? Eu fiquei é sem cor, minha filha...

Fifa, se apoia em Fifo, que recebe em seus braços a perna levantada pela mulher:

Então por que você não usa seu presente?

Fifo, gaguejando: Eu posso até usar, mas com uma condição.

Fifa, dando mais dos já característicos gritinhos de excitação: Qual?

Fifo: Se não me servir eu posso trocar?

Fifa, perdendo a paciência, brava, empurra Fifo.

Fifa: Quer saber de uma coisa? Eu vou para a minha casa. E você vai passar o seu aniversário sozinho. Seu velho bobão! Babão!

Fifa de novo o empurra. Vira as costas para ele e, rebolando, caminha para fora da cena.

Fifo começa a cantarolar o “Parabéns a você”. Na metade da canção, começa a chorar.

Fifo, falando consigo mesmo: Bobão! Babão!! Bundão!!!

S₁₆ Clementino.

Clementino, vestido de garçom, serve bebida em uma mesa. Vestida de garçonete, uma modelo o chama.

Garçonete, fazendo charme: Clementinoooo...

Clementino: Alguém me chamou aí?

Um homem se levanta da mesa e diz a Clementino: Chamou! E foi a garçonete; vai lá, cara!

A garçonete se aproxima e coloca as mãos sobre os ombros de Clementino.

Garçonete: Ah, por que você não me olha?

Clementino; tremendo, a voz descompassada: Quando eu olho pra você, eu fico daquele jeito...

Garçonete: Que jeito?

Clementino: Com vergonha...

Garçonete: Clementino, você está tremendo...

Clementino: Eu não, quem tá tremendo é a bandeja!

Garçonete; numa nova investida, envolve Clementino num “meio-abraço”:

Clementino, eu só quero ajudar você. Ou você acha que eu não sirvo pra nada?

A Garçonete tira a bandeja das mãos de Clementino, e a coloca na mesa, insinuando-se para Clementino com a bunda arrebitada, rebolando.

Clementino encara a bunda da Modelo, hipnotizado.

Clementino: Serve... serve pra tanta coisa...

Garçonete; nova investida, mãos nos ombros de Clementino: E pra que você acha que eu sirvo?

Clementino: Você serve pra...

Garçonete: ...pra...?

Clementino: ...pra...

Garçonete: ...pra...?

Clementino: ...pra... servir.

Garçonete; frustrando-se, se distancia: Clementino!

Clementino: Servir a mesa, servir o balcão.

Garçonete; em nova investida, pega Clementino pelo colarinho da camisa e lhe diz frontalmente, quase colando seu rosto ao dele: Sabe qual é meu maior desejo?

Clementino: Qual é?

Garçonete: O de ser mais que sua simples colega.

Clementino [muito nervoso, muito mal controlando a voz, que treme, desafina]:
xiiiiiiii... hum... já entendi... você tá afim de óóóó... [treme-se todo, dando a
impressão que rebola].

Garçonete, enroscando-se em Clementino: Eu quero apenas algo a mais...

Clementino: Você quer algo mais, é? Sua danada...

Garçonete; fazendo bico e charme, de modo a se insinuar: Descobriu minha
intenção?

Clementino: Eu já descobri... você tá querendo é um...

Garçonete: ...um...?

Clementino: um...

Garçonete: um...?

Clementino: ... um aumento de salário!

Garçonete, decepcionando-se: Clementino! Não é nada disso!

A Garçonete se aproxima; numa nova investida, fala sensualmente, muito
próxima do velho, encarando-o.

Garçonete: Eu quero fazer uma troca com você.

Clementino, muito tímido, tremendo de vergonha, se desembaraça da moça e,
virando-se de costas para ela, se apoia na mesa do bar. O homem, que está ali
sentado, direciona encaminha Clementino novamente para a conversa com a
moça, incentivando-o, com gestos, a cortejá-la.

Garçonete; insinuando-se sensualmente: Eu ajudo você a servir as mesas, a trocar
as toalhas, a lavar a louça e os talheres... Em troca disso... [suspira] eu quero...
[suspira e vai se abaixando] isso... [faz um biquinho com os lábios, como que a
esperar um beijo de Clementino].

Clementino: Hum...?

Garçonete: Hum...

Clementino: Hum...?

Garçonete: Hum-rum...

Clementino: Ah! É isso que você quer!! Por que você não me falou logo?

Garçonete: Você me dá? [refaz o bico].

Clementino: Claro que eu dou!

Garçonete: Então dá, Clementino, dá...

A Garçonete se esfrega em Clementino, fazendo o bico mais uma vez.

Clementino: Eu vou dar... fica com a boquinha assim... vai ser na boca, heim...?

Clementino tira do bolso um batom, e o passa na boca da Garçonete.

Clementino: Pronto! Tá aqui o batom que você quer!

Garçonete, ficando furiosa: Clementino! Eu não quero batom!

A Garçonete se vira e sai, contrariada.

Clementino: Xiiiiiiiiiiiiiii...

Vai sentar-se no banco, ao lado de Carlos Alberto, que lia um jornal.

Clementino: Como é boa essa garçonete! Ah, se ela me desse bola!!!

Carlos Alberto cai na risada. Clementino se levanta e sai de cena.

Todos esses três *sketches* parecem se desenvolver no interior de uma mesma matriz narrativa. Análogos entre si, os enredos se sobrepõem: por um movimento pendular e sem nenhum êxito a *Beleza* assentada nos elementos femininos insiste em seduzir a *Feiúra*. Retoma-se a conhecida fórmula (+) → (-) : (-), e com sua reiteração, estabelece-se uma espécie de recitativo.

Alinhando-se à S₅, S₁₀, S₁₂ e S₁₃, e claro, à forma pela qual se insinua no desfecho de S₁, S₂, S₈ e S₉, a *Feiúra* vai em S₁₄ mais uma vez se colocar em razão da androginia de um personagem. Seu homossexualismo, com efeito, acabará elevando-se à condição de operador lógico. E nesse sentido, mais que a estruturação interior da narrativa, por seu intermédio se fixará a transformação que, embora sutil, possibilitará também a efetuação da passagem de um grupo de *sketches* para outro. O que

anteriormente se mostrava como a não realização de um casamento esperado, em S₁₄, S₁₅ e S₁₆ se atualizará em termos de certo modo mais elementares, a saber: a misoginia, ou seja, a própria negação da mulher.

Como que a arrepender-se de ter que responder pela *Feiúra*, *Walmir* se esforça por negar sua homossexualidade. Pelo discurso, pela masculinização caricatural da voz, o “ex-gay” se afirma homem. “...meu lado hétero, metendo reboco na parede”; “coisa de macho! Carregar saco de cimento nas costas, dar pintada nas paredes, mexer com encanamentos”; “hoje só penso em mulher...”.

Contudo, a cada investida da *Modelo*, uma nova renúncia de *Walmir* se apresenta. “Te amo, Walmir, Quero você pra mim!”, diz a moça. “Desgruda, lagartixa!”, responde o aspirante a pedreiro. “Eu gosto de homens fortes e viris!”, diz ela; “Eu também, querida! Se souber onde tem, me conta que eu vou lá!”, ele contesta. *Belo* em sua bem definida heterossexualidade, *Carlos Alberto* alia-se a mulher: “Walmir! A mulher tá fervendo de amor por você! Sabe o que um homem de verdade faz quando tem uma mulher quente desse jeito por perto?”. Esquiva-se *Walmir*: “Homem eu não sei, mas eu vou aproveitar para esquentar minha marmita”.

Persistente em seu intuito, a *Beleza* parece disposta inclusive a macular a pureza com a qual cinge as características e a própria sexualidade da mulher. Valendo-se do artifício da metáfora, o doce desejo se embrutece; aludindo caricaturalmente à divisão sexual das tarefas, o feminino diz aceitar mesmo se masculinizar: “Então faz de conta que sou um reboco...”; “pense que sou um saco de cimento...”; “Eu te dou casa, comida, roupa lavada e até um carro zero”.

A contrapartida da *Feiúra* vem em igual medida. Numa dinâmica análoga àquela na qual se desenvolve a famosa corrida entre Aquiles e a tartaruga, para cada movimento de aproximação instaurado pelo *Belo*, o *Feio* responde por um novo distanciamento. Para se igualar ao seu contrário, o Feminino se Masculiniza; o Masculino, então, já propenso a transformar-se, acentua a inclinação de seu anelo: “Bicha não tem mãos, querida... Bicha tem porta anéis”; “Bicha não tem braços... Bicha tem porta braceletes”; “Só se for uma mercedinha branca, conversível, bem bichinha, pra matar as bibas de inveja”.

O mesmo desenho melódico volta a se apresentar em S₁₅ e em S₁₆. Todavia, a despeito da repetição dos intervalos, da cadência e da regularidade dos movimentos, as notas utilizadas pela narrativa, modulando-se, mostram-se entoadas por timbres distintos. Ao lugar da homossexualidade, a velhice retoma seu papel de operador lógico.

A função significativa *Feiúra* volta a se valer da imagem apreciada por S₁ e S₂; a misoginia se mantém como representação geral, na qual o intento último da estrutura narrativa se significa. Que bem se recorde: Ao menos desde Píndaro, os gregos tinham na juventude o canônico símbolo da *Beleza*; à velhice, *par contre*, sempre fora mostrada como prerrogativa da *Feiúra*. Que o digam as respostas de Sócrates às intervenções de Agatão, tidas durante o célebre e aqui já citado *Banquete* (ver página x).

Feita a modulação, a sequência depreendida da disputa narrada pelo grego Zenão volta a se colocar como enredo da narrativa. Lembrando “a analogia profunda que, em todo o mundo, o pensamento humano parece fazer entre o ato de copular e o de comer, a tal ponto que um grande número de línguas os denomina[rem] com a mesma palavra (Lévi-Strauss, 2002, 122), observe-se S₁₅:

“Fifo, o que eu posso te ‘dar’ no seu aniversário?”, questiona a jovem Fifa acariciando os ombros de seu interlocutor; “Mas eu não sei se você quer dar mesmo ou não...”, faz-se de delgado o velho homem. “E o que é que você quer que eu te dê que é de comer?”, insinua-se a moça, dando gritinhos; “Eu tenho vergonha de dizer...”, constrange-se Fifo. “Diz”, obstina-se ela; “Depois você espalha e aí eu fico ‘falado’”, dissimula ele. “Ah, Fifi... Você sabe que entre a gente não existe essas coisas”, insiste Fifa; “Eu vou pedir...”, sinaliza Fifo. “Então pede”, ela exige; “Uma dentadura nova”, ele recua, se afastando das armadilhas da fêmea.

Ainda em S₁₅, o mesmo movimento se repete outra e outra vez. “Gostou do seu presente?”, indaga Fifa; “Gostei (...) mas eu sou muito velho”, considera Fifo, como que a desculpar-se por sua declinação ao convite sugerido pela compostura da moça. “Não é não”, ela retruca; etc., etc.. Note-se: a mesma dinâmica pendular se apresenta também como matriz que estrutura a narrativa em S₁₆. Com efeito, a cada tentativa de aproximação por parte da garçonete, segue um afastamento realizado por Clementino.

“Clementino, eu só quero ajudar você. Ou você acha que eu não sirvo pra nada?”, diz a mulher, entre um abraço e uma exibição estonteante de seu delineado corpo; “Serve... serve pra tanta coisa...”, parece considerar o velho *mâitre*. “E pra que você acha que eu sirvo?”,

volta a investir a garçonete. Ensaia responder Clementino: “Pra...”; “pra...”, incentiva a moça (...) “...pra... servir”, finaliza o homem, “Servir a mesa, servir o balcão”.

Como em S₁₅, o movimento continua a se repetir inúmeras vezes. “Sabe qual é meu maior desejo?”, diz ela, incisiva; “Qual é?”, indaga ele; “O de ser mais que sua simples colega”, insinua a moça. “Já entendi...”; “Você quer algo mais, é?”; “Sua danada...”, ganha tempo o velho. “Descobriu minha intenção?”, incentiva a Garçonete; “Eu já descobri... você tá querendo é um... um aumento de salário!”, conclui equivocadamente o homem.

Ao final, após uma série de outras idas e vindas, a *Beleza* desiste. À barganha derradeira proposta pela mulher, *Clementino* responde colocando em dúvida sua própria masculinidade. “Eu quero fazer uma troca com você. Eu ajudo você a servir as mesas, a trocar as toalhas, a lavar a louça e os talheres... Em troca disso... eu quero...”; a pausa deixada pelas reticências e pela expectativa do desfecho é a deixa para que os lábios da funcionária recebam a pintura do batom que o cobiçado personagem trazia no bolso. Que se permita o questionamento: por que raios *Clementino* levaria no bolso um batom?

Apoiando-se em *Fifo*, arrimando nele uma de suas longas e delineadas pernas, *Fifa* o pressiona: “Então por que você não usa seu presente?”. O velho homem responde, não sem expressar seu embaraço, gaguejando: “Eu posso até usar, mas com uma condição”; negando-se a entender que o presente se tratava do próprio corpo da modelo, *Fifo* admite que vai ele mesmo usar a *lingerie* que a mulher veste: “Se não me servir eu posso trocar?”.

A solução de ambos os *sketches* parece comportar como um eco as últimas palavras da *Modelo* em S₁₄; com efeito, a maneira irritada com que tanto *Fifa* como a *Garçonete* saem de cena em nada parecem diferir da cólera com a qual a outrora apaixonada mulher se despede da cena e de *Walmir* em S₁₄: “Vá se danar, sua bicha!”.

A síntese pode ser observada no quadro abaixo.

	Função Simbólica relativa à Beleza	Movimento	Função Simbólica relativa à Feiúra	Termo

S ₁₄	Modelo	➔	Ex-Gay	(-)
S ₁₅	Garçonete		Clementino	
S ₁₆	Fifa		Fifo	

Essa atitude de negação do elemento Feminino aparecerá invertida numa série outra de *sketches*. É o que aparece estruturando cada uma das narrativas que a partir daqui se coloca.

S₁₇ Nhonhô Gastão e Dona Dadá.

Entra em cena Nhonhô Gastão. Acompanhando-o, vêm seu capataz Tião, e sua esposa, Dona Dadá. Dona Dadá veste um maiô bordado com *strass* e lantejoulas. O encontro com Carlos Alberto é seguido pelos habituais cumprimentos.

Nhonhô Gastão: Home, Dadá me fez sair de casa pra ir ao circo.

Carlos Alberto: Ela foi fazer teste num circo?

Dona Dadá: Não. Fiz Nhonhô comprar um circo só pra mim. Estou treinando trapézio, acrobacia, malabares, etc.

Carlos: E o treinamento fica por conta de quem?

Nhonhô Gastão: Do cabra que mais entende de circo nesse país... Tiãããooooo!!!

Tião: Nhonhô!

Carlos Alberto: Mas Tião entende mesmo de circo?

Dona Dadá, olhando para Tião, provocando-o: Ah se entende. Bastam dois minutos pra Tião ficar com a lona armada.

Nhonhô Gastão: Dadá, mostra pro home a acrobacia que Tião lhe ensinou.

Dona Dadá executa a acrobacia conhecida no meio circense como “estrela”.

Carlos Alberto: Essa acrobacia chama-se estrela.

