



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**RAÍ OLIVEIRA GUERRA SANTOS**

***TÁ RINDO DO QUÊ?***  
**ANÁLISE DOS ESTEREÓTIPOS DO**  
***REMAKE DA ESCOLINHA DO PROFESSOR RAIMUNDO***

Salvador  
2017.1

**RAÍ OLIVEIRA GUERRA SANTOS**

**TÁ RINDO DO QUÊ?  
ANÁLISE DOS ESTEREÓTIPOS DO  
*REMAKE* DA ESCOLINHA DO PROFESSOR RAIMUNDO**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Nogueira Tavares

Salvador  
2017.1

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Mauricio Nogueira Tavares

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Annamaria da Rocha Jatobá Palacios

---

Prof. Dr. José Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço aos deuses da face da Terra, que me guiaram nos momentos de fortaleza e fraqueza que a vida nos dá, sempre me proporcionando ser resiliente para superar minhas dificuldades e limitações.

Aos meus pais, Gleyde e Reinan, por sempre me incentivarem a estudar e a buscar o meu melhor, à medida em que me permitiram a liberdade para escolher qual caminho pretendia seguir assim quando adulto. Grato pela boa educação que sempre tive, pelos momentos de conforto e pelo apoio necessário.

Aos meus irmãos, Reinan Filho e Reynane, que sempre me deram oportunidades para mostrar que o conhecimento é algo importante e estamos passando de geração a geração.

Às tias-amigas Bartira e Ana Cristina, que me ouviram relatar não só a ideia desta pesquisa, mas também de diversas atividades da faculdade. Sou grato pelos conselhos significantes e pelas palavras otimistas que sempre me ajudaram a superar os desafios da vida acadêmica.

Aos meus professores, que conheci ao longo de toda minha jornada como estudante. Desde os do ensino fundamental, os piadistas do curso pré-vestibular até os que encontrei na universidade durante o longo desses anos.

À criatividade que me rodeia nos dias ensolarados e nublados. Ao meu senso de humor, que me faz não levar a vida tão a sério.

No mais, agradecer também à literatura fantástica de Guimarães Rosa, quando disse que o que a vida quer da gente é coragem. Faço de suas palavras, as minhas, João.

Obrigado.

## **Resumo**

Esta monografia aborda a concepção dos estereótipos representados no *remake* da série cômica Escolinha do Professor Raimundo. Para isso, faz-se necessária a utilização de uma fundamentação teórica de diversas áreas, com destaque à área da Filosofia e Psicologia, para compreendermos quais os recursos de comicidade existentes nos estereótipos. Para alcançar o objetivo recorreremos à literatura sobre televisão e narrativas seriadas como suporte ao entendimento da produção de comédia como gênero narrativo. Esta pesquisa se torna exploratória e descritiva na medida em que há o recorte de alguns personagens da série que mais se enquadram na ideia de estereótipo apresentada. Por fim, serão analisadas as estratégias do riso adotadas nas personagens, numa forma a contribuir para a concepção original da série e para a difusão do humor na sociedade.

**Palavras-chave:** Humor; Estereótipo; Televisão; Remake; Série Cômica

## **Lista de Ilustrações**

Figura 1- Seo Peru durante a 1ª versão (à direita) e no <i>remake</i> (à esquerda) .....	54
Figura 2- Ptolomeu durante as duas versões .....	58
Figura 3- Dona Capitu durante as duas versões.....	61
Figura 4- Seo Boneco durante as duas versões .....	65
Figura 5- Joselino Barbacena durante as duas versões .....	68

## Sumário

1- Introdução.....	8
Capítulo 2 – A Televisão.....	11
2.1. A televisão brasileira.....	13
2.2. Serialização televisiva.....	15
2.3. Narrativa seriada cômica.....	16
Capítulo 3 – Apanhado sobre o Humor.....	22
3.1. O Humor como inerência humana.....	22
3.2. O papel da paródia na vida cômica brasileira.....	30
3.3. Da filosofia clássica à modernidade: os conceitos de piada.....	34
Capítulo 4 – Trajetória da EPR nos meios de comunicação de massa.....	38
4.1. A EPR no contexto radiofônico.....	38
4.2. A EPR no contexto televisivo (1ª versão) .....	41
4.3. A EPR no contexto televisivo (remake) .....	46
Capítulo 5 – Identificação dos tipos de riso nos estereótipos da EPR.....	49
5.1. Remake da EPR e seus personagens.....	49
5.2. Entre os risos e os tipos: representações arquetípicas.....	51
5.2.1. Seo Peru: o <i>gay</i> afeminado.....	53
5.2.2. Ptolomeu: o <i>nerd</i> intrometido.....	57
5.2.3. Dona Capitu: representações do feminino.....	60
5.2.4. Seo Boneco: o malandro carioca.....	63
5.2.5. Joselino Barbacena: o mineiro matuto.....	67
5.3. Estratégias do riso na EPR.....	71
6 - Considerações finais.....	74
Referências.....	76
Referências audiovisuais.....	78
Fichas Técnicas.....	79

## 1. Introdução

Não é uma tarefa tão fácil escolher um tema de pesquisa. Ainda mais quando se trata de um ambiente acadêmico, em que ao longo do tempo nos faz descobrir novos fatos, pessoas e assuntos interessantes. As oportunidades que tive nesses quatro anos no curso de Comunicação/Jornalismo me abriram portas para conhecer diversos conteúdos que muito contribuíram para enriquecer meu repertório cultural e profissional.