Dona Dadá, olhando para Tião, insinuando-se para ele: Essa noite eu passei mais de 4 horas no quarto de Tião dando estrela para ele.

Carlos Alberto: E o senhor deixou, Nhonhô Gastão?

Nhonhô Gastão: De que ia adiantar a Dadá dar a estrela pra mim? Eu não ia saber o que fazer.

Dona Dadá: Mas essa ideia não foi minha.

Nhonhô Gastão: Não mesmo; foi ideia minha! Inclusive dei uma ordem bem clara: Tiãããooooo...

Tião: Nhonhô.

Nhonhô Gastão: A ordem que dei pra tu pra quando Dadá tava dando estrela, tu executou?

Tião, acentuando a afirmação com movimentos característicos de braço: Executei.

Nhonhô Gastão, para Carlos Alberto: Tião morre de medo de mim.

Carlos Alberto, ir: Eu imagino; dá pra perceber.

Dona Dadá: Tião me ensinou a fazer acrobacia.

Nhonhô Gastão: Dadá, mostra o número de acrobacia que vi vocês fazendo na sala ontem à noite.

Dona Dadá toma impulso, executa novamente uma “estrela”; desta vez, contudo, termina a evolução “aterrissando” no colo de Tião. Nhonhô Gastão aplaude, empolgado.

Nhonhô Gastão: Bravo! Bravo! E lá em casa eu a vi fazendo esse número sem a roupa.

Dona Dadá, olhando com cumplicidade para Tião: Tião achou que ficava melhor pra poder agarrar bem.

Nhonhô Gastão: Mas o forte de Tião é ensinar trapézio. Mostra como é, Dadá.

Dona Dadá, dizendo-se envergonhada: Ah, não, Nhonhô.

Nhonhô Gastão: Mostra, Dadá. Aposto que o home nunca viu um treinamento de trapézio.

Levantando os braços de modo a deixa-los em forma de “U”, Tião se faz de apoio para que Dona Dadá possa se pendurar em seu pescoço, o que acontece em ato contínuo. Dadá balança seu próprio corpo, esfregando-se desaforadamente no capataz. Nhonhô Gastão aplaude.

Nhonhô Gastão: Dadá, e aquela parte que ouvi você dizer que salta e se agarra em outra coisa?

Dona Dadá, parecendo preocupar-se: Ah, Nhonhô, aquela... não dá pra mostrar em público...

Carlos Alberto: Nhonhô Gastão, mas por que o senhor não participa desse treinamento?

Nhonhô Gastão: Porque não fica bem um homem como eu pendurado no pescoço de Tião.

Dona Dadá, desviando o foco da conversa: Nhonhô, pergunta ao home se ele não quer que Tião o ensine a dar estrela.

Carlos: Nem precisa perguntar. Não quero.

Nhonhô Gastão: Mas Tião teria muito gosto. Tiããoo!!! Se o home quiser dar estrela, tu avalia?

Tião, fazendo o característico gesto com as mãos: Avalio.

Carlos: Vou dar nada. Nhonhô, acho que esse circo ainda vai lhe dar dor de cabeça.

Nhonhô Gastão: Vai não. Dadá tá feliz. E marido de mulher bonita tem que ser esperto como eu, senão...

Carlos Alberto junta-se a Nhonhô Gastão, e a frase é terminada por ambos, em coro: ...arruma pra cabeça!!!

Andréa, a Nova Rica, entra em cena acompanhada de uma das figurantes, que se veste como se fosse uma Secretária Executiva. As duas mulheres vêm carregadas de sacolas. Andréa senta no banco, ao lado de Carlos Alberto. A Figurante permanece ao seu lado, em pé.

Carlos Alberto: Não acredito... Agora tem até ajudante para carregar as sacolas?

Andréa, virando-se para a Secretária: Além de pobre é ignorante... [Voltando-se para Carlos Alberto]: Ela não é carregadora de sacolas. Ela é minha tradutora.

Carlos Alberto, rindo: E pra que você precisa de tradutora? Pra comprar roupas estrangeiras?

Andréa, dirigindo-se novamente para moça: Não repare... ele trabalhava em circo no começo da carreira... [Para Carlos Alberto]: Eu vou morar na Europa, queridinho... Tem uma emissora de televisão querendo fazer alguns programas comigo...

Carlos Alberto: Mas por que na Europa e não aqui?

Andréa: Já que meu talento não é reconhecido aqui, estou indo para a Europa. Fui tentar fazer “Vende-se um véu de noiva”...

Carlos Alberto: Não conseguiu?

Andréa: Não me deixaram comprar nem o véu da noiva... Fui falar com o Roberto Justus...

Carlos Alberto: Falou?

Andréa: Falei. Mostrei tudo o que tem de arte dentro de mim... Cantei, dancei, interpretei...

Carlos Alberto: E o que ele disse?

Andréa: “Você está demitida!”.

Carlos Alberto: E na televisão da Europa, quais são seus planos? Seus projetos?

Andréa: Aqui não tem o “Dez anos mais jovem”? Lá eu vou fazer o “Dez anos mais rica”. Vou dar dicas de como ganhar no “bolso de valores”...

Carlos Alberto: É “bolsa de valores”...

Andréa: No meu programa é bolso mesmo. No bolso dos maridos...

Carlos Alberto: Vai ter algum programa de humor neste seu projeto europeu?

Andréa: Claro! “O banco é nosso”, onde vou receber banqueiros milionários para fazer piadas sobre ricos falidos... Não vai ser o máximo?

Carlos Alberto: Criatividade dez!

Andréa: Mas meu carro chefe... o que vai estourar mesmo é a “Super Déa”.

Carlos Alberto: É uma imitação da “Super Nany”?

Andréa: Mais ou menos. No “Super Déa”, em vez de ensinar a educar crianças, eu vou ensinar as mulheres como gastar euros... dar dicas de onde tem vestidos bem mais caros que os das amigas... joias raras... e quando o maridão receber a conta não vai chiar!!!

Carlos Alberto: Mas eu acho difícil apresentar um programa em outra língua...

Andréa: Por isso que eu estou levando minha tradutora...

Carlos Alberto: E em quais países você vai apresentar seus programas?

Andréa: Portugal! [Volta-se para a Tradutora] Vamos, querida...

As duas mulheres saem.

S₁₉ Deputado João Plenário.

Sob os aplausos dos figurantes, João Plenário entra em cena.

João Plenário, mandando beijos àqueles que o ovacionam: Obrigado! Amo vocês! Na próxima eleição não se esqueçam do João! I7I, parará tchim-bum!

Rindo, se dirige para o banco, onde encontra Carlos Alberto.

Carlos Alberto, incrédulo: Sendo aplaudido, deputado?

João Plenário: É que prometi acabar com a fome do povo brasileiro. Vou lançar o projeto ‘Canja Nacional’!

Carlos Alberto: Canja Nacional? Mas onde vai arranjar galinhas para um projeto tão grande?

João Plenário, ainda rindo: Vou cozinhar tuas irmãs!

Carlos Alberto: Fica prometendo o que não pode cumprir, enquanto o povo passa fome!

João Plenário, tirando uma lixa de seu bolso e começando a lixar as unhas da mão:
Sabe o que é isso? Tô me lixando para o povo!

Carlos Alberto: O senhor não comparece mais à Câmara pra trabalhar, Deputado.

João Plenário: Eu até quero... Mas não vou por problema de encosto.

Carlos Alberto: Que encosto nada! Isso é preguiça! Cadê os projetos que prometeu antes de ser eleito, cadê??

João Plenário: Você lê 'O Imparcial' do Capão Redondo? O 'Diário de Carapicuíba'?

Com movimentos de cabeça, Carlos Alberto nega ter lido os jornais citados pelo Parlamentar.

João Plenário: É por isso que não sabe. Apresentei vários projetos para melhorar o turismo em nosso país.

Carlos Alberto: Quais?

João Plenário: Mandei tirar a cutícula do Dedo de Deus em Teresópolis... Pro dedo ficar mais vistoso!... Vesti a Serra Pelada para evitar o turismo sexual... E a mais importante de todas: mudei o nome da Caverna do Diabo, pra não assustar os turistas.

Carlos Alberto: E que nome o senhor colocou?

João Plenário, rindo: Caverna da minha sogra!

Carlos Alberto: Vai rindo... As eleições estão chegando e o povo está de olho!

João Plenário, voltando a passar a lixa nas unhas: Tô me lixando para o povo!

Carlos Alberto: Isso! Manda o povo se lixar que na próxima eleição você vai ficar de fora!

João Plenário: O povo gosta da gente. Em Brasília eles caçam a gente... Aí o povo elege de novo. Eu só continuo servindo o povo por vocação. Política me deixa cheio!

Carlos Alberto: Cheio de problemas?

João Plenário: Cheio de dinheiro!... Mas ser político não é fácil, não!... [Começa a chorar]: Tem hora que dá vontade de abandonar tudo! A Política me deixa doente. Hoje mesmo acordei com problema de inchaço.

Carlos Alberto: Inchaço de quê?

João Plenário: Da minha carteira no bolso. Tenho que sentar até de ladinho pra não machucar.

Carlos Alberto: O povo não merece o senhor!

João Plenário, mais uma vez, voltando a lixar as unhas: Tô me lixando para o povo.

Elegantemente vestida com uma saia justa e um blazer feminino, entra em cena uma Modelo.

Modelo: Jojô! Jojô!

João Plenário: Fala, “estagiante”. [Volta-se para Carlos Alberto, e a ele explica o neologismo]: “Estagiante” é a mistura de estagiária com amante!

Modelo: Resolvemos seu problema de encosto lá em Brasília. Agora o senhor pode exercer sua profissão sossegado!

João Plenário: Ouviu, Carlota? Não falei que era problema de encosto?

Carlos: Fizeram algum “trabalho” para prejudicar o senhor?

João Plenário: Não! O encosto da minha poltrona é que estava quebrado... Não dava nem pra dormir no plenário!

João Plenário abraça a Modelo.

João Plenário: Vamos, minha boneca!... Estou precisando de uma soneca!...

Carlos Alberto: Isso não vale o que come!

De modo a se contrapor à pureza com a qual moralmente se caracteriza *Nhonhô Gastão*, *Dona Dadá*, sua esposa, se movimenta no interior da narrativa tendo como insígnia sua própria dissimulação. *Gastão* é verdadeiro; em tudo serve à sua mulher, por quem se mantém eternamente enamorado. Homem rico, o próspero fazendeiro não mede esforços para realizar todos os seus gostos e caprichos: “Dadá me fez sair de casa pra ir ao circo”; “Fiz Nhonhô comprar um circo só para mim”. É também o que se

demonstra quando Gastão, vendo as evoluções acrobáticas da esposa a aplaude, empolgado, ou mesmo quando disserta sobre a felicidade de Dadá: “Dadá tá feliz...”.

A Codificação Física também opõe um e outro personagem. *Dadá* se destaca pela *Beleza*. Sensível, o *belo*, aqui, em tudo acompanha o que se apresenta com as demais modelos que compõem o elenco de figurantes do humorístico: a tez branca, os cabelos loiros, os seios e glúteos protuberantes, as pernas alongadas. Características que pelo esforço obediente e repetido dos já citados exercícios de academia recriam a simetria e a harmoniosa proporção entre as partes defendida por Policleto.

Gastão, ao contrário, em seu Físico de *Beleza* nada tem. Sem perder de vista à fictícia necessidade moral da procriação, que seja considerado o arbitramento e o juízo com os quais seriam condenados os tantos homossexuais perseguidos desde os tempos clássicos. Nesse mesmo sentido, que igualmente se evoque a discussão estética de São Tomás (pág. x): *belo* será tudo o que perfeitamente se adequa à finalidade que se propõe. Portanto, nada seria mais inoportuno a um “marido de mulher bonita” que a esterilidade. É exatamente esse o infortúnio que parece se abater sobre o ditoso homem: *Nhonhô*, de fato, parece ser impotente: “De que ia adiantar Dadá dar a estrela pra mim? Eu não ia saber o que fazer”.

Assim parece se explicar a aproximação de *Dadá* em relação a *Tião*. Frisa a mulher: “Bastam dois minutos pra Tião ficar com a lona armada”. Nesses termos, não é difícil ver que o capataz se torna o decalque masculino de *Dadá*: a *Beleza* nele se imprime fisicamente; a *Feiúra*, por sua vez, aí se atualiza enquanto condição de uma conduta que pela moral se corrompe: forte e viril, sua lealdade ao sinhô é o preço pago pelos prazeres da amante: “Essa noite eu passei mais de quatro horas no quarto de Tião dando estrela para ele”.

Sobre isso, são emblemáticas palavras do homem do banco. “Tião morre de medo de mim”, afirma *Nhonhô*. Aquele concorda, não sem ressaltar sua explícita ironia: “Eu imagino; dá pra perceber”. Com efeito, apesar de discreta, a presença de *Carlos Alberto* em meio às relações que se estabelecem entre os demais personagens é convenientemente precisa.

Como *Gastão*, *Carlos Alberto* é significado nos termos da *Beleza*. A virtude de sua moral se coloca no mesmo sentido que em S₃, S₄, S₅ e S₆; vivido, douto, o homem do banco explica aos três leigos: “Essa acrobacia chama-se estrela”. Mas não apenas. Seu valor se revela sobretudo na consciência que demonstra ter no que se refere às aventuras extraconjugais de *Dadá*, e, não obstante, no cuidado e na discrição com que

trata a questão, evitando causar qualquer desgosto ou sofrimento ao inocente amigo. “Mas o Tião entende mesmo de circo?”; “E o senhor deixou, Nhonhô Gastão?”; “Nhonhô Gastão, mas por que o senhor não participa desse treinamento?”; “Nhonhô, acho que esse circo ainda vai lhe dar dor de cabeça”.

Tendo corrompido a *Tião*, a infiel esposa mostra-se capaz de ofender também a *Beleza* que se aloca no amigo do marido. A mesma estratégia, já bem conhecida, volta mais uma vez a se apresentar. Percebendo a possibilidade de ver seu descarado segredo revelado, por ela a *Feiúra* ameaça a *Carlos Alberto*, mostrando-lhe ser capaz de intentar contra sua masculinidade: “Nhonhô, pergunta ao home se ele não quer que Tião o ensine a dar estrela”.

Cada qual em seu devido lugar, a narrativa se estrutura como a inversão do que se coloca em S₈, S₉, S₁₂, S₁₃, S₁₄, S₁₅ e S₁₆. Em razão, ou antes, em *função* dos elementos pelos quais se expressa a *Feiúra*, *Koppa*, o *Diretor de cinema*, o *Sheik*, *Walmir*, *Fifo* e *Clementino* negam a aproximação ou a união buscada pelos elementos femininos. Aqui, contrariamente, é justamente pela efetuação do *feio* que o acesso e o conúbio entre o masculino e *Dadá* se realizam. A despeito da perfídia que se estabelece, *Tião* aceita o que propõe a mulher do patrão.

O amor é então subvertido duplamente, em frentes simultâneas: com *Nhonhô*, *Dadá* se relaciona por dinheiro; com *Tião*, por prazer. Mais uma vez, volta a se atualizar o que anteriormente já se pôde observar em S₈, S₉, S₁₂, S₁₃. Em S₁₇, contudo, a infração contra o casamento e o trabalho é experimentado a um só tempo. Por um artificioso quiproquó, a *Feiúra* se referenda confundindo, pervertendo essas que não raras vezes se apresentam como as mais importantes centralidades do sistema de valores Ocidental.

Aqui, de fato, enquanto o trabalho e produtividade acabam por fixar nosso sistema de crédito, se responsabilizando tanto pela fabricação como pela distribuição da materialidade pela qual se institui nossa História, o amor, de modo distinto, é tradicionalmente compreendido como aquilo que “o dinheiro não pode comprar”. Quem o sublinha é o antropólogo estadunidense Roy Wagner (2010, 57).

“O ‘dinheiro’, ou a ‘riqueza’, é portanto o símbolo do trabalho, da produção de coisas e serviços segundo técnicas que constituem a herança preservada de nosso desenvolvimento histórico (...) E, todavia, ao passo que a produtividade é pública, pode-se dizer que a família é periférica e privada (...) Dinheiro e, por conseguinte, trabalho são necessários para

‘sustentar’ uma família, mas nem dinheiro nem trabalho devem ser a principal preocupação no interior da família (...) As relações no interior da família são simbolizadas em termos de amor” (*idem, ibidem*, 57).

Pela movimentação de *Dadá*, a inversão é, pois, completa: a mulher do fazendeiro se faz rica em razão do casamento; seu “amor”, nada obstante, é dado àquele que nada deveria senão trabalhar. *Mutatis mutandis*, as questões aqui interpostas são as mesmas que se apresentarão no cerne de S₁₈ e S₁₉.

Sequiosa por dinheiro, pela pompa e pela ostentação que com ele poderia comprar, a *Nova Rica* tem em seu próprio marido um erário bastante considerável. “Vou dar dicas de como ganhar no ‘bolso de valores’ (...) No bolso dos maridos”; “eu vou ensinar as mulheres como gastar euros... dar dicas de onde tem vestidos bem mais caros que os das amigas... joias raras... e quando o maridão receber a conta não vai chiar!!!”. De fato, à *Beleza* que fisicamente a caracteriza - a *Nova Rica* é loira, magra, etc. - impõe-se considerar uma *Feiúra* que, coexistindo moralmente na personagem, a ela acaba por se contrapor.

Com efeito, não é apenas a ganância e a cobiça por futilidades que se assinalam na personagem. Tanto quanto sua cupidez, sua falta de talento, sua incompetência e sua ignorância são insígnias. “Meu talento não é reconhecido aqui”. Ao procurar o empresário Justus, ela lhe mostra tudo o que tem de arte dentro de si: canta, dança, interpreta. Nada obstante, é imediatamente demitida. Sem mais, a estupidez da personagem é definitivamente laureada ao fim da narrativa, quando se revela o propósito da contratação da tradutora que a acompanha: traduzir seu programa para a língua falada no país onde pretende apresentar seus programas televisivos, qual seja, Portugal.

Em S₁₈, é o próprio homem do banco quem, ante o elemento feminino, vai simultaneamente se colocar nos lugares que no *sketch* que o precedeu se faziam ocupar por *Tião* e *Nhonhô*. De um lado, é para ele que se orientará o deslocamento efetuado pela mulher, aqui expresso na forma das injúrias. O que *a priori* a ela mesma se refere, a ele é imputado: “Além de pobre é ignorante”; “Não repare... ele trabalhava em circo no começo da carreira”.

Ademais, é também ele quem sofrerá pela ignomínia do consumismo da personagem interpretada por Andréa de Nóbrega. Lançando mão de um antigo artifício

utilizado com enorme sucesso nos primeiros anos do humorístico, os *sketches* envolvendo a *Nova Rica* se traduzem numa espécie de meta-narrativa. Tal como o citado quiproquó que colocava frente a frente Manoel e Carlos Alberto de Nóbrega, um a falar mal de seu pai, o outro a replicar usando contraexemplos tirados da vida de seu filho, em S₁₈, o transladar entre a metáfora e a metonímia se utiliza da relação conjugal das personagens. Com efeito, para aquém de *A Praça* e das telas da televisão, nos bastidores, na “vida real”, a *Nova Rica* é esposa de *Carlos Alberto*; é este último, pois o abonado marido cujo amor verdadeiro seria inadvertidamente atraído por suas próprias posses e dinheiro.

É a conhecida estrutura que, portanto, volta a se apresentar: (-) → (+) : (+); pela aproximação da ambiciosa mulher, vilipendia-se o amor e, junto a ele, também o único elemento pelo qual a riqueza deveria idealmente se produzir, a saber, o trabalho. Eis, aliás, o mesmo movimento que orientará a narrativa em S₁₉, para a qual a passagem não diferirá de um constrangedor *rittornello*.

Tal como a *Nova Rica*, tal como *Dona Dadá*, também o *Deputado João Plenário* mostra-se capaz de profanar simultânea e inescrupulosamente o labor e aquele sentimento que Wagner (*ibidem*, 57) define como “solidariedade difusa, duradoura”, ou em outros termos, o já constatado amor. Tal como elas, também ele exhibe uma riqueza que não se produziu por seu suor ou pelo empenho de sua própria energia. Corrupto, o parlamentar prospera às custas do povo que o elegeu: “Política me deixa cheio... cheio de dinheiro!”, declara ele, que longe de sentir qualquer remorso, reitera por diversas vezes estar “[se] lixando para o povo”.

Prerrogativa da *Beleza*, a consciência, a moral aqui mais uma vez aparecerá personificada em *Carlos Alberto*. De fato, não são poucas as vezes em que ele cobrará mais retidão do homem da política. “Fica prometendo o que não pode cumprir, enquanto o povo passa fome!”; “O senhor não comparece mais à Câmara para trabalhar”; “Cadê os projetos que prometeu antes de ser eleito, cadê?”; “As eleições estão chegando, o povo está de olho!”...

O deslocamento do *belo* não representa constrangimento algum. Interpelada, a *Feiúra* não hesita em blasfemar contra seu contrário: “Vou lançar o projeto ‘Canja Nacional!’”. Indagado sobre as galinhas para a sopa, o insulto se afirma premeditado: “Vou cozinhar tuas irmãs!”. Pela descompostura traduzida mais uma vez na metáfora da animalização, a narrativa explicita que, a despeito da repreensão da *Beleza*, a moral do

personagem vai se manter fixada no pólo significante onde sempre esteve. Cumpre-se o que determina o exaustivamente descrito *script*: (+) → (-) : (-).

Em relação à jovem apresentada como “estagiante”, o movimento pelo qual a estrutura se permite emergir é o oposto. O que se observa, nesse caso, é a bem sucedida intervenção da *Feiúra*, em razão da qual o *belo* sucumbe. Exprimindo-se mais uma vez nos limites de sua idealmente restrita criatividade, a narrativa acata o récipe (-) → (+) : (+).

Admita-se a *Beleza* que modelarmente se infundi sobre a moça: a exemplo da esposa de Carlos Alberto, à imagem da mulher do fazendeiro, em conformidade com quase todas as demais modelos que em *A Praça* se empregam como figurantes, a amante de *João Plenário* também é loira. De porte igualmente atlético, bem maquiada e vestida, ela aparece como expressão evidente de uma positividade significante que pelo Físico se codifica.

“Vamos, minha boneca!...”; as palavras carinhosas, o abraço embusteiro do parlamentar dá bem a perceber a cartografia do movimento pelo qual a *Feiúra* se desloca na narrativa. Circunscrita nos inúmeros vícios e nas indecorosas posições pelos quais se caracteriza o *Deputado*, ela se aproxima da moça com objetivos explícitos. Aqui, novamente, é o dinheiro quem fala mais alto; e o que era *belo*, *feio* se perfaz.

O alinhamento moral entre os dois personagens é evidenciado pela expressão afetuosa com que a jovem chama o chefe. De fato, bem pouco apropriada para expressar uma relação que era pra ser profissional: “Jojô! Jojô!”. A cumplicidade, com efeito, pressupõe a conivência: seja ela com o enriquecimento ilícito, da qual a mulher espera se valer, seja, outrossim, para com a forma indigna com que o Deputado cuida de suas relações familiares. Ao lugar da esperada relação de respeito, a sogra, a mãe da noiva é menosprezada, equiparada, rebaixada à condição de anjo decaído: “Mudei o nome da Caverna do Diabo (...) [para] Caverna da minha sogra!”.

Avance-se um passo. Pretenso atributo do trabalho, a riqueza se significa como *Feiúra* não apenas quando se faz acumular por artifícios outros. Para além de sua própria razão e origem, a fortuna se desliga do *belo* quando a ela se agregam a extravagância, a concupiscência e a excentricidade. Distante da discrição e do recato com os quais a vida habitualmente se resigna à carestia e escassez, o pecunioso se perde em vícios e em luxúria. Daí, o espaço a ser percorrido até um retorno possível ao homossexualismo parece ser quase insignificante.

É isso justamente o que se observa com o personagem *Pacífico* no *sketch* que se apresenta a seguir.

S₂₀ Pacífico (Golias).

Golias entra em cena. Dirige-se à plateia - e ao telespectador: Ô cridê; ô cridê: Fala pra mãe que eu vi a ovelha namorando o cabrito. E que do jeito que eles tavam, acho que vai dar bode!

Carlos Alberto: Você tá bom, Pacífico?

Pacífico, mais uma vez dirigindo-se ao público, fala sobre Carlos Alberto: Ó o malandro! O grande enganador!

Carlos Alberto: Como assim enganador? Enganador por quê?

Pacífico: Tá sempre o dia inteiro sentado nesse banco, só roupa nova, cabelo penteado, dinheiro no bolso. Você toma cuidado pra não ficar milionário, heim? Tem muito milionário aí que já tá até enjoado de tudo, de tanto dinheiro.

Pacífico continua: Um milionário tava passando perto de uma árvore imensa, e tinha um mendigo 'anestesiado de fogo'. Aí o milionário falou: 'Gozado, mendigo eu nunca peguei'. E ele foi lá e 'sapecou' o mendigo. E deixou um dinheiro lá. De manhã, o mendigo acordou e viu aquele monte de dinheiro; foi pro bar e comprou tudo em cerveja Brahma. Mandou entregar tudo lá em baixo da árvore.

A noite, o mendigo tava lá de novo, 'anestesiado'. Passou o milionário e 'vapt'. E deixou o dinheiro lá.

O mendigo acordou, foi no bar, e comprou tudo em cerveja Brahma, que ele mandou entregar em baixo da árvore.

A noite, o mendigo tá lá, de novo (imita), veio o milionário e 'pá!': 'castiga' de novo o mendigo. E deixa o dinheiro.

No dia seguinte, o mendigo acorda, vai pro bar, e compra tudo de cerveja. Mas dessa vez ele fala com o dono do bar: 'Você me manda tudo de Antártica. Eu não sei por que, mas ultimamente a Brahma anda me atacando a hemorroida.

(...)

Após narrar outras situações engraçadas, Pacífico levanta-se do banco, despede-se de Carlos Alberto, e sai de cena.

Como à camisa vermelha e ao boné branco virado de lado, a caracterização do personagem Pacífico muito deve a sua perspicácia. Desbocado e franco, suas falas pícaras traduzem com exatidão a agudeza de seu espírito: “eu vi a ovelha namorando o cabrito. E que do jeito que eles tavam, acho que vai dar bode!”. Por sua astúcia, com efeito, ele toma o lugar da Moral, ocupado comumente pelo homem do banco.

Estabelecida sua posição, *Pacífico* se apressa em imputar a Carlos Alberto a função significativa que a narrativa a ele destina: “o malandro”, “o grande enganador”; *mutatis mutandis*, “o feio”. Sagaz, habilidoso na composição de gracejos com a vida real do amigo apresentador, Golias justifica seu apontamento sugerindo não ser o trabalho a origem da boa ventura do personagem: “Tá sempre o dia inteiro sentado nesse banco, só roupa nova, cabelo penteado, dinheiro no bolso”.

Caracterizado o par de opostos, um movimento de (+) para (-) se insinua: é o *belo*, a Moral, a se aproximar de seu contrário, a lhe aconselhar acerca dos perigos, da esperada degradação e do completo aviltamento, ora associados ao excesso de dinheiro: “Você toma cuidado para não ficar milionário, heim?”. Fugaz, a recomendação não é mais que a abertura para outra história, cujo sentido se sobrepõe e inverte aquele estabelecido pela relação entre o homem do banco e *Pacífico*.

Na nova narrativa é a *Feiúra* quem se desloca; o movimento antes entrevisto nos *sketches* relativos à *Velha Surda* (S₁ e S₂), *Saideira* (S₆), *Canarinho* (S₈ e S₉), *Vera Verão* (S₁₂ e S₁₃) e *Nhonhô Gastão* (S₁₇) se recoloca, traduzido e equacionado nos termos de uma Codificação Valorativa. Traíçoeiro, o rico personagem se vale da vulnerabilidade de sua vítima; e lhe corrompe a integridade: “Um milionário tava passando (...) e tinha um mendigo ‘anestesiado de fogo’ (...) E ele foi lá e ‘sapecou’ o mendigo...”.

Nesse sentido, bastará considerar a homossexualidade como operador lógico para perceber a homologia que se coloca entre a história de *Pacífico* e aquelas narradas em S₁₀ e S₁₁. Ora, que papel desempenha o excêntrico milionário senão aquele também cumprido pelo embriagado domador de leões? Seria ele algo diferente do que se realiza pela ação do colchão sobre o sonolento *Batoré*?

A qualificação negativa que se impõe sobre a noção riqueza expressa em S₁₇, S₁₈, S₁₉ e S₂₀ não parece dispensar certa ponderação. Com efeito, se a opulência e a fartura desmedida são amplamente significadas nos termos de uma *Feiúra* Moral, nem por isso a pobreza deixa de ser compreendida em razão de uma certa derrisão estética. Na penúria, pelo menos a princípio, a *Feiúra* é Física.

Tendo isso em conta, considere-se S₂₁.

S₂₁ Catifunda.

À entrada em cena de Catifunda, ao encontro entre ela e Carlos Alberto, seguem-se cumprimentos entusiasmados, repletos de excitação e euforia. O alvoroço é tanto que o esperado abraço não demora a se concretizar: dirigem-se um ao outro, mas o encontro não se concretiza. Passando um por debaixo do corpo do outro, desencontram-se repetidas vezes.

Carlos Alberto: Quanto tempo!

Catifunda: Quanto tempo!

Carlos Alberto: Não acredito! Que alegria!

Catifunda: Desde a última vez que eu te vi, nunca mais a gente se vimo. E vô te falá a verdade: você tá a mesma coisa...

Carlos Alberto, expressando vaidade, ajeita o paletó: O que é isso, muito obrigado.

Catifunda: Feio que nem a necessidade. Mas óia Cacá, mas você tá um bagaço, heim?

Carlos Alberto: O tempo passa...

Catifunda: O cabelo tá todo 'despinguelando'... e o que não caiu, já ficou branco só de medo de cair! E o 'resto', também tá caído?

Carlos Alberto: Que resto?

Catifunda: O vigor físico!

Carlos Alberto: Ah, bom... pensei que você tivesse falando...

Catifunda, interrompendo-o: Ah.. esse nós todos já sabemos que caiu a muito tempo, não é mesmo?

Repentinamente, Catifunda começa a gemer alto; grita de dor. Carlos Alberto se assusta.