Para chegar a esta pesquisa, foi necessária uma reflexão sobre a seguinte pergunta feita em sala de aula: “qual assunto você tem interesse próprio de estudar e aprofundar?” Ao pensar em algo que me chamasse atenção, refleti sobre o universo dos programas humorísticos na televisão. Esse processo pode ter começado através de algumas lembranças, como as diversas vezes que, mais novo, assistia a programas deste gênero na TV e comentava com os amigos as cenas mais atraentes. O gosto por séries também contribuiu para a escolha.

Diante dos fatos, o interesse se transformou em objeto de investigação acadêmica. O pontapé inicial para tentar descobrir as entrelinhas que estavam por trás desta pesquisa aconteceu durante as primeiras aulas de “Elaboração de Projeto em Comunicação”, ministrada por Annamaria Palacios, quando estava no sexto período.

Durante a disciplina, os alunos tiveram acesso a diversos textos e livros sobre a temática de suas pesquisas. A primeira indicação que recebi e certamente uma das mais importantes foi a obra “O Riso - ensaio sobre a significação do cômico”, do filósofo Henri Bergson (1983). As pesquisas sobre a mídia que serviria de palco para a análise do programa em recorte ocorreram com indicações extras.

Apesar da escolha do tema ter sido feita durante o sexto semestre, outra disciplina me fez conhecer um pouco sobre filosofia e ética profissional: Comunicação & Ética. Ministrada pelo professor Edson Dalmonte, tal disciplina me fez perceber que o Humor também estava dentro do campo de estudos da filosofia. Em busca de questionadores sobre o tema dentro do ambiente acadêmico, recorri ao professor Mauricio Tavares, especialista em Cultura & Sociedade e Semiótica.

Com a mistura de ideias e de possibilidades do Humor em meios de comunicação, surgiu as perguntas: quais as estratégias de humor de uma produção que foca na criação de personagens estereotipados, como por exemplo, na Escolinha do professor Raimundo (EPR)? De que maneira o riso provocado pelos personagens da EPR é construído dentro da lógica televisiva, sendo a TV considerada um importante difusor de mensagens?

Com base nisso, as premissas desta pesquisa, são: 1) representação social do papel do gay, caipira, mulher inteligente, pobre morador de comunidade e aluno *nerd*, dentro de uma produção humorística; 2) há, portanto, uma lógica televisiva que necessita de inserção de entretenimento em suas programações, contribuindo para diversificar o conteúdo da emissora; 3) as relações entre ficção e realidade exploradas em séries cômicas.

Para analisar os subgêneros do humor em séries cômicas, esta pesquisa tem como *corpus* a segunda versão televisiva do programa Escolinha do Professor Raimundo. Para a realização desta proposta, foram revisadas as duas temporadas da EPR na versão televisiva, para análise através do roteiro, piadas e perfil dos personagens. Para isso, foi necessário recorrer à literatura sobre produção de humor na televisão brasileira.

Esta pesquisa, que aborda a segunda versão da EPR (remake da comédia homônima) baseada na primeira versão foi idealizada pelos humoristas Haroldo Barbosa e Chico Anysio, sendo exibida inicialmente como um quadro no programa Noites Cariocas, na TV Rio, em 1957, com a utilização de uma sala de aula como cenário. Tempos depois, o programa se tornou quadro de outras emissoras como a TV Excelsior e Rede Globo, integrantes do quadro Chico City (1973) e Chico Show (1988). A partir daí se tornou independente, tornando-se um programa específico em 1990, como integrante da grade da emissora da antiga TV Tupi. Antes de chegar à TV, o programa foi transmitido em formato radiofônico, pela Rádio Mayrink Veiga já idealizado por Haroldo Barbosa em 1952.

O objeto de investigação da pesquisa se encontra nas estratégias humorísticas empregadas na produção de personagens estereotipadas da Escolinha do Professor Raimundo, Com um formato televisivo, o remake foi exibido no ano de 2015 com sete episódios durante a primeira temporada e quinze episódios durante a segunda temporada, ambos pela Rede Globo e Canal VIVA, afiliada à emissora. Considerada série cômica, a EPR possui 40 temporadas desde sua primeira aparição na TV, com cerca de 1502 episódios (1ª versão) e 22 episódios (remake). Este último é comandado pelo filho do humorista Chico Anysio, Bruno

Mazzeo, que interpreta o professor Raimundo Nonato ao acompanhar sua turma de alunos dentro de uma sala de aula. Ao realizar questionamentos sobre conhecimentos gerais, o professor se depara com atitudes e respostas inesperadas por parte da maioria dos alunos, que contribuem com piadas e performances que trazem tanto humor para as cenas quanto debates sobre estereótipos e estratégias de humor ali incorporados.