Catifunda: Que dor de cabeça, que dor de cabeça.

Carlos Alberto: Deve ser esse charuto aí.

Catifunda: Não é o charuto que me dói, é a cabeça.

Catifunda para de gritar; muda de assunto.

Catifunda: Tô vindo de um casamento.

Carlos Alberto: E como é que correu o casamento?

Catifunda, baforando no rosto de Carlos: O casamento correu... mas quem tava doente pra correr mesmo era o noivo. Se não é o tio da noiva pra colocar o revólver na cabeça dele, ele tinha se mandado.

Carlos Alberto: E onde foi o casamento? Em que igreja foi?

Catifunda, bafora novamente no rosto de Carlos Alberto: Foi na rua.

Carlos Alberto: Na rua?

Catifunda: Casamento de 'probre', meu filho! 'Probre' casa onde deixam, não onde qué. Os coitado ficaram lá sentado na 'carçada', esperando passar um padre pra casar eles de graça. Óia, Cacá, o casamento marcado para as duas horas da tarde; 'se realizou-se' às nove horas da noite, que foi a hora que passou o 'pradre'.

Carlos Alberto: Não é 'pradre', é padre.

Catifunda: Pois então, o 'pradre'. O 'pradre' então casou eles; foi tudo muito bonito... Aí depois do casamento foi aquela choradeeeeeeeira, mas foi uma choradeeeeeeeiraa...

Carlos Alberto: Claro, muita emoção...

Catifunda: Não... choradeira pro 'pradre' não cobrar o casamento. Mas choraram tanto, 'debuíram' tanta lágrima, que o padre ficou tão comovido, que além de casar eles de graça, ainda deu quinhentos pau pra lua-de-mel.

Carlos Alberto: E onde foi a lua-de-mel?

Catifunda, baforando em Carlos Alberto: No Jardim Zoológico.

Carlos Alberto: Esse seu charuto fede, cheira mal.

Catifunda: E daí que cheira mal? Eu quero o charuto pra fumar; num vô usá ele como desodorante!

Carlos Alberto: Tá bom, tá bom... me fala do casamento.. a lua-de-mel foi num zoológico?

Catifunda: Sim, por que o macaco emprestou a jaula, entende?

Carlos Alberto, rindo: Na jaula do macaco?.

Catifunda: Tá rindo do quê? Eu tô falando: ‘probre’ não vai onde qué, vai onde deixam. O macaco com aquela boa vontade emprestou a jaula; você sabe como é ‘probre’, né? ‘Probre’ é unido, ‘probre’ tem aquela união.

Carlos Alberto: É verdade, é verdade.

Catifunda: Eu já fui ‘probre’, eu sei como é que é isso.

Carlos Alberto, perguntando com ironia: Ah, você já foi?

Catifunda: É... agora eu sou miseráver mesmo!

Despedem-se com abraços bem efusivos; Catifunda sai de cena. Carlos Alberto volta a ler seu jornal.

Catifunda foi concebida à imagem de *Pacífico*. Ao menos foi assim que sua criadora, a humorista Zilda Cardoso, teria apresentado a personagem a Carlos Alberto, ainda nos tempos em que *A Praça* era transmitida pela TV Rio: “Eu faço uma mulher escrachada, que fuma charuto, fala gíria, joga capoeira e não tem medo de homem... É uma espécie de Pacífico mulher” (Nóbrega, 2004, 98).

A despeito de seu carisma, *Catifunda* é uma trambiqueira. Ao contrário do que ocorre com *Pacífico*, sua perspicácia é toda mobilizada no planejamento e na realização das mais diferentes formas de falcatruas, embrulhadas e velhacarias, cujos enredos são narrados ao homem do banco sem nenhuma sorte de constrangimento. Nesses termos, não seria preciso muito para compreender o lugar que a narrativa reserva à personagem.

Sem nenhuma reserva, como que a antecipar os movimentos que realizará, a *Feiúra* se coloca com capricho nos aspectos que definem a corporalidade de *Catifunda*: roupas maltrapilhas, um chapéu esfarrapado, o odor de fumo barato. Do charuto infere-

se o vício; por ele expressam-se também os maus modos, e por meio destes, a privação da educação, traduzidos nas baforadas de fumaça que alvejam o rosto do homem do banco, nos desacertos da fala: “Desde a última vez que eu te vi, nunca mais a gente se vimo”; ‘probre’, ‘carçada’, ‘se realizou-se’, ‘pradre’.

Assentada em Carlos Alberto, a *Beleza* se dispõe a corrigir, a educar: “Não é ‘pradre’, é padre”; aponta, entretantes, as rudes maneiras da mulher: “Esse seu charuto fede, cheira mal”. Firme, a *Feiúra* expõe a estabilidade de sua posição: “Pois, então, o ‘pradre’; “E daí que cheira mal? Eu quero o charuto pra fumar; num vô usá ele como desodorante!”. A velha fórmula se deixa entrever: $(+) \rightarrow (-) : (-)$.

Como que por necessidade, a *Feiúra* revida, imputando ao *belo* qualidades a ela mesma iminentes: “você tá a mesma coisa (...) feio que nem a necessidade”; “o cabelo tá todo ‘despinguando’”; “você tá um bagaço”. Mais uma vez, litiga-se a virilidade, ou antes, a integridade sexual de quem se significa pela *Beleza*: “esse nós todos já sabemos que caiu a muito tempo, não é mesmo?”. Inconcluso, o contra-movimento vêm a realçar a condição pela qual responde a personagem. Pela pobreza, a civilidade se reduz, se despe de sua humanidade. A cultura, dádiva do matrimônio, só se mantém pela força: “quem tava doente pra correr mesmo era o noivo. Se não é o tio da noiva pra colocar o revólver na cabeça dele, ele tinha se mandado”.

Não obstante a consagração, ao pobre não é permitido o templo: “[o casamento] foi na rua”. Deveras, a miséria abrevia a devoção, transforma a fé num simples pedido de piedade, na súplica pelo não pagamento do ofício divino. A feiúra do pensamento não domesticado se manifesta nos corpos incultos, grotescos, na promíscua relação com a Natureza: é pela benevolência do macaco que a lua-de-mel poderá enfim acontecer. Como em S₈, S₉, S₁₂, S₁₃, S₁₉, a narrativa se vale da animalização; nesse caso, o fato de “‘probre’ ser unido”, de “‘probre’ ter aquela união” não se coloca no sentido de apartá-lo das mazelas comum e sociologicamente atribuídas à modernidade ou ao Ocidente em crise. Antes, é a anunciação do malogro da cultura, que ao fim da narrativa, aparece como o esperado complemento da já conhecida fórmula $(+) \rightarrow (-) : (-)$.

O quadro abaixo sintetiza a recorrência.

	Função Simbólica relativa à <i>Beleza</i>	Movimento	Função Simbólica relativa à <i>Feiúra</i>	Termo

S ₁₇	Nhonhô Gastão/ Tião/ Carlos Alberto	←	Dona Dadá	(+)
S ₁₈	Marido (Carlos Alberto)	←	Nova Rica	(+)
S ₁₉	Carlos Alberto/ “Povo”	→	João Plenário/ “Estagiante”	(+)
S ₂₀	Mendigo	←	Milionário	(+)
S ₂₁	Carlos Alberto	→	Catifunda	(-)

Em fins dos anos de 1980, *Catifunda* aparecerá desempenhando uma nova atividade. Deixando de lado a contrafeita vida de trambiques, a personagem despontará como treinadora de uma equipe de futebol feminino. Segundo conta o próprio Carlos Alberto em um livro de crônicas, a inspiração para a composição do novo quadro teria vindo dos conselhos de “Matosinho”, um veterano da Televisão: “Quer agradar o público? Bota mulher no programa” (Nóbrega, 2008, 132).

“Daí eu ter colocado a Zilda Cardoso, a famosa Catifunda, sempre cercada por jogadoras de futebol, todas elas com um shortinho pelo menos dois números a menos que o tamanho das meninas”, explica o apresentador, que conclui: “vou aumentando o número de mulheres no programa para segurar a audiência” (*idem, ibidem*, 132 - 133).

Décadas depois, o quadro das belas atletas seria mais uma vez posto no ar. Dessa vez, a figura do técnico seria imputada a *Paulinho Gogó*, personagem criado e

interpretado por Maurício Manfrini. Observe-se as narrativas apresentadas em S₂₂ e S₂₃, nas quais essas duas situações encontram seus respectivos exemplares.

S₂₂ Catifunda - Técnica do time de futebol feminino.

Catifunda entra em cena, junto a um grupo de garotas uniformizadas. Uma delas, vestida de goleira, traz uma bola nas mãos.

Jogadoras, em coro: “or, or or, Tiririca é o maior; or, or or, Tiririca é o maior”...

Carlos Alberto: Grande time! Como é que é? Muitos jogos?

Catifunda: Sim! Fûmo jogá agora mesmo. Fûmo e vortêmo.

Carlos Alberto, imitando-a: Fûmo e vortêmo. E juguêmo?

Catifunda: Joguêmo.

Carlos Alberto: E como acabou o jogo?

Catifunda: Em patada.

Carlos Alberto: 0 a 0, 2 a 2...?

Catifunda: Não... em patada mesmo! Foi soco, pontapé, puxão de cabelo...

Goleira: É ‘Cati’, mas quem provocou foi o outro time. E conosco é assim mesmo, não é? Se tem que brigar a gente briga!

Jogadoras, em coro: Ééééé...

Catifunda: E se tiver que “peitar”, a gente “peita” também!

Jogadoras, em coro: Isso nãããoo...

Goleira: Nós podemos ser briguentas, Carlinhos, mas mal educadas nós não somos não...

Catifunda: Mas o que que é isso? Quer dizer então que se tiver que peitar vocês não peitam?

Jogadoras, em coro: Nãããoo...

Catifunda, batendo nas jogadoras com seu chapéu: Vocês são umas covardes!!! E eu não quero time de covardes!

Carlos Alberto: Pera, pera, venham cá... Calma Catifunda; eu tenho a impressão que tá havendo aqui um erro...

Catifunda: Não tem erro nenhum! Tem que peitá, peita.

Carlos Alberto: Mas é isso que elas não estão entendendo. [Estufa e bate ruidoso no próprio tórax] É peitar. Quando tiver que jogar, vocês tem que entrar com raça, com garra! Entrar pra ganhar! Meter os peitos!!!

Jogadoras, em coro: Ahhhhh...

Catifunda: Elas atualmente tem pouco peito, mas no ano que vem vô mandar colocar silicone nelas todas. Aí você vai ver o que é um time peitudo.

As jogadoras trocam sorrisos cúmplices entre si, festejando a notícia.

Jogadora I: 'Cati', você já resolveu quem vai bater os 'corners'?

Catifunda: Os 'córni'? Os 'corni' quem vai bater é a Mariazinha.

Jogadora I: Por que a Mariazinha?

Catifunda: Porque ela é uma grande corneadora. A Mariazinha corneia que é uma maravilha. Tanto que colocaram o apelido no namorado dela de João Cornão!

Jogadora 2: E eu, 'Cati', vou ser a 'breque'?

Catifunda: Você vai ser o quê?

Jogadora 2: A 'breque'.

Catifunda, tirando o chapéu e voltando a bater nas jogadoras: Aqui não é corrida...

Para fugir dos golpes da treinadora, as jogadoras correm. Catifunda persegue-as, batendo também nos figurantes masculinos que estão sentados ao fundo da cena, nas mesas de um bar cenográfico.

Carlos Alberto: Eles não!

Catifunda: Elas traz eles para eles defendê elas!

Carlos Alberto: Não... Eles estão aqui no bar...

Catifunda: É conversa fiada! Elas traz eles pra defendê! Então apanha elas e apanha eles também! Eu quero ordem nesse time!

Jogadora 3, apontando para a própria coxa: Ai... ai... aii!

Carlos Alberto, com a fala "mole", a galantear a moça: Que que tem na perninha dela?

Jogadora 3, fazendo manha: Carlinhos, tem um bichinho mordendo minha perna...

Carlos Alberto: Tem? E qual é o nome dele?

Catifunda, interrompendo bruscamente o flerte entre os dois: É cupim! Tá mordendo a sua perna de pau!!! [Golpeia a jogadora com o chapéu].

Carlos Alberto: Pera 'Cati'! Você não conversa, só bate!

Catifunda: Elas me deixam nervosa...

Carlos Alberto: Mas assim elas ficam assustadas...

Catifunda: Eu sou disciplinadora! Comigo tem que ter disciplina! E vamos ver se vocês entenderam o que eu ensinei. Quando for bater uma 'farta' perigosa, vocês vão fazer a barreira, certo?

Jogadoras, em coro: Certo...

Catifunda: Como é que vocês se protegem?

Jogadoras, em coro: Assim [cruzam as mãos sobre o sexo, à maneira dos atletas masculinos].

Catifunda: Mas o que que tem aí pra proteger? Aí não tem nada suas burra. Vocês têm que portegê aqui.. [cruza os braços sobre os seios].

Jogadoras, em coro: Ahhh...

(...)

Catifunda, dirigindo-se a Carlos Alberto: Você tem uma metralhadora? [Simula estar atirando em todas as jogadoras]. E vamos embora antes que eu dê um tiro de meta em vocês.

S₂₃ Paulinho Gogó - Técnico de time de futebol feminino.

Paulinho Gogó entra de técnico trazendo a bola. Rita vem de Secretária, apoiando os papéis dos contratos numa prancheta. Vestindo tênis, uniformizadas com um shortinho cavado e top, cinco jogadoras e Nega Dudu. Todas trazem no peito a inscrição "ÇÇ".

Paulinho Gogó, conduzindo as mulheres em exercícios aeróbicos: Um, dois, um, dois, um, dois...

Paulinho Gogó pára ao lado do banco, ordenando o fim dos exercícios.

Carlos Alberto, cumprimentando-o: Paulinho Gogó...

Paulinho Gogó: Paulinho Gogó, não, Casabé. Professor Gogó. Deixei de ser jogador e tô no comando desse time feminino de futebol *society*.

Carlos Alberto: E o que são aqueles “ÇÇ” na camiseta das moças?

Paulinho Gogó: É o nome do time: “Sereias do Society”.

Carlos Alberto: Paulinho Gogó, sereias e society se escrevem com “S”. Tem que tirar o “Ç”.

Paulinho Gogó: Ô secretária, como é que tá o contrato do time com a editora de dicionário?

Secretária, folheando os papéis do contrato: Foi devidamente cancelado.

Paulinho Gogó: Então deixa o “Ç”. Porque contrato é assim: Se tá, tá; se não tá, não tá.

Carlos Alberto: Esse time *society* é bom?

Paulinho Gogó: Se é bom? [Dirigindo-se para a Jogadora I] Diz pra Casabé a folha corrida do time.

Jogadora I: Foram 20 partidas e não perdemos nenhuma.

Carlos Alberto: Como conseguiram esse feito?

Paulinho Gogó: A gente marca o jogo e dá o horário e o lugar errado pro adversário.

Carlos Alberto: Mas aí o adversário não aparece pra jogar.

Paulinho Gogó: Por isso as mina tão invicta.

Carlos Alberto: Essas meninas são boas de bola?

Paulinho Gogó: Todas são jogadoras específicas.

Chama a Jogadora 2, que se aproxima.

Paulinho Gogó: Essa é boa batedora de escanteio. Conta como você treinava.

Jogadora 2: Eu traio meu namorado. Traio ele com o massagista, com o roupeiro, com o fisioterapeuta...

Paulinho Gogó: Viu só? Pra bater *corner*, nada melhor do que uma “corneadora” profissional.

Carlos Alberto: Paulinho, vale a pena ter no time uma jogadora que só sabe por chifres?

Paulinho Gogó: Ô secretária, como é que tá o nosso contrato com a fábrica de berrante?

Secretária, folheando o contrato: Foi renovado por mais 5 anos.

Paulinho Gogó: Então, vale a pena. Contrato é assim: se tá, tá, não tá, não tá.

Nega Dudu se aproxima de Paulinho Gogó.

Nega Dudu: Paulinho Gogó, tenho uma reclamação a fazer.

Carlos Alberto, puxando Paulinho Gogó de lado: Como é que você deixa uma jogadora falar assim?

Paulinho Gogó: Fazer o quê? Essa é a Nega Dudu, prima da Nega Juju.

Carlos Alberto: Ah, entendi. Elas têm o mesmo sangue.

Paulinho Gogó: E também o mesmo par de bunda.

Nega Dudu: Por que quando tem falta contra nós ninguém fica na barreira, só eu?

Paulinho Gogó: Por que você sozinha já é uma barreira inteira, Dudu.

Carlos Alberto: Quem é a craque do time?

Paulinho Gogó, indicando as Jogadoras 3 e 4: São a Juliana e a Priscila. Vocês duas, mostrem pro Casabé o potencial de vocês.

Como numa coreografia ensaiada, as duas conjuntamente rebolam.

Jogadora 3: Somos boas no meio... [aprumam o busto]. Jogadora 4: Jogamos bem na frente... Jogadora 3: E somos especialistas em armar o jogo atrás [voltam a rebolar].

Paulinho Gogó: A Juliana só não mata a bola no peito.

Carlos Alberto: Por quê?

Paulinho Gogó: Se a bola cair ali no meio, a gente perde a bola e acaba o jogo.

Jogadora 4, aproximando-se: Professor Gogó, se no final do jogo pedirem pra trocar a camisa, devo tirar a minha?

Paulinho Gogó: Claro.

Jogadora 4: Mas eu vou sem sutiã.

Paulinho Gogó: Ô Secretária, como é que tá nosso contrato com a fábrica de silicone?

Secretária, folheando o contrato: Foi renovado por 5 anos.

Paulinho Gogó: Então, pode tirar. Contrato é assim: Se tá, tá, se não tá, não tá.

Carlos Alberto: Paulinho Gogó, o time não tem goleira?

Paulinho Gogó: É mesmo, cadê a goleira?

Nega Dudu, aproximando-se: Ela tá com gripe e não pode jogar.

Paulinho Gogó: Tudo bem. Então, vai tu pro gol.

Nega Dudu: Eu? Mas eu não sei jogar no gol.

Carlos Alberto: Paulinho Gogó, pense bem: Será que ela não vai engolir um frango? Ou um peru?

Paulinho Gogó: Que nada. Com esse tamanho ela só engole de hipopótamo pra cima.

Paulinho Gogó sai retomando a condução dos exercícios aeróbicos. As Jogadoras o seguem.

“Paulinho Gogó é um contador de histórias”, apresenta o personagem seu criador (<http://www.paulinhogogo.com.br/>). Cheio de gírias, trocando sílabas e confundindo expressões, passa seu tempo a falar de seus feitos e vicissitudes. Pela perspicácia, *Paulinho Gogó* se iguala a *Pacífico* e a *Catífunda*. Era o que se via logo antes de o personagem ter se tornado técnico de futebol, quando aparecia simplesmente como jogador.

Então, mesmo sendo apresentado como “craque”, nada se podia afirmar sobre suas reais habilidades: mais que o futebol, eram os contratos com os patrocinadores o que mais preocupava o malandro. Daí deixar sempre seu treinador contrariado; daí sua

suposta necessidade em manter a seu lado uma secretária, com quem, ademais, mantinha um pouco dissimulado *affaire*.

Catifunda é ignorante, apenas. Atente-se mais uma vez para o domínio risível que a personagem demonstra ter do bom português: “Fûmo e vortêmo; joguêmo”. Em *Paulinho Gogó*, diferentemente, a rudeza se deixa eclipsar pela esperteza: com efeito, desde que responda aos seus interesses contratuais, qualquer grafia lhe convém; desde que lhe bonifique junto aos patrocinadores, “Çereias” pode ser escrito com “S”. “Porque contrato é assim: se tá, tá; se não tá, não tá”. Eis porque, ao contrário de *Catifunda*, *Gogó* é rico. Sobre isso, que se considere as vestes grosseiras daquela, o chapéu surrado, nele substituídos por um luzente agasalho esportivo, sobre o qual sobressai uma grossa corrente de ouro.

Com efeito, as distinções - inversões - entre um e outro personagem não parecem lhes conferir lugares opostos no interior de suas respectivas narrativas. Basta que se observe as características das mulheres que compõem as duas equipes de futebol. Análogas entre si, tais personagens em tudo se assemelham às formas pretendidas pelo realismo da estatuária grega. Em cada uma de suas curvas, a expressão das palavras de Victor Hugo: “É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia...” (cf. 2010, 36). Colocam-se, importante notar, em total conformidade estética com as modelos que se apresentam em S₁₂, S₁₃, S₁₄, S₁₅, S₁₆, S₁₇, S₁₈, S₁₉. Não apenas sensivelmente belas, as atletas comandadas por *Catifunda* e *Paulinho Gogó* são brancas, loiras, magras.

A *Beleza* que as significa é assinalada pelo homem do banco, que ora se dedica à proteção das moças, ora a sua bajulação. Nesse sentido, note-se quando ele em S₂₃ admira abobalhado o “potencial” exibido pela coreografia das *Jogadoras 3 e 4*, ou quando se pronuncia, em S₂₂: “Calma Catifunda; eu tenho a impressão que tá havendo aqui um erro...”; “Pera ‘Cati’! Você não conversa, só bate! (...) assim elas ficam assustadas...”.

Em S₂₃, uma função homóloga é atribuída à *Nega Dudu*. *Dudu* em tudo difere das demais atletas, cuja *Beleza* é acentuada pelos contrastantes traços da personagem, que sendo negra, baixa e obesa, só está no time devido à exigência da esposa do treinador: “você sozinha já é uma barreira inteira, Dudu”; “Com esse tamanho ela só engole de hipopótamo pra cima”.

Exagerando-se sua descrição, recorre-se ao grotesco, define-se sua feiúra pelo contraste com as demais. Define-se a Feiúra de Gogó. Está ali para evitar a infidelidade, certa. Marca a Feiúra Moral de Gogó.

Pontuadas as posições significantes, observa-se sem dificuldade o movimento protagonizado por *Paulinho Gogó* e *Catifunda* em direção às modelos: pela orientação técnica dada pelos treinadores às suas atletas, o *Feio* se dirige ao *Belo*. É o que se coloca pelos golpes de chapéu, pelo impetuoso desejo de metralhar as moças, pelas repreensões da severa *Cati*: “Se tem que ‘peitar’, a gente ‘peita’”; “você são umas covardes”; “eu quero ordem nesse time”; “comigo tem que ter disciplina”. É também o que se apresenta pelas declarações táticas e deleitosas de *Gogó*: “Vocês duas: mostrem pro Casabé seu potencial”; “A Juliana só não mata a bola no peito [porque] se a bola cair ali no meio, a gente perde a bola e acaba o jogo”; “Então, pode tirar [a camisa]”.

Então, como que a reproduzir a estrutura narrativa de S_1 e S_2 . Pela intervenção dos treinadores a mácula das jogadoras se revela. Perenes em seus atributos físicos, a *Feiúra* nelas se anuncia como Moral. Nesse sentido, considere-se a infidelidade das cobradoras de escanteio, e, entrementes, sua completa falta de inteligência, o que as impossibilita de se protegerem corretamente quando posicionadas na barreira. Inopinadamente, é a invariância narrativa que mais uma vez se coloca: $(-) \rightarrow (+) : (-)$.

De um jeito novo, a fórmula volta a se apresentar em S_{24} e S_{25} , os dois últimos *sketches* a serem analisados nesse presente trabalho. Observe-se.

S_{24} Zé Bonitinho.

Com a mão segurando as costas, e uma expressão de dor, uma Modelo entra em cena. Encontra Carlos Alberto, que sentado no banco lê seu jornal.

Modelo: Oi Carlos Alberto, posso me sentar?

Carlos Alberto: Claro, o que aconteceu?

Modelo: Estou com mau jeito. Já tomei remédio e nada! Sabe do que eu estou precisando? De um médico acupunturista! Mas onde vou encontrar um a essa hora?

Carlos Alberto: É verdade! Onde?

Num canto da Praça, está Zé Bonitinho. Veste um jaleco branco e está acompanhado de várias mulheres, que o adulam. Implora uma das moças: Doutor Zé Bonitinho, me dá um beijinho?

Zé Bonitinho: Vou dar um selinho do Zé Bonitinho!

Zé Bonitinho então tira do bolso um selo de carta gigante, com sua foto estampada; joga-o no chão. As garotas se atiram no chão, disputando o papel.

Zé Bonitinho: *Mister Charles, I go* até aí! [Aproxima-se da Modelo]. Escute, garota... Pode me dar uma informação?

Modelo: O que você quer saber?

Zé Bonitinho: Qual o caminho mais rápido para o seu coração.

Modelo: Dá licença, tio! Não está vendo que estou mal? Estou com torcicolo!

Zé Bonitinho: Sente no meu colinho, que vou distorcer esse seu corpinho!

Modelo: Quem é você, heim?

Zé Bonitinho: Apresentando-se: Zé Bonitinho... O supra-sumo da belezura, em forma de gostosura! [Puxa a Modelo pelo braço, e completa sua investida falando no ouvido da garota]: Pode ser ou tá difícil?

Modelo: Me larga, clone de palmito! Meu pescoço está doendo!

Zé Bonitinho: Então caiu nas mãos de um artista... Zé Bonitinho, o acupunturista!!!

Modelo: Você, acupunturista?

Zé Bonitinho: Especialista em dores lombares e nervo ciático.

Corre o dedo pelas costas da Modelo, descendo pela perna.

A Modelo se encolhe toda, rindo: Uuuuu... Pára que eu tenho cócegas!

Zé Bonitinho: Caiu na risada, tá faturada!

Carlos Alberto: Zé, o caso é sério. A moça precisa ser examinada.

Zé Bonitinho: Então terá que ficar pelada.

Modelo: Pelada? Prefiro morrer de dor, que ser examinada por um Matusalém!

Zé Bonitinho: Matusalém??? Eu não queria abusar, mas vou ter que arrepiar! Vou mostrar a ela o tamanho da agulha do Zé Bonitinho!

Tira de dentro do paletó uma agulha enorme. Imediatamente, a Modelo muda de atitude.

Modelo, acariciando a agulha: Oh! Que agulhão!!

Zé Bonitinho: Devagar, senão ela pode espetar!

Modelo, dengosa: Eu quero que você tire a minha dorzinha... Será que esse negócio de agulha no corpo funciona mesmo?

Zé Bonitinho: Você já viu porco-espinho com problema de coluna? Vem cá... que vou te examinar!

Zé Bonitinho senta no banco e a Modelo deita de bruços sobre suas pernas.

Zé Bonitinho, apalpando-a: Dói aqui?

Modelo: Dóóóiiii!

Zé Bonitinho, ainda apalpando-a: Dói aqui?

Modelo: Dóóóiiii!

Zé Bonitinho: Garota, seu caso só tem uma solução: uma espetada com meu agulhão!
[Espeta a nádega da Modelo com a agulha].

Modelo: Humm... Que gostoso! Espeta mais que eu quero!

Zé Bonitinho: Não dá, minha agulha entortou.

Modelo: Então me beija!

Zé Bonitinho: Negativo! Hoje já beijei 999 mulheres e estou com a boca mais cansada que Ronaldinho no final de partida.

Modelo: Então, o que faço para lhe ter?

Zé Bonitinho: Para “me ter”? Vá e me espere no camping mais próximo.

A Modelo sai, apaixonada.

Carlos Alberto: Zé... Por que num camping?

Zé Bonitinho: Ela vai aprender como se arma o pau da barraca!

S₂₅ Zé Bonitinho (Variação).

Entra uma Modelo, vestida estilo cowboy.

Modelo: Como vai Carlos Alberto?

Carlos Alberto: Adriana! O que está fazendo aqui em São Paulo?

Modelo: Vamos fazer a festa do rodeio na minha cidade e o melhor peão se acidentou. Estou precisando de alguém para seu lugar. Conhece um bom peão boiadeiro?

A imagem foca Zé Bonitinho, vestido de Cowboy, montado num cavalinho com rodinhas.

Zé Bonitinho: Mister Charles! I go até aí! [Três Modelos empurram o cavala de brinquedo até próximo ao banco, e ajudam Zé Bonitinho a descer].

Zé Bonitinho, retribuindo o auxílio das moças: Um fiapo do meu beijo pra vocês!

Atirando-se no chão, as mulheres disputam o beijo do velho.

Modelo: O que é isso?

Zé Bonitinho: Deixe que eu me apresente: Zé Bonitinho, o perigote das mulheres! Aquele que não é um puro sangue árabe, mas tem muita potranca apaixonada. [Puxa a Modelo pelo braço, e lhe diz no ouvido]: Quer dar uma experimentada?

Modelo: Sai pra lá, coroa! Estou procurando um peão de verdade!

Zé Bonitinho: um homem forte, viril, másculo, que saiba cavalgar, laçar... e beijar?

Modelo: Isso mesmo! Conhece algum?

Zé Bonitinho, beijando a mão da Modelo: Eu! Muito prazer, Zé Bonitinho.. Lindo, tesão, bonito e gostosão!

Modelo: Você é muito feio!

Zé Bonitinho: Feio? Feio seria o filho do Cabrito Teves com a Susan Boyle! Eu sou divino, maravilhoso.

Modelo: Você sabe montar em boi?

Zé Bonitinho: Negativo! Zé Bonitinho só monta em vaca! Pra Zé Bonitinho montar num boi... Primeiro o boi tem que colocar silicone nas tetas, passar batom, pintar o casco e afinar o berro.

Modelo, rindo: Sabe que você é engraçado?

Zé Bonitinho: Caiu na risada, tá faturada! Não quero botar banca, mas sou especialista em domar potranca.

Zé Bonitinho puxa o braço da Modelo, que com um tranco se livra.

Modelo: O que é isso, seu velho tarado?

Zé Bonitinho: Velho tarado? Ela vai deixar de ser arrogante. Vou mostrar a ela o tamanho do meu berrante!

As três Modelos voltam a cena e entregam um enorme berrante ao protagonista. Zé Bonitinho o assopra, fazendo-o ressoar.

Modelo: Meu Deus, que berrante enorme o seu! Deixa eu dar uma sopradinha?

Zé Bonitinho: Negativo; pode me dar sapinho na boca...

A Modelo o assopra, manifestando-se em seguida: Hum... Adorei sentir o gosto da sua boca no berrante. Dá um beijinho?