Para realizar a pesquisa, dividimos em quatro capítulos, a fim de tornar mais clara a sua compreensão. No primeiro capítulo, faremos uma abordagem geral da televisão enquanto meio de comunicação massivo e suas interfaces enquanto meio produtor de diversos tipos de conteúdo. No capítulo 2, veremos as definições de humor para diversos teóricos, cujos conhecimentos percorrem desde a Filosofia Grega e Psicologia até chegar em estudos da área de Comunicação e Linguística.

No terceiro capítulo, focaremos na trajetória e biografia de Chico Anysio e Haroldo Barbosa como os idealizadores do remake, ressaltando as inspirações para a criação da obra e os desempenhos, entre outros. O capítulo está estruturado em relatar sobre a EPR no contexto radiofônico e televisivo e as transformações de um formato ao outro. Falaremos das principais características da série cômica - conceituaremos este termo que exprime a explicação para as duas versões da obra.

O corpus do quarto capítulo é uma análise sobre a construção dos estereótipos dos perfis das personagens da EPR, bem como o mote das piadas. Para isso, a técnica metodológica da pesquisa se baseia na Teoria da Representação Social, de Serge Moscovici. O tópico mencionado servirá para entender as estratégias de Humor do programa/série, suas interfaces, roteiros e cenas presentes nesta produção audiovisual televisiva.

## Capítulo 2– A Televisão

Diante do que se tem notícia até os dias de hoje, o telefone foi o primeiro meio de comunicação que surgiu no mundo, idealizado por Alexander Graham Bell, em 1876, nos Estados Unidos. De lá para cá, com os avanços tecnológicos proporcionados pelas revoluções industriais, outros meios de comunicação como a televisão começaram a ganhar forma. Somente em 1923, anos mais tarde, foi criado pelo russo Vladimir Zworykin, um tubo chamado iconoscópio, tornando-se a base para a televisão.

A primeira transmissão foi feita em 1930, em cerca de vinte salas públicas na Alemanha, por Ernst F. W. Alexanderson, embora tal transmissão fosse bastante rudimentar, pois a resolução de imagem e som não eram as melhores possíveis; na verdade, embaraçosos. Necessitava-se, então, de mais avanços tecnológicos diante deste meio de comunicação que seria, mais tarde, amplamente difundido.

As primeiras transmissões da televisão ocorreram na Alemanha, França e Inglaterra com curtas durações, mas com grande impacto social. Após a Segunda Guerra Mundial, a televisão se popularizou em todo o mundo, pois o aparelho teve seu preço reduzido e a renda das pessoas começaram a aumentar. A partir daí a TV começou a predominar em diversos domicílios europeus. Em 1954, a TV deu um novo salto, começando então, a ser exibida em cores, e anos mais tarde, em 1962, iniciou sua transmissão por via satélite - acontecimento este que deu um sobressalto ainda maior para sua difusão. (MISSIKA, 2005, p.2)

O semiólogo Martín-Barbero (1999, p.124) elabora algumas ideias sobre a TV, ao se referir ao forte engajamento dos programas televisivos atuais. Para ele, há recursos que proporcionam a audiência, quando associados à narrativa oral, fornecendo diversos conteúdos que ajudam a fortalecer os vínculos com a sociedade. É importante, então, ressaltar que a televisão tem um papel fundamental na documentação da memória, na criação de laços entre diversas regiões e na preservação das raízes da cultura, contribuindo para que as tradições populares se mantenham vivas na sociedade. “Os programas de televisão usam assuntos que promovem intercâmbio entre as regiões e os agentes da cultura, fomentando as trocas culturais e conscientizando a população acerca de seus valores artísticos e de seu inesgotável patrimônio cultural” (RIBEIRO, 1999, p.2). É fato que a TV apresenta um emaranhado de

conteúdos divididos em vários gêneros (comédia e drama, por exemplo) e formatos (telejornal, documentário, talk shows, série, esportivo, publicidade, entre outros) inseridos em categorias de informação, entretenimento e educação. Nesse sentido, quanto a uma mesclagem de gêneros e formatos presentes neste meio, Jost (2009, p.19) aborda as relações possíveis entre o conteúdo fictício e real produzido constantemente pela televisão. O autor explica que a diferença está “no estatuto do referente, existencial no caso do mundo real, essência no caso do mundo fictício. Em seguida, o estatuto do sujeito da enunciação. Enfim, a oposição entre o verdadeiro e o verossímil, que obedece a uma coerência interna que o mundo não está obrigado a ter” (JOST, 2009, p.19).