Zé Bonitinho: Beijo comum, ou coice de mula?

Modelo: Coice de mula!

Zé Bonitinho: Negativo! Hoje já beijei 999 potrancas e estou com o beijador mooolle.

Modelo: Então, o que faço para lhe ter?

Zé Bonitinho: Para “me ter”? Vá para sua fazenda e me espere ao lado do chiqueiro.

Modelo sai apaixonada, levando o berrante.

Carlos Alberto: Zé, por que ao lado do chiqueiro?

Zé Bonitinho: Porque hoje... a ‘porca’ vai torcer o rabo!

Contraopondo-se à bela - branca, loira, alta e atlética - figura da *Modelo*, a *Feiúra* é precisa ao se apresentar como contraste: enquanto a *Beleza* se exalta na juventude da moça, *Zé Bonitinho* tem toda a sua condição física desenhada pela velhice. Para além do que exprimem as representações anatômicas, as falas da jovem são colocadas como a enfatizar a posição significativa ocupada por *Zé* na narrativa. Em S₂₄, considere-se: “Me

larga, clone de palmito!"; "Prefiro morrer de dor, que ser examinada por um Matusalém!". Em S₂₅: "Sai pra lá, coroa!"; "Você é muito feio!"; "seu velho tarado...".

Não obstante lhe marcar o corpo, a velhice não chega a eclipsar a libido do personagem, cuja masculinidade, excelsa, toca o caricatural. Eis o que garante os movimentos que ele intenta em direção da *Modelo*, ou antes, o deslocamento pelo qual a *Feiúra* que nele se personifica vai se apresentar à *Beleza*, esta, alocada na mulher.

A dinâmica é marcada tanto pelas descomposturas corporais do homem quanto por suas falas, francas e diretas. Atestam-na suas corridas de mão pelo corpo da moça, as apalpadelas, as cócegas, o beijo cavalheiro nas jovens mãos, a força com que por diversas vezes ele lhe segura pelo braço. Nesse mesmo sentido, pontue-se, em S₂₅: "Quer dar uma experimentada?"; e em S₂₄, de modo mais persistente: "Qual o caminho mais rápido para o seu coração"; "Sente no meu colinho, que vou distorcer esse seu corpinho!"; "Pode ser ou tá difícil?".

Tentando diluir a descontinuidade que a separa de seu contrário, a *Feiúra* se vale da mesma estratégia utilizada com *Batoré* em S₁₁; afirmando-se belo, *Zé Bonitinho* acredita poder convencer a *Modelo* da igualdade estética que os une. Observe-se em S₂₄: "Apresentando-se: Zé Bonitinho... O supra-sumo da belezura, em forma de gostosura!"; "Caiu nas mãos de um artista". Em S₂₅: "O perigote das mulheres!"; "Muito prazer, Zé Bonitinho... Lindo, tesão, bonito e gostosão!"; "Eu sou divino, maravilhoso".

A *Beleza* resiste. Pelos gestos do corpo, bruscamente, a *Modelo* se distancia dos braços do velho; pelo discurso, ela lhe reconduz ao seu lugar de origem, restituindo o hiato que os separa: "clone de palmito"; "Matusalém"; "velho tarado", etc.. Incansável, a *Feiúra* volta ao embate; desta vez, no entanto, procurando valer-se da estratégia inversa, ou seja, redefinindo o próprio *belo*, que terminará sendo reequalizado até o ponto onde se fixa seu contrário.

Essa inflexão da narrativa aparecerá assinalada por uma dupla articulação: em primeiro lugar, assiste-se a *Feiúra* desistir de sua própria exaltação. A enorme "agulha" exibida em S₂₄ e o "berrante" ostentado em S₂₅ cumprem o papel de dissimular a real desproporção do personagem. A alegoria do sexo é explícita. Tal como Príapo, o grotesco de *Zé Bonitinho* reside em seu sexo.

Nesse sentido, são claras as inferências ensaiadas por Freud no interior de *O mal-estar na civilização*: "os órgãos genitais dificilmente são julgados belos" (Freud, 1997, pág.). Donde decorreria a necessidade instintiva da narrativa de dissimulá-los em representações outras (cf. *idem, ibidem*, pág.).

Entrementes, também a imagem da mulher irá se transformar. Em S₂₄, o que era belo se perfaz ordinário; em S₂₅ um fim semelhante é perseguido recorrendo-se ao recurso de animalização: “...muita potranca apaixonada”; “Zé Bonitinho só monta em vaca”; “sou especialista em domar potranca”; “a porca vai torcer o rabo”. A incontidência da mulher registra o êxito da *Feiúra*; uma vez mais, volta-se a conhecida estrutura: (-) → (+) : (-).

A narrativa então se prolonga; seu sentido, porém, se inverte: é a vez da bela moça buscar o protagonista. Em S₂₄, considere-se: “Eu quero que você tire a minha dorzinha...”; “Humm... Que gostoso! Espeta mais que eu quero!”; “Então me beija!; “...o que faço para lhe ter?”. Em S₂₅: “Meu Deus, que berrante enorme o seu! Deixa eu dar uma sopradinha?”; “Hum... Adorei sentir o gosto da sua boca no berrante. Dá um beijinho?”; “Então, o que faço para lhe ter?”.

Sem nenhum atrativo que lhe apeteça, *Zé Bonitinho* desdenha de sua interlocutora. Como todo movimento iniciado pela *Beleza*, também esse não terminará bem sucedido. É à velha fórmula que a narrativa mais uma vez parece recorrer: (+) → (-) : (-). Em S₂₄, julgue-se: “Minha agulha entortou”; “hoje já beijei 999 mulheres e estou com a boca cansada”. Em S₂₅: “Negativo; pode me dar sapinho na boca...”; “Hoje já beijei 999 potrancas e estou com o beijador mooole”. Com efeito, apesar das promessas, uma eventual aproximação ulterior jamais é bem sucedida. Em S₂₅, note-se: “Vá para sua fazenda e me espere ao lado do chiqueiro”. Em S₂₄: “Vá e me espere no camping mais próximo”.

Eis que, diferentemente do que em inúmeros *sketches* se elabora a partir de um desdobramento vertical: seja na sobreposição de códigos distintos - vide S₁, S₂, S₈, S₉, S₁₂, S₁₃, S₁₇, S₁₈, S₁₉, S₂₂ e S₂₃ -, seja na justaposição dimensional das narrativas - S₁₀ e S₁₁ -, com *Zé Bonitinho* pode-se observar a estrutura significativa organizando-se horizontalmente, na sequência temporal dos episódios que compõem a narrativa. É o que procura mostrar o quadro abaixo.

Momento	Função Simbólica relativa à Beleza	Movimento	Função Simbólica relativa à Feiúra	Termo
I		←		(+)

	Modelo		Zé Bonitinho	
II		→		(-)

* * *

Um caminho sinuoso foi percorrido até aqui. Ao longo dele, duas diferentes possibilidades de ladrilho foram se enunciando pouco a pouco, passo a passo. De um lado, histórias onde elementos significados pela *Beleza* se deslocavam em direção de outros, viciosos, disformes, *Feios*. De outro, era o movimento contrário que se apresentava: ora a querer corromper seu oposto, ora a querer nele revelar aspectos a ela mesma concernentes, a *Feiúra* ao *Belo* se dirigia. E tal qual essas evoluções, o caminhar fez perceber que também os desfechos desses movimentos se invertiam num caso e em outro: enquanto neste caso, necessariamente, a narrativa marcava o término de seu desenvolvimento com o êxito do *Feio*, naquele, de modo invariável, a *Beleza* suportava seu fracasso.

Por cada uma dessas possibilidades, uma extensa cadeia de narrativas acabou sendo delineada. Com efeito, para além de orientar cada uma das narrativas num sentido horizontal, conduzindo os protagonistas ao desfecho de cada enredo, a *Beleza* e a *Feiúra* acabariam se colocando simultaneamente como eixos, pelos quais se tornaria a passagem de um *sketch* a outro. Como cânones, as sequências se repetiam e se repetiam também verticalmente, encadeando-se no interior de cada um dos grupos de transformação como consonâncias de uma repetitiva e estéril melodia: $(-) \rightarrow (+) : (-) ; (+) \rightarrow (-) : (+)$. É o que mostra a tabela seguinte.

Grupos de Transformação	Sentido da Narrativa		Termo
S ₁ (I), S ₂ (I), S ₇ , S ₈ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₃ , S ₂₀ , S ₂₁ , S ₂₂ , S ₂₃ , S ₂₄ (I), S ₂₅ (I)	Beleza	← (-)	(+)
S ₁ (II), S ₂ (II), S ₃ , S ₄ ,		→	

S ₅ , S ₆ , S ₁₄ , S ₁₅ , S ₁₆ , S ₁₇ , S ₁₈ , S ₁₉ , S ₂₄ (II), S ₂₅ (II)		(+)		(-)
--	--	-------	--	-------

Perseguindo a *Feiúra*, vimos a inocência do inculto *Menino* se transmutar na ignorância de *Valter D'Ávila*, na cândida rudeza do *Jeca Gay*. Pelo desafio proposto por *Tô de ôio*, pudemos presenciar sua transformação em loucura, e, logo na sequência, na embriagues de *Saideira*. Por inúmeras vezes, observamos o *Feio* assinalar situações enredadas pela androgenia, pela misoginia, pelo homossexualismo; nesses termos, recorde-se da doçura do *Guarda Juju*, da coragem desastrada de *Loló*, do charme irresistível de *Vera Verão*, da rebeldia de *Valmir*, o *Ex-Gay*. Ainda nesse sentido, lembremos da senilidade de *Fifo*, de *Clementino*, da esterilidade de *Nhonhô Gastão*.

Vários também foram os casos de infidelidade passados em revista: basta que se rememore a perfídia de *Dona Dadá*, a falta de escrúpulos de *Paulinho Gogó*, da estagiante do *Deputado João Plenário*. Da corrupção deste, da excentricidade do *milionário* narrada por *Pacífico*, da ganância da *Nova Rica*, testemunhamos a *Feiúra* passando a se considerar igualmente na pobreza, a imiscuir-se na vadiagem, como pareceu bem atestar a história das bodas narrada por *Catifunda* e os desditos proferidos ao telefone por *Canarinho*.

Pari passu, a cada manifestação do *Feio*, vimos também a *Beleza* se colocando. Eis que a velhice e os mal-entendidos da *Velha Surda* se encontram com o charme de *Zé Bonitinho*; eis que os xingamentos e os insultos proferidos por *Apolônio* se deparam com o desdenho e o subsequente desejo da bela interlocutora em busca de um *médico acupunturista* e de um *peão de boiadeiro*. Do extremo de sua *Feiúra*, *Batoré* não hesita em afirmar-se *belo*. Em cada *Modelo*, em cada corpo utilizado pela narrativa como contraponto ao imperfeito, assistimos a evocação do equilíbrio, da harmonia, da proporção; vimos, entretentes, a *Beleza* significando-se femenilmente como branca, loira, magra.

Para além dos atributos físicos, acompanhamos o *Belo* reivindicar para si uma ampla coleção de virtudes e valores morais. Cumpriu-se aqui o papel comumente outorgado ao homem do banco: ora a corrigir, a ensinar e a educar, ora a ponderar, julgar e a condenar, a *Beleza* se precipita em defesa da civilidade, da erudição, do trabalho, do casamento.

Da capo al fine, o quadro abaixo recoloca cada um desses passos percorridos.

Quadros	Personagens e suas significações	
S ₁ , S ₂	Velha Surda; Feiúra Física, Beleza Moral	Apolônio, Carlos Alberto; Beleza Física, Feiúra Moral
S ₃	Menino; Feiúra Moral	Carlos Alberto; Beleza Moral
S ₄	Valter D'Ávila; Feiúra Moral	Manoel de Nóbrega; Beleza Moral
S ₅	Jeca Gay; Feiúra Moral	Carlos Alberto; Beleza Moral
S ₆	Saideira; Feiúra Moral	Carlos Alberto; Beleza Moral
S ₇	“Tô de ôio”; Feiúra Moral	Manoel de Nóbrega; Beleza Moral
S ₈ , S ₉	Canarinho; Feiúra Física, Feiúra Moral	Koppa; Beleza Física, Beleza Moral
S ₁₀	Guarda Juju, Loló Feiúra Moral	Carlos Alberto, Leão; Beleza Moral
S ₁₁	Batoré; Feiúra Física	Carlos Alberto; Beleza Física; Beleza Moral
S ₁₂ , S ₁₃	Vera Verão; Feiúra Física, Feiúra Moral	Sheik, Diretor de Cinema, Modelos; Beleza Física, Feiúra Moral
S ₁₄	Ex-Gay; Feiúra Moral	Modelo; Beleza Física

S ₁₅	Fifo; Feiúra Física	Fifa; Beleza Física
S ₁₆	Clementino; Feiúra Física	Garçonete; Beleza Física
S ₁₇	Nhonhô Gastão, Carlos Alberto; Feiúra Física	Dona Dadá, Tião; Beleza Física, Feiúra Moral
S ₁₈	Nova Rica; Beleza Física, Feiúra Moral	Carlos Alberto; Beleza Moral
S ₁₉	João Plenário, Feiúra Moral; “Estagiante”, Beleza Física, Feiúra Moral	Carlos Alberto; Beleza Moral
S ₂₀	Pacífico; Beleza Moral	Carlos Alberto; Feiúra Moral
S ₂₁	Catifunda; Beleza Moral	Carlos Alberto; Feiúra Moral
S ₂₂	Catifunda (Técnica) Feiúra Física	Atletas, Beleza Física
S ₂₃	Paulinho Gogó, Feiúra Moral	Atletas, Beleza Física
S ₂₄ , S ₂₅	Zé Bonitinho, Feiúra Física	Modelo, Beleza Física

Assim dispostos, o conjunto dessas narrativas impõe a consideração de um aspecto novo, tão interessante quanto inesperado. Separados em função de sua qualificação estética, teríamos os personagens agrupando-se do seguinte modo:

Beleza Física	Apolônio, Koppa, Sheik, Diretor de Cinema, Modelo, Fifa, Garçonete, Dona
---------------	--

	Dadá, Tião, Nova Rica, “Estagiante”, Jogadoras de Futebol, Homem do Banco.
Beleza Moral	Velha Surda, Koppa, Leão, Pacífico, Catifunda, Homem do Banco.
Feiúra Física	Velha Surda, Canarinho, Batoré, Vera Verão, Fifo, Clementino, Nhonhô Gastão, do Banco, Catifunda, Zé Bonitinho.
Feiúra Moral	Apolônio, Homem do Banco, Menino, Valter D’Ávila, Jeca Gay, Saideira, Tô de ôio, Canarinho, Guarda Juju, Loló, “Colchão de Batoré”, Vera Verão, Sheik, Diretor de Cinema, Ex-Gay, Dona Dadá, Tião, Nova Rica, João Plenário, “Estagiante”, “Milionário descrito por Pacífico”, Paulinho Gogó, Jogadoras de Futebol.

Repare-se nos personagens Masculinos. Como elementos absolutos, eles aparecem em todas as posições ou quadrantes. De fato, qualquer possibilidade os contempla: caracterizam-se como *Belos* e como *Feios*, tanto seja considerado o domínio Físico, como, de igual maneira, os aspectos de sua Moral. Mais do que isso, na verdade. Tais figuras podem trazer em si qualquer uma das combinações possíveis: Beleza Física - Beleza Moral, Beleza Física - Feiúra Moral, Feiúra Física - Beleza Moral, Feiúra Física - Feiúra Moral.

O mesmo não se pode dizer dos elementos Femininos. Observando o quadro acima, pode-se sem dificuldade perceber a inexistência de personagens mulheres que estejam alocados concomitantemente nos dois quadrantes condizentes à *Beleza*. A escolha, necessária, parece se impor à narrativa: ou se apresenta o Feminino por seus dotes físicos ou, contrária e obrigatoriamente, por suas virtudes morais. Para lá desta ou daquela possibilidade, apenas a completa e absoluta Feiúra.

Assim, do total de possibilidades apresentadas ao Masculino, o Feminino parece se constituir a partir de uma redução. Inverte-se a exegese bíblica: é como se aqui fosse Eva a prescindir da especiosa costela, presente apenas no corpo inteiro e uno de Adão.

Mais do que pares que se opõem, os gêneros parecem se definir por um processo lógico redução, no qual Masculino > Feminino, porque 4 > 3.

Pontuada dessa maneira, a questão surpreendentemente se volta para o grupo de personagens cuja natureza em algo se distancia das categorias classificatórias de gênero. Com efeito, seriam o Masculino e o Feminino suficientes para assinalar as qualidades sexuais do Guarda Juju, do indefinível Suspiro, do sôfrego Ex-gay? Dariam eles conta de caracterizar objetivamente os impulsos libidinosos de Loló, do excêntrico milionário descrito por Pacífico, do “colchão de Batoré”? A qual das duas noções se associaria a ideia de “quase mulher”, com a qual se autodefine Vera Verão?

Ao contrário do que seríamos induzidos a pensar, o conjunto das narrativas míticas não vai situar esses personagens entre os extremos demarcados pelos estanques Masculino e Feminino. Ao menos é isso o que se pontua quando se observa a forma manente pela qual é significada a totalidade desses personagens, simultânea e invariavelmente qualificados como *Feios Físicos* e *Feios Morais*. O movimento acima descrito se repete, delineando uma segunda redução. Desta vez, é como se da própria Eva outra costela fosse retirada. Então, no interior da descontinuidade definitivamente interposta entre a *Beleza* e a *Feiúra*, um *continuum* entre os gêneros se estabelece: num extremo, o Masculino; em outro, uma sexualidade variante, derivada do encontro entre aquele e o Feminino, e com características de ambas. Perceba-se, com efeito, que Masculino > Feminino > “Variante”, dado que 4 > 3 > 1. É isso o que se visualiza na tabela a seguir.

Masculino	Beleza Física/ Beleza Moral	Beleza Física/ Feiúra Moral	Feiúra Física/ Beleza Moral	Feiúra Física/ Feiúra Moral
Feminino	Beleza Física/ Beleza Moral	Beleza Física/ Feiúra Moral	Feiúra Física/ Beleza Moral	Feiúra Física/ Feiúra Moral
Personagens “Variantes”	Beleza Física/ Beleza Moral	Beleza Física/ Feiúra Moral	Feiúra Física/ Beleza Moral	Feiúra Física/ Feiúra Moral

Dessa maneira, parecem bem justificados os movimentos de provocação, perversão e sedução protagonizados pelo Guarda Juju, por Loló, pelo “colchão de Batoré” e por Vera Verão. Na estrutura lógica do pensamento expresso pelos *sketches*, a esses personagens é reservado o lugar mais baixo e vil, seja considerada a total

completude com que a *Feiúra* neles se manifesta seja, entretentes, pela diminuta capacidade funcional que representam no interior de cada narrativa.

Nesse sentido, a percepção dessa estrutura parece também elucidar as incansáveis e quase sempre bem sucedidas tentativas de difamar, ofender e ultrajar a *Beleza* questionando-lhe a pureza de seu sexo, imputando-lhe qualquer nuance à boa definição de seu gênero. Vide o que se apresenta em S₁, S₂, S₆, S₈, S₉, S₁₀, S₁₁, S₁₂, S₁₃, S₁₄, S₁₇, S₂₀, S₂₄ e S₂₅. De fato, nada mais perigoso ao Masculino, que tudo pode, do que ver-se transmutado em “Variante”, cujas possibilidades de significação no interior da narrativa são reduzidas ao mais diminuto grau.

Chegando nesse ponto, seria decerto estimulante retomar Lévi-Strauss por uma última vez. Sim, pois tal como nos mitos, parece claro estarmos diante de situações narrativas cujas matrizes de significações remetem-se umas às outras, personagem a personagem, ação a ação, *sketch* a *sketch*. Nesse caso, a pergunta interposta pelo estruturalista francês ao final de *O cru e o cozido* talvez pudesse ser novamente colocada. Enfim, a qual significado último remeteria essas significações que se significam entre si e que, no final das contas, devem referir-se a alguma coisa? (cf. Lévi-Strauss, 2004, 385). Estaríamos nós, também aqui, diante de um profícuo espírito a elaborar e a realizar a si mesmo pelo intermédio de noções e imagens a ele sensíveis, e das quais ele mesmo deve fazer parte?

Capítulo 4. Considerações Finais.

*Existe coisa mais simples e eterna
que uma praça? Praça existe em todos
os lugares. Sempre houve. Sempre
haverá. Sente quem sentar, sempre duas
pessoas irão se encontrar numa praça.*

(Carlos Alberto de Nóbrega, 2004, 96).

A escolha de *A Praça* como objeto do estudo aqui apresentado se deu por questões óbvias. Como colocado a princípio, meu objetivo maior remetia à compreensão etnográfica do funcionamento dos chamados *Meios de Comunicação de Massa*, ou mais particularmente, dos processos de produção de entretenimento pela *Indústria Cultural*. Desse modo, nada mais apropriado do que eleger como *campo* os bastidores de um programa popular, de sucesso reconhecido.

A despeito de sua longevidade, o humorístico criado por Manoel de Nóbrega chamava a atenção por um outro aspecto, a ele bem particular. De fato, ao contrário do que geralmente se coloca com os programas televisivos, *A Praça* não se valia do discurso do “novo”, do “inédito” como estratégia de conquistar seu público. De modo muito especial, ela perpetuava no tempo sem que nenhuma alteração significativa pudesse ser percebida na estrutura das situações básicas, pelas quais, supostamente, se processava o riso.

A consideração dessa tão peculiar característica conduziu as subsequentes reflexões para aquém das relações e dos agenciamentos técnicos e sociais, impondo que igualmente se levasse em conta uma dimensão outra da realidade do programa. Assim, mais que aos processos de produção consciente, eu me vi concomitantemente obrigado a examinar o que se produzia por intermédio de todas aquelas interações, ou seja, os chistes, a bufonaria, as narrativas cômicas propriamente ditas.

Entrementes, algo novo parecia emergir do estudo de meu caderno de campo, onde minhas incursões etnográficas vinham sendo contínua e sistematicamente relatadas. Contrariando o que era historicamente admitido por Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e vários outros importantes teóricos da Comédia, a essência da comicidade não parecia se assentar no grotesco, no disforme, no feio. Mais que de um elemento em si mesmo essencializado, a comicidade parecia resultar da relação que se estabelecia entre

duas funções significantes distintas. Tão capital quanto a *Feiúra*, era a *Beleza* que então se fazia perceber.

Seguindo de perto o modelo teórico-metodológico desenvolvido por Lévi-Strauss, propus que avançássemos apostando numa análise que se mostrasse capaz de examinar as historietas narradas por cada *sketch* não apenas isoladamente, mas sincronicamente, enquanto feixes de narrativas. A partir desse exercício, pareceu possível não apenas inferir certas regularidades significantes, mas, de maneira ainda mais inesperada, perceber como o conjunto dessas narrativas articulava em seu interior noções de gênero a ele mesmo bastante próprias.

Chegando até aqui, eu arriscaria acreditar que se estendêssemos esse exercício aos muitos outros personagens que marcaram a história de *A Praça* acabaríamos por operar variáveis de fato muito semelhantes. Com efeito, não me parece muito difícil percebermos as combinações de Beleza Física e Feiúra Moral, Feiúra Física e Beleza Moral, Beleza Física e Moral ou, de modo completamente inverso, como Feiúra Moral e Física entre os mais distintos personagens masculinos que já se sentaram no banco de *A Praça*, dentro os quais poderíamos destacar, nos termos de uma merecida homenagem, os casos de Nerso da Capitinga, Cocada, Lilico, Nhô Moraes, Coronel Totonho, o Caipira, Caro Colega, Zé Pinguinha, Didi, Dedé, da dupla Jojoca e Pepê, Sargento Pincel, Seu Menezes, o Homem do Saco, Seu Afonso, Bingo Bimba, o hippie Patropi, Tiririca, Zóinho, Paraíba, Mauro Maurício, Jacinto, Cabrito Tevez, Buiú, Rapadura, Bananinha e Comandante Durão.

Do mesmo modo, não me parece de todo improvável percebermos que ao extenso universo de figuras femininas já apresentadas pelo programa, dentre as quais talvez também valesse lembrar de Dona Jupira, Cremilda, da Americana, Vovó Romena, Dona Dadá, Dona Guajarina, Pureza, Donana, Nha Barbina, Filomena e da Fofoqueira, enfim, a essas e a várias outras representações assentadas em representações de que à mulher estaria interdita qualquer possibilidade de uma Beleza que se mostrasse simultaneamente Física e Moral.

Nesse sentido, em nada surpreenderia vermos protagonistas de sexualidade ambígua, variante, cujos exemplos se multiplicariam a partir de o afetado Garçon Moranguinho, do espírito Gay, e da Sapatão, ocupando de forma necessária uma posição determinada pela Feiúra em sua mais absoluta forma, qual seja, Física e Moral, conjuntamente.

Questionados em algumas entrevistas sobre o papel das modelos no programa, roteiristas e produtores não hesitariam em se pronunciar a respeito das preferências da audiência e da masculina predileção do apresentador. Desmentindo as várias vezes que pude ouvi-lo falar sobre da natureza familiar do seu público, o próprio Carlos Alberto justificava suas escolhas recorrendo ao seu imaginado telespectador. Ao menos assim ele se colocava em uma de suas autobiográficas crônicas:

“Tem uma frase do meu pai que eu nunca mais esqueci. No dia que assinei [meu primeiro] contrato, meu pai pegou-me pelo braço, olhou para mim com aquele olhar que só os sábios tem e disse:

- A partir de hoje, tu és um profissional. Guarde isto que eu vou te dizer. Toda vez que você for escrever alguma piada ou situação cômica, pense antes se você contaria para sua mãe. Se sua mãe poderia ouvir o que você vai escrever. Respeite seu público da mesma forma que tu respeitas tua mãe.

As palavras foram sábias... Infelizmente, com o passar da vida, com as mudanças de hábitos e costumes, não consegui manter-me fiel a esse conselho de meu pai. O mundo mudou e eu tive que mudar com ele...”. (Nóbrega, 2004, 78).

Mas seriam apenas estratégias e usos conscientes, aos quais se recorreria visando única e exclusivamente atrair a atenção da audiência? Seriam esses modelos conceituais o resultado direto das ações e relações que intencionalmente se estabeleceriam entre roteiristas, diretores, atores e produtores? Ou quem sabe, diferentemente, não estaríamos diante de uma estrutura narrativa particular, cujo princípio lógico, atualizado de modo tão particular em *A Praça*, poderia se fazer também presente em outras distintas situações? Extrapolando a realidade de *A Praça*, tais hipóteses bem poderiam explicar as belas modelos que frequentemente aparecem em outros programas televisivos de humor contracenando com anões, travestis, personagens gordos, dentuços, descabelados e toda sorte de caricatas figuras.

A esse respeito, permito-me lembrar de uma conversa que tive certa vez com Clayton, humorista que interpretava o louco dono do jargão “Tô de ôio no sinhô”. Na ocasião, ele me contava sobre um programa de rádio chamado “Escolinha de Grupo”, uma espécie de “precursor da *Escolinha do Professor Raymundo*” criado por Manoel de

Nóbrega. Dizia-me Clayton: “Ali já tinha a aluna bonitinha burra e a feinha inteligente...”.

Uma coisa parecia certa: na confecção daquele tipo específico de entretenimento, era comum recorrer-se a um repertório que em muito transcendia o universo restrito dos estúdios de gravação. Vimos como Manoel de Nóbrega continuou mantendo-se no Rádio mesmo após ter estreado na Televisão. Reconhecemos como eram estreitas suas relações com o teatro de revista, com o mundo dos cafés-concerto, com o circo. Com efeito, muitos foram os artistas ligados a Manoel de Nóbrega em sua fase áurea na Radio Nacional que acabaram também indo mostrar seu talento na TV. Lembremos, a guisa de exemplo, dos casos do cantor Canarinho, dos circenses Francisco Flaviano de Almeida, o Simplício, e Dorival Silva, o Chocolate, e do aqualouco Ronald Golias, todos os quais viriam a trabalhar com Manoel no Rádio e, depois, também na Televisão.

Sem dúvida, essas relações muito deviam à simpatia, à amabilidade e ao bom humor de Nóbrega; a favor disso testemunham os depoimentos daqueles que com ele conviveram e também os diversos documentários dedicados a ele, à *Praça*, ao mesmo à História do Rádio e da Televisão Brasileira. Mas não apenas. De fato, como foi anteriormente colocado, nos primeiros tempos da Televisão, a assimilação de artistas e comédicos oriundos dos teatros, dos circos, do cinema e do rádio apresenta-se como um processo bastante amplo e sistemático.

A despeito disso, não se poderia dizer que esse processo traduzia uma dinâmica simples e linear de “superação” das antigas estéticas, nem tampouco sua simples e linear “evolução” em direção a formas mais modernas. Lembremos que muito embora incorporados ao palimpsesto da mídia nascente, esses profissionais quase nunca abandonavam suas esferas de atuação primeiras. Ademais, seria importante lembrar que esse movimento era muitas vezes igual e simultaneamente reverso.

Basta recordarmos a frequência com que circos de pequeno e médio porte arregimentavam artistas “da” Televisão na composição de seus espetáculos, de maneira geral bem humildemente constituídos (cf. Magnani, 1998). O circo “era uma fonte de renda maravilhosa para quem estava começando a carreira e ganhava mal”, conta em suas memórias Carlos Alberto, que junto com Golias, Canarinho e outros artífices do entretenimento televisivo formavam a “Carú”, grupo que prestava esse tipo de “serviço” às modestas companhias de circo-teatro (cf. Nóbrega, 2008, 24). Também dentro desse sistema trabalhava Silvio Santos, que além de ao Rádio e a Televisão, se dedicava a

percorrer os picadeiros instalados na região metropolitana da capital paulista com sua “Caravana do Peru que fala”, com a qual se apresentava e divulgava seus populares carnês (cf. *idem, ibidem*, 25; cf. Silva, 2000, pág.).

Dito isso, seria no mínimo equivocado tratar essa circulação de artistas e, caso particular destes, de humoristas, como uma “migração” rumo à mídia nascente. A síntese desse processo, diferentemente, deve ser pensada como a atualização de uma rede já existente de interações e influências recíprocas, onde a um conjunto de espaços sociais determinados - circos, teatros, casas de shows, etc. - somar-se-iam espaços até então inexistentes, quais sejam, os estúdios e os auditórios das emissoras de Rádio e, posteriormente, de Televisão.