Bourdieu (1997, p.29) complementa o pensamento de Jost afirmando que “a televisão que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação da realidade” (BOURDIEU, 1997, p.29). Enquanto Martín-Barbero analisa a televisão como uma ponte para as relações entre comunicação e educação, é possível entender a TV como produtora de conteúdo educativo e de forma massificada para o alcance de todos, Bourdieu tem uma visão mais prática, numa perspectiva mercadológica, referindo-se à TV como um meio que busca constantemente a audiência - no que retraduz a pressão sobre a urgência de ter um conteúdo satisfatório ao gosto popular – (BOURDIEU, 1997, p.48), ao mesmo tempo em que promove outros impactos. O autor ainda explora a ideia de que a TV atua na lógica da concorrência, sempre buscando novos atores, assuntos inovadores, furos jornalísticos, inserção de programas com novos formatos, informação imparcial e parcial (existentes tanto em TV’s abertas como fechadas) e até conteúdos sensacionalistas, que apelam para a comoção do público, a fim de extrair algo surpreendente. Nesse sentido, o autor revela que “por sua amplitude, por seu peso absolutamente extraordinário, a TV produz efeitos que, embora não sejam precedentes, são inéditos” (BOURDIEU, 1997, p.62).

É fato que a TV tem estratégias de negociação para com o público, entregando-lhe o que de fato desejam assistir, tentando acertar ao máximo. Sendo assim, é necessário ressaltar que dentro deste mesmo público fiel à TV - que lhe dá informação e entretenimento -, Jost (2009, p.29) complementa suas ideias sobre o mundo paralelo na TV, afirmando que

É preciso afastar a ideia de que as promessas sobre a realidade são ontologicamente ligadas à natureza dos mundos que servem como interpretantes para os gêneros. Elas podem da mesma forma tocar o mundo da ficção [...] Mesmo assim a oposição realidade-ficção é o primeiro interpretante dos documentos audiovisuais (JOST, 2009, p.29).

O autor entende, portanto, que para saber como a televisão trata a realidade, não há outro caminho que a análise dos programas, que nos dizem em que visão da realidade eles são fundados. Em suma, a TV é e sempre foi, grande difusora de mensagens, influências, comportamentos e efeitos sociais, no que diz respeito à produção e recepção das mensagens. Para contextualizar este meio de comunicação em que foi exibido o remake da EPR, falaremos a seguir, sobre a estrutura da televisão brasileira, suas interfaces e dados históricos.

## **2.1 - A Televisão Brasileira**

A televisão no Brasil foi inaugurada em 18 de setembro de 1950, trazida por Assis Chateaubriand, que fundou o primeiro canal de televisão no país, a TV Tupi, localizada em São Paulo. Um ano depois, a Tupi chegou ao Rio de Janeiro com sua própria grade de programação. Na época, essas cidades eram detentoras de importantes recursos, como os estúdios e os cursos especializados para receber este novo meio de comunicação social.

Sendo assim, é necessário ressaltar que a inserção da televisão nos ambientes domésticos foi caracterizada por fases. A primeira delas foi a fase elitista, compreendendo de 1950 a 1964. Durante esta fase, foi marcado o acesso da elite econômica brasileira ao televisor, considerado um requinte. Nesta mesma época, outras emissoras começaram a se expandir no Brasil, como a TV Record, em São Paulo, em 1953. Dois anos depois, o Rio de Janeiro foi palco para o surgimento da TV Rio.

A segunda fase foi populista, compreendendo de 1954-1975, na qual a população se viu mais possibilitada a garantir seu aparelho televisor. Isso se deu por conta de preços acessíveis no mercado. A fase do desenvolvimento tecnológico ocorreu de 1975-1985, quando o meio já possuía diversas formas de transmissão e recursos graças às tecnologias da época e por último (1985-1990) a fase de transição e expansão internacional da TV, cujas produções com despertavam interesse dos olhares estrangeiros. Assim as emissoras começavam a vender e exibir seus produtos audiovisuais fora do país.

As fases mencionadas acima são abordadas por Sérgio Mattos (1990, p. 10-19) em pesquisas sobre a televisão brasileira. Em agosto do mesmo ano, este professor e pesquisador de Comunicação escreveu um livro que resgata a trajetória da televisão como meio de comunicação, registrando-se as influências socioculturais e políticas que interferiram direta e

indiretamente no seu processo de desenvolvimento. Inicialmente, o autor desenvolve questionamentos baseados em outros autores, afirmando que

Por isso, além de divertir e instruir, a televisão favorece aos objetivos capitalistas de produção, tanto quando oportuniza novas alternativas ao capital como quando funciona como veículo de valorização dos bens de consumo produzidos, através das publicidades transmitidas. Além de ampliar o mercado consumidor da indústria cultural, a televisão age também como instrumento mantenedor da ideologia e da classe dominante (MATTOS *apud* CAPARELLI, 1982).

Arlindo Machado (2000, p.19) também contribuiu com pesquisas acadêmicas relacionadas a universo televisivo. Quanto a isso, o autor enxerga este meio de comunicação de uma forma otimista e valorativa, pois revela que “é preciso pensar (também) a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem” (MACHADO, 2000, p.19). Por sua vez, Mattos (1982) realiza uma comparação sobre a lógica estrutural televisiva, afirmando que o modelo brasileiro de televisão segue um modelo do desenvolvimento dependente. Tal dependência, para o autor, é cultural, econômica, política e tecnológica. Machado (2000) complementa essa ideia, ao revelar que os programas televisivos e os gêneros que definem estes programas são os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural, pois

Mesmo que a singularidade do programa de televisão continue sendo questionada, investigações empíricas têm demonstrado que tanto a produção quanto a recepção televisiva continuam se baseando fortemente em núcleo de significação coerentes, como os gêneros e programas (MACHADO, 2000, p.29).

No emaranhado de definições sobre o que se entende como um programa (componente da grade televisiva), surge um outro recorte: a exibição de programas humorísticos e séries cômicas no ambiente televisivo. Sobre isso, Ribeiro (1999, p.4) explica que

O meio quente, descrito por McLuhan, cedeu parte de seu público à mídia televisiva. Esta formatou a percepção do espectador, por meio de uma evangelização ideológica, a princípio lenta e gradual, construída com símbolos arquetípicos banalizados, porém, pela tautologia. A operação rápida das mudanças tecnológicas permitiu, cada vez mais, que o automatismo da comédia fosse decodificado em praças eletrônicas, com risos gravados, incentivando uma resposta automatizada (RIBEIRO, 1999, p.4).

Enquanto alguns enxergam a TV numa lógica mais mercadológica e comercial, autores, como Machado (2000) percebe a televisão a partir da lógica da audiência e, do entendimento

de que os gêneros televisuais são narrativas seriadas. O autor revela que há razões que levam à TV a adotar a “serialização como principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais” (MACHADO, 2000, p.85). No tópico seguinte, abordaremos um gênero específico que é bastante consagrado na TV: o humorístico. Para isso, recorreremos as suas definições e seus impactos sociais.

## **2.2.Serialização televisiva**

Dentro do ambiente televisivo, estão as narrativas seriadas. Para se entender em que contexto essas narrativas podem estar inseridas na TV, Machado (2000, p.19) revela que a televisão se aplica a uma gama de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos. Nesse sentido, as narrativas ficcionais seriadas da TV entram nesse emaranhado com suas devidas particularidades. Como a segunda versão da EPR é o palco para a análise das estratégias de humor das personagens estereotipadas, é necessário entender previamente quais as características que definem esta produção, bem como seu gênero e formato. Machado (2000, p.27) revela que uma programação televisiva é frequentemente concebida em blocos, com programas que apresentam suas durações variando de acordo com cada modelo de televisão. Quanto a isso, o autor afirma que

Programa é qualquer série sintagmática que possa ser tomada como uma singularidade distintiva, com relação às outras séries sintagmáticas da televisão. Pode ser uma peça única, como um telefilme ou um especial, uma série em capítulos definidos, um horário reservado que se prolonga durante anos [...] no caso de emissoras ou redes “segmentadas” ou especializadas, que não apresentam variação de bloco (MACHADO, 2000, p.27).

O autor revela que a produção e a recepção televisual se baseiam em núcleos de significações coerentes, como os gêneros ou programas, pois afirma que estes são os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural. São os programas de TV, segundo a concepção do autor, que nos permitem distinguir diferenças e perceber as qualidades inerentes nestas produções. Desde o início de suas transmissões, a televisão produz narrativas através do processo de serialização. Machado (2000, p.83) explica que a serialidade é a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2000, p.83). Com base

nisso, “a serialização é um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos” (VICLHES apud MACHADO, 2000, p.89). A partir desse pensamento, Machado considera três principais tipos de narrativas seriadas na TV.

O primeiro caso são as narrativas que sucedem de forma linear, desde o primeiro capítulo/episódio até o último, na qual as tramas são propostas no início da história e são resolvidas ao longo dos capítulos. O exemplo disso são minisséries e telenovelas. O segundo tipo apresenta um conjunto de personagens que vivem histórias autônomas que começam e terminam no mesmo episódio. Este tipo é semelhante a definição de Renata Pallottini (1998, p.31) para episódios seriados, pois há seriados que ao serem verificados por uma estrutura básica de episódios independentes, “permitem que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, havendo uma situação teleológica, um início que explica as razões do conflito e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa” (PALLOTTINI, 1998, p.31). Já o terceiro tipo de narrativa seriada, é aquela em que se mantém a temática dos episódios, na qual mudam-se as personagens, cenários e atores (MACHADO, 2000, p.85), podendo ser ainda classificada em episódios unitários, a partir da categorização de Pallottini. Machado (2000) concorda com a sugestão de Pallottini, de adotar, sempre que pertinente, a seguinte terminologia: vamos chamar de capítulos, os segmentos do primeiro tipo de serialização, de episódios seriados os segmentos do segundo tipo e de episódios unitários, as narrativas independentes do terceiro tipo. (PALLOTTINI, 2000, p.85).

A divisão da programação da TV em blocos, pode ser considerada de certa maneira, um indício que serializar é uma prática usual da linguagem televisiva. Embora o surgimento da serialização não seja específico da TV, a maneira de contar histórias em recortes vem de tempos antigos e é bastante conhecida. Podemos dizer, portanto, que a TV herdou a estrutura de serialização.

### **2.3. Narrativa seriada cômica**

Para prosseguirmos ao nosso entendimento sobre o processo de serialização na TV, é necessário recorrer a conceitos, como as categorias do humor. São elas, a teoria da

superioridade (Hobbes), a teoria da incoerência (Kant) e a teoria do alívio (Freud). A teoria da incoerência se assemelha a categoria da Incongruência em narrativas humorísticas - desenvolvida por Hempelmann (2000) e é explorada no quinto capítulo pois está diretamente relacionada com as estratégias de riso das personagens estereotipadas. Para contextualizar as demais teorias, é válido ressaltar que a teoria da superioridade determina o efeito cômico quando necessita de um alvo para que possa ser produzido. Assim, algo ou alguém que está supostamente numa posição inferior se torna risível. A teoria da incongruência ou teoria da surpresa é mais aplicável no campo dos estudos das estruturas das narrativas cômicas. A partir desta, o efeito cômico surge na oposição de ideias, de modo que o riso aconteça a partir daquilo que não apresenta sentido. Já na teoria do alívio, há um riso leve e descontraído, estimulado para remover a tensão daquilo que é sério.

Jéssica Neri (2012, p.46) argumenta que “em última instância, poderíamos dizer que o efeito cômico está geralmente ligado à ruptura das normas sociais vigentes, sendo este seu alvo primeiro que muitas vezes se materializa em sujeitos” (NERI, 2012, p.46). Embora complemente suas considerações com observações já realizadas por Bergson (1983), a autora opina sobre tais categorias do humor, ao revelar que o sentimento de superioridade se torna necessário para o afastamento emocional que permite o riso, mas que esses sentimentos também estão voltados às normas, materializados em sujeitos. A última categoria, a do alívio ou libertação, se refere aos sentimentos e psicologia do receptor que remove sua tensão diante de algo sério, através do riso.

Barthes (1976) contribui com os estudos na área da comunicação ao debater os conceitos que podem se relacionar aos processos de serialização televisiva. Em outras palavras, explora definições de narrativa. Com base nisso, o autor afirma que entender uma narrativa significa “reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos (...) a importância de ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 1976, p.26). Derivado do modelo de Propp, Barthes (1976, p.203) ainda revela que “segundo as primeiras análises estruturais da narrativa, um conto é um encadeamento sistemático de ações, distribuídas entre um pequeno número de personagens cuja função é idêntica de uma história a outra” (BARTHES, 1976, p.203). A partir do conceito de narrativa, pesquisas mais recentes, como a de Jeroen Vandeaale (2011)

argumentam as particularidades e os mecanismos do riso presentes em um determinado tipo de narrativa e que concerne à esta pesquisa: a narrativa cômica.

Vandaele (2011) primeiramente distingue as categorias humor e narrativa, para depois explicar o que entende por narrativa cômica. Para ele

Ao contrário do humor, narrativa por definição envolve a apresentação de um universo de ações: entender a narrativa é entender a atividade interrelacionada de seus participantes. Enquanto a narrativa contém ao menos duas camadas de intencionalidade (as ações e sua apresentação), o humor é uma interação que, por definição, não apresenta uma história. Diferente da narrativa, o humor sempre envolve participantes que criam ou percebem (e resolvem) uma incongruência e que se engajam em sentimentos relativos à superioridade. O humor é narrativo quando cria e explora as relações incongruência e a superioridade entre participantes de textos narrativos (VANDAELE, 2011, p.732).

O autor considera que as categorias de superioridade e incongruência caracterizam as narrativas cômicas, pois há uma interação que faz surgir especificidades desta narrativa que se manifestam numa ação cômica. Em toda narrativa cômica observa-se um contexto intradiegético referente ao universo ficcional da obra (ações das personagens) e um contexto extradiegético da narração, que polarizarão os pares inferioridade-incongruência e superioridade-congruência, respectivamente. (VANDEALE, 2011, p.736, tradução nossa). Nesse panorama, podemos dizer que a narrativa é uma sequência de ações e que cada ação é importante para a sua comicidade.

As particularidades da estrutura de uma narrativa cômica a partir de seus mecanismos de humor podem ser revisitadas em Bergson (1983), numa definição que explica a ação cômica e a ação dramática. O gesto corresponde a primeira ação, pois “no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, à revelia ou pelo menos destacada da personalidade total (...) o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade disposta a ser acalentada, e que, lembrando-nos assim a nós mesmos, nos impede de levar as coisas a sério” (BERGSON, 1983, p. 68). Já a ação dramática é movida pela própria ação, pois ela é intencional e envolve empenho emocional da personagem no decorrer de sua trajetória. Portanto, esta última é fundamental em cenas de drama, já na comédia pode ser apenas um complemento (BERGSON, 1983, p.69).

Todorov (2006) aborda esse assunto ao inserir uma nova noção: a relação fiel entre ação e personagem de uma narrativa. Para entendermos essa relação, ele classifica em duas categorias. As primeiras são as narrativas psicológicas, que “consideram cada ação como uma via que abre acesso à personalidade daquele que age, como uma expressão, senão como um sintoma” (TODOROV, 2006, p.120). Já nas narrativas apsicológicas, as ações valem por si só e não como reforço de caráter, com personagens submetidas às ações (TODOROV, 2006, p.120). Sendo assim, o autor revela que sempre há consequências nas ações das personagens de uma trama/cena por conta das individualidades de cada um. Porém, revela por fim, que quanto maior forem essas consequências, mais autonomia o personagem adquire (narrativa psicológica) ou poucas consequências, menos autonomia em cena (narrativa apsicológica).

Contudo, em suas pesquisas, Barthes (1976) destrinchou uma narrativa em partes, em níveis. Para que a significação fosse o critério de cada unidade narrativa, ele argumenta que “é o caráter funcional de certos segmentos da história que faz destas unidades; donde o nome de funções que se deu imediatamente a estas primeiras unidades”. (BARTHES, 1976, p.27).

Definida uma narrativa como um conjunto de ações, Barthes (1976) elabora outros conceitos, como o de função narrativa. Para ele, é necessário entender se numa narrativa (cômica ou não) todos os detalhes têm uma significação, pois “a narrativa só se compõe de funções; tudo, em graus diversos e isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura” (BARTHES, 1976, p.28). Com base nisso, surgem duas grandes classes: funções e índices. As funções são, segundo Propp (2001), unidades que tem outras unidades correlatas no mesmo nível, correspondendo a funcionalidade do fazer. Já os índices, correspondem a funcionalidade do ser, pois “as unidades que estão ali não podem ser completadas a não ser ao nível dos personagens ou da narração” (BARTHES, 1976, p.32).

Neste momento é necessário atentarmos a outras duas categorias, dentro de Funções, criadas ainda pelo autor: as cardinais e as catálises. Para que uma função seja cardinal, é necessário que a ação à qual se refere a obra, mantenha ou feche algo na história que faça com que inaugure ou conclua uma incerteza (BARTHES, 1976, p.32). Esta definição se assemelha ao que vimos nas definições de Machado (2000) no que se refere à serialização na TV por meio de capítulos - como ocorre nas funções cardinais. Enquanto isso, as funções de catálises dão ritmo à narrativa e reitera os pontos mais importantes.

A narrativa cômica constrói um tipo de expectativa distinta em relação a outros gêneros. Isso se dá por conta de ações menores, como incongruências e desvios ou ainda na ideia de intriga cômica, caracterizada pelo conjunto das ações que integra a passagem de um equilíbrio a outro (NERI, 2012, p.58). Para isso, a autora revela que “o suspense na narrativa cômica é criado não apenas em relação a como o equilíbrio inicial será recuperado, mas à forma que isso ocorrerá de modo a não mudar a essência de suas personagens” (NERI, 2012, p.58).

No capítulo seguinte dessa monografia, é possível entendermos o porquê de as personagens da Escolinha serem risíveis, bem como suas estratégias de riso. Para tanto, é necessário afirmar que a estrutura do programa se baseia na construção de piadas para se gerar o efeito cômico nas cenas. Piada, nada mais é que uma estrutura mínima e autoconclusiva de uma narrativa cômica. As ações cômicas das personagens em narrativas deste gênero são transformadas em piadas - colocando em jogo os desvios e a essência da comicidade.

Historicamente, os primeiros conceitos para a palavra piada surgiram na década de 70, mais precisamente por Violette Morin (1976), sendo a pioneira a aplicar a noção de função à análise estrutural da piada. A autora afirma que “as piadas fazem evoluir uma situação viva em função de reviravoltas imprevistas”. (MORIN, 1976, p.174, tradução nossa). Na estrutura das anedotas há uma única sequência, na qual um problema é apresentado, desenvolvido e concluído. Entretanto, é necessário ressaltar que as estruturas dos textos cômicos vão além da piada, ou seja, nem todo texto cômico é organizado numa narrativa simples e autoconclusiva como a piada, como por exemplo, o humor dos desvios físicos.

Portanto, através da análise da estrutura das piadas, podemos compreender a organização textual do gênero cômico. No caso deste trabalho em particular, a análise da estrutura da piada é ainda mais importante visto que em narrativas como a Escolinha do Professor Raimundo têm como unidade principal os risos de surpresa, cuja base textual é a piada. Diante dos conceitos explicativos sobre uma narrativa seriada cômica, surgem ainda outros autores, como José Carlos Aronchi de Souza (2004) que adota os termos série e sitcom para designar os gêneros televisivos, enquanto seriado seria um formato para a produção de conteúdo televisivo. Para exemplificar tal situação, o autor menciona o uso da claqué – recurso este que está presente em programas de diversos formatos e neste caso, em cenas de narrativas seriadas, assim como ocorre na Escolinha. Souza (2004) cita Casey (2002) ao concordar com o argumento de que a claqué “fornece uma sensação mítica de um engajamento do público em uma experiência coletiva” (SOUZA apud CASEY et al., 2002).

Messa (2006, p.4) conceitua a série e o sitcom dentro da categoria Entretenimento, com a diferença de que em *sitcons* não há situações tão dramáticas e complexas, além de ter duração menor que as séries (cômicas, dramáticas, etc), já que essas possuem episódios semanais de 40 a 45 minutos, em média, sem intervalo. Os episódios das séries podem ter relação ou não os anteriores, pois o comprometimento com a continuidade não é um fator primordial. “Enquanto na sitcom a marca é a leveza na abordagem dos temas, aqui os assuntos são problematizados. As séries podem ser dramáticas, cômicas ou criminais (MESSA, 2006, p. 4). Na televisão, há diversos gêneros de programa na televisão, que, quando reunidos, estes gêneros se adequam a uma determinada categoria. Para Souza (2004) é necessário nomear as categorias para que seja possível inserir os gêneros pertencentes a elas. Para exemplificar a situação, o autor classifica série, *sitcons* e programas humorísticos como gêneros da categoria Entretenimento, apresentando sua visão geral e seu formato, geralmente em seriados.

Nesse sentido, a Escolinha do Professor Raimundo necessita de uma estrutura narrativa para definir seu espaço. Podemos dizer que o programa é uma série cômica por conta do seu gênero narrativo, que é a comédia e seu formato predominante na televisão, ou seja, na forma e seriado, por ser exibida em partes e diante de uma programação específica da emissora. Através da definição de Pallottini (1998) e Machado (2000) sobre narrativas seriadas ficcionais, podemos ressaltar que a narrativa de episódios seriados é a que mais se enquadra na EPR, por se tratar de uma narrativa cômica com episódios independentes que nos possibilitam assistir de maneira autônoma, sem interferência na ordem de apresentação dos episódios para entendermos a construção das personagens e do roteiro.

Para dar mais enfoque às narrativas cômicas, faremos no capítulo seguinte, uma abordagem sobre o Humor em suas diferentes perspectivas, interfaces e áreas de estudo, a fim de compreendermos melhor a produção humorística feita em meios de comunicação como a televisão.

## Capítulo 3- Apanhado sobre o Humor

### 3.1. O Humor como inerência humana

Quando se fala em humor há uma vasta literatura que proporciona a definição deste conceito de forma bastante abrangente. Desde os primeiros estudos sobre a temática, as sociedades se viram inseridas num universo em que ter "senso de humor" era importante não somente como algo inerente ao ser humano, mas também como campo de estudo que precisava de enfoques específicos. A comédia, então, passa a se difundir nas sociedades antigas como manifestação aos acontecimentos da realidade, de forma que pudesse amenizar por meio de expressões teatrais as inseguranças de uma sociedade. Sobre o assunto, o filósofo e teatrólogo francês, Henri Bergson, começa uma de suas obras, ao chamar atenção para

Não há comicidade fora do que é propriedade humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana (...) já se definiu o homem com um ‘animal que ri’. Poderia também ser definido como um animal que faz rir, pois se o outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem (BERGSON, 1983, p.3).

A partir do comentário, o autor elabora suas definições acerca do cômico como algo presente na consciência humana. Bergson (1983) afirma que se vê no cômico uma curiosidade na qual o espírito se diverte e, no riso em si um fenômeno exótico e isolado, que não está sem relação com demais atividades humanas. Outra ideia esclarecida por ele é a de ‘contraste intelectual’ e ‘absurdo sensível’. Com estes termos, o autor revela que mesmo todas as formas de comicidade não seriam suficientes para explicar por que o cômico nos faz rir. “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1983, p.5). Segundo o autor, o cômico pode ser formado pelos seguintes elementos: matéria, forma, causa e ocasião. É necessário, além disso, entender outros pontos defendidos por ele, como as questões dos desvios humanos. Estes são ligados a fixidez de sentidos e à inteligência, podendo ser organizados em torno de uma ideia central. Para ele, quando certo