Seja como for, entre todos esses espaços, percorrendo essa infinidade de interações e relações sociais, talvez fosse mesmo possível imaginar a existência de um repertório comum. Nesse caso, talvez coubesse perguntar: seria possível encontrar a *Beleza* e a *Feiúra* nas comédias apresentadas pelo Cinema, nas situações imaginadas pelo Rádio, nas anedotas publicadas nos Almanques? Poderiam os palhaços *Branco* e *Augusto* serem vistos como expressões circenses do *Belo* e do *Feio*?

Nesse sentido, um exercício verdadeiramente interessante seria considerar o que se passa com a Comédia no interior da Dramaturgia, mesmo da Literatura. A despeito do que se transforma de um caso para outro, a respeito de todas as diferenças existentes entre cada autor e cada contexto, haveria algum denominador comum capaz de tocar toda diferença existente entre o macarronismo de Merlin Coccaio, o grotesco de Rabelais, os apontamentos irônicos de Horácio, Petrônio e Ariosto? Haveria algum paralelo possível entre a exuberância barroca de Tirso de Molina, Calderón de la Barca e Lope de Vega, e os enxutos caracteres pelos quais se determinam os enredos de Ben Jonson, Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Molière?

Caberiam sob um mesmo método análises que simultaneamente se debruçasse sobre o Teatro de Aristófanes, a grande Literatura de Boccaccio, Cervantes e Shakespeare e as situações tanto ridículas narradas por Scarron, Voltaire, Plauto e Terêncio? Estariam a *Beleza* e a *Feiúra* de algum modo insinuando-se em alguns dentre todos esses exemplos? Estariam essas noções estéticas em alguma medida presentes nas perdidas peças da *Commedia dell'Arte*, nas escritas por Menandro, Quiônides, Crates, Cratino, Eupólido ou Epicarmo de Mégara?

Do âmago de sua sisudez, Adorno e Horkheimer proclamavam: “Um grupo de pessoas a rir é uma paródia da humanidade” (cf. 1985, 132). A percepção do *Belo* e do

Feio, contudo, poderia nos sugerir uma reflexão menos metafórica, talvez mais metonímica da questão. A esse respeito, seria certamente interessante considerar as palavras colocadas por Lévi-Strauss nos momentos últimos de *O Homem Nu*. Dirá o antropólogo:

“Os mitos nos ensinam muito sobre as sociedades de quem provêm, ajudam a expor os móveis íntimos de seu funcionamento, esclarecem a razão de ser das crenças, costumes e instituições cujo agenciamento parecia incompreensível à primeira vista; finalmente, e sobretudo, permitem extrair certos modos de operação do espírito humano, que mostrar-se-iam não apenas constantes ao longo dos séculos, mas disseminados de modo igualmente generalizado no espaço” (cf.2011, 616).

Nesse sentido, ser-nos-ia permitido especular sobre a existência de estruturas conceptuais que, tanto quanto agenciadas na criação de narrativas cômicas, informariam os sujeitos em seus atos, posições e comportamentos perante o mundo, a sociedades, perante o outro? Se assim, ser-nos-ia permitido ir mais longe? Avançar sobre domínios alheios ao humor?

Ora, o que dizer dos tantos mocinhos e bandidos pelos quais se conduzem as épicas aventuras propostas pela Indústria Cultural? Ser-nos-ia permitido vislumbrar o *Belo* e o *Feio* na composição das princesas e madrastas, na elaboração das bruxas e das fadas com as quais se enredam os contos medievais tão bem explorados pelas modernas produção de entretenimento? Seria possível estender essa suspeita até as regiões consagradas ao Horror? Ao Drama? Ao Trágico?

Que teríamos caso contrapúséssemos a exaltada Razão de Fausto e a dissimulada e mesquinha mente do Diabo? Os polidos hábitos e a inteligência do nobre Frankenstein e os delírios de vingança de sua horrenda criatura? A lucidez cientificista do Doutor Jekyll e os instintos de morte do estranho Mister Hyde?

Como caracterizar *Quasímodo* e *Esmeralda* senão por suas qualidades estéticas? Existiria alguma relação de isomorfia entre as significações entrepostas em *Notre Dame de Paris* e aquelas enredadas em *La Belle et la Bête*, escrita e originalmente publicada por Gabrielle-Suzanne Barbot, a Dama de Villeneuve? Entre elas e o que igualmente se coloca em *Cyrano de Bergerac*, cujo desproporcional nariz e incrível ignorância em tudo diferem da *Beleza Moral e Física* de sua amada prima *Madeleine Robin*?

Sobre tantas e tantas indagações possíveis, não seria de todo inoportuno perguntar: se de fato a *Beleza* e a *Feiúra* estivessem se colocando como significantes de um tão grande número de narrativas, quando isso teria começado? Estariam elas circunscritas apenas às histórias produzidas pelo mundo moderno? Apenas ao Ocidente?

Não seria a *Beleza* o principal atributo de Helena de Tróia? Não seria a *Feiúra* a maior característica dos Centauros descritos por Sófocles, das Medusas retratadas por Ésquilo, dos Ciclopes trazidos ao palco por Eurípedes? Ainda a esse respeito, Lévi-Strauss apontaria para algo verdadeiramente interessante ainda quando de suas incursões ao Brasil Central. Pontua ele em *Tristes Trópicos*:

“Os Nambikwara apenas têm uma palavra para dizerem bonito e jovem, e uma outra para dizerem feio e velho” (cf. 1957, 283).

Poderia isso trazer alguma luz sobre as *Joking relationship*, jamais devidamente exploradas desde que enunciadas pelo britânico Radcliffe-Brown? Em *Do mel às cinzas* e em *A origem dos modos à mesa* Lévi-Strauss se depara com uma série de mitos cujo tema central diz respeito à subordinação entre os sexos. Estariam a *Beleza* e a *Feiúra* também ali operando a maneira pela qual o pensamento elabora essas desigualdades?

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABERCOMBRIE, Nicholas. *Television and society*. Cambridge, Polity Press, 1996.

AGUIAR, Flávio. *Introdução à antologia de comédia de costumes*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

ARÊAS, Vilma S. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1987.

BALOGH, Ana Maria. *O Pantagruel eletrônico ou a máquina antropofágica*. In: _____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo, Edusp, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo - Brasília, HUCITEC - Editora da UnB, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso*. In: *Escritos sobre Arte*. São Paulo, Hedra, 2008.

BÉRGAMO, Alexandre. *Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil*. Tempo soc. São Paulo, v.18, n.1, jun. 2006. Disponível em: <[HTTP://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000100016&Ing=pt&nrm=iso](http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000100016&Ing=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 16 mar. 2009. doi: 10.1590/50103-20702006000100016.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Editora da UNESP, 2003.

BORELLI, Silvia H. S.; ORTIZ, Renato; RAMOS, José M. O. *Telenovela: História e produção*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (orgs.) *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro - São Paulo, Editora Record, 2000.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo, Editora Paulus, 2005.

CAMPEDELLI, Samira. *A telenovela*. São Paulo, Editora Ática, 1987.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1995.

CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 1982.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHAMBARLHAC, Vincent. *Lévi-Strauss en socialisme*. In: *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 101/2007.

COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.

COSTA, Alcir Henrique da, SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

DEFLEUR, Melvin e BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo (Volume I): O campo do signo*. São Paulo, Editora Ensaio/ Editora da UNICAMP, 1993.

DUARTE, Geni Rosa. *Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-50)*. In: *Revista ArtCultura*, vol. 9, nº 15, p. 181-193. Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

ECKERT, Cornélia & MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2004.

_____. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2007.

ESCARPIT, Robert. *L'Humour. Collection Que sais-je?*, nº 877. Paris, Presses universitaires de France, 1994.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1997.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- FRAGATA, Cláudio. *Jorge Loredó: O perigote do Brasil*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1997.
- _____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1978.
- GOULART, Alexander Bernardes. *Show do milhão: imaginário de Silvio Santos e do SBT*. Curitiba – PR, Editora Universitária Champagnat, 2003.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Comique littéraire et théories du rire*. In: *Romantisme*, nº74, 1991. Disponível em:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1991_num_21_74_5810
- GUIMARÃES, Isabel. *O populismo eletrônico: Ratinho e a crise da TV brasileira*. Rio de Janeiro, Booklink Ed., 2003.
- HAMBURGUER, Esther. *Diluído fronteiras: A Televisão e as novelas do cotidiano*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil* (Volume 4). São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- HÉNAFF, Marcel. *Claude Lévi-Strauss et l'Anthropologie structurale*. Paris, Belfond, 2011.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX (1914 - 1991)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HUGO, Victor. *Do Sublime e do Grotesco*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

IDARGO, Alexandre Bergamo. *Os Artífices da Televisão: Autonomia e Heteronomia no Campo da Televisão*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

IZARD, Michel (dir.). *Claude Lévi-Strauss*. Cahiers L'Herne. Paris, Centre National du Livre et Collège de France, 2004.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

KECK, Frédéric. *Claude Lévi-Strauss: Une introduction*. Paris, Univers Pocket, 2011.

LACALLE, Charo. *El espectador televisivo: los programas de entretenimiento*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2001.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das 8*. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do Parentesco*. Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

_____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro Ed., 1996.

_____. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro Ed., 1993.

_____. *Introdução à Obra de Marcel Mauss*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia* (vol.1). São Paulo, Edusp/Epu, 1974.

_____. *O Cru e o cozido*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. *O homem nu*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

_____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas - SP, Papirus Editora, 2002.

_____. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

_____ & ÉRIBON, Didier. *De perto e de longe*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

LIMA, João Cláudio Garcia R. & MELO, José Marques de (orgs.). *Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil* (4 Volumes). Brasília - DF, Ipea, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo, Edições Loyola, 1990.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Editora HUCITEC/ Editora da UNESP, 1998.

_____. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, nº 49. São Paulo, Editora da Anpocs, 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Matrices culturales de la telenovela*. Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, vol. II, nº 5. Universidad de Colima, México, 1988.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997.

MARX, Karl & Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1984.

MATTELART, Armand. *História das teorias da comunicação*. São Paulo, Edições Loyola, 2002.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1998.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo, Parábola Editorial, 2004.

MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil: 50 anos de história*. Salvador, Editora PAS/Edições Ianamá, 2000.

MELO, José Marques de. *Teoria da Comunicação: Paradigmas latino-americanos*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. *A esfinge midiática*. São Paulo, Editora Paulus, 2004.

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

_____. *O dia seguinte*. In: Guillermo Sunkel (org.). *Rede Imaginária Televisão e Democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

MICELI, Sonia. *Imitação da vida*. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1974.

MILLER, Jonathan. *As idéias de McLuhan*. São Paulo, Editora Cultrix, 1971.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo, Editora da UNESP, 2003.

MINTZ, Lawrence. *Situation comedy*. In: ROSE, Brian. *TV Genres: a handbook and reference guide*. Westport, Greenwood press, 1985.

MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo, Edições Loyola, 1990.

MONTES, Maria Lúcia. *Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.

MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

NÓBREGA, Carlos Alberto de. *A luz que não se apaga*. Osasco – SP, Editora Novo Século, 2004.

_____. *Essas coisas só acontecem comigo*. São Paulo, Editora Novo Século, 2008.

NOVAES, Adauto. *Rede Imaginária: Televisão e Democracia*. São Paulo, Editora Paulus, 1991.

OLIVEIRA, Anderson de. *Formatos e Gêneros da teleficação brasileira: A grande família como modelo de seriado de comédia*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Editora Moderna, 1998.

PASQUALI, Antonio. *Sociologia e Comunicação*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil: A Formação do Etnólogo. *Revista Mana*, vol.4, no.1, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo, Experimento, 1996.

PORTICH, Ana. *A Arte do ator entre os Séculos XVI e XVIII: Da Commedia dell'Arte ao Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo, Edusp, 1999.

PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (orgs.). *História da Vida Privada* (Volume 5). São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

RIAL, Carmem. *Futebol e mídia: a retórica televisiva e suas implicações na identidade nacional, de gênero e religiosa*. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*, nº 14. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as origens e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.

ROY, Denis-Prudent. *Dissertation Médico-Chirurgicale sur Le Rire, considéré comme phénomène séméiologique*. Paris, De l'imprimerie de Didot Jeune, 1912. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204675n/f1.image>.

RUIZ CUARTAS, Sérgio. *Armação ilimitada: análise discursiva de um seriado ficcional da TV*. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990.

SABBAH, Hélène. *Rire: Pour quoi faire?* Paris, Hatier, 2010.

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.

SILVA, Arlindo. *A fantástica história de Silvio Santos*. São Paulo, Editora do Brasil, 2000.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1976.

SOUZA, Mauro (org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

SPITULNIK, Debra. *Anthropology and Mass Media*. In: *Annual Review of Anthropology*, n° 22, 1993.

TAFLINGER, Richard. *Sitcom: what it is, how it works*. Disponível em: www.wsu.edu/~tafleinge/sitcom.html. Acessado em 15 de junho de 2007.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, Editora Vozes, 1995.

TORRES, Carmen Lúcia. *O que o povo vê na TV: programas de auditório e universo popular*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

WEBGRAFIA CONSULTADA.

Documentário: 40 anos de TV: a história do SBT (1990).

<http://www.saopaulominhacidade.com.br/list.asp?ID=2384>

www.carosouvintes.org.br

<http://revistazingu.blogspot.com.br/2008/08/dc-entrevista.html>

http://www.itu.com.br/conteudo/detalhe.asp?cod_conteudo=12456

<http://www.sbt.com.br/silviosantos/>

<http://www.paulinhogogo.com.br/>

<http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/>

<http://www.paginadosilviosantos.com>

<http://www.ronaldgolias.com.br/>

<http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/dois-diretores-em-cena/2012/07/chocolate-grande-humorista-e-compositor-da-epoca-de-ouro-da-tv-brasileira.html>

<http://www.contracampo.com.br/62/entrevistalored.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u706299.shtml> [Sobre Zé Bonitinho].

<http://www.microfone.jor.br/historiadaTV.htm>

<http://rederecord.r7.com/historia/>

<http://www.paginadosilviosantos.com/2011/silvio-santos/5-um-canal-de-influencia.html>

<http://memoriaglobo.globo.com/>

<http://www.tudosobretv.com.br>

<http://www.gruposilviosantos.com.br>

<http://www.sbt.com.br/apracaenossa>

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257580,00.html>

A Nova Praça - Salathiel de Souza. Publicado em
<http://www.itu.com.br/colunistas/artigo> , em 21 de junho de 2012

<http://cpdoc.fgv.br>

<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/07/carlos-alberto-de-nobrega-comemora-25-anos-de-praca-de-olho-no-ibope-e-em-possivel-sucessor.htm>

<http://www.sbt.com.br/apracaenossa/>

<http://www.iep.utm.edu/humor/>

<http://www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/comedia/categoriasdecomedia/categoriasdecomedia.htm>

<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2179496>

http://agora.qc.ca/documents/rire--le_rire_et_la_liberte_par_auguste_penjon

<http://archive.org/stream/emotionsandwill03baingoog#page/n1/mode/2up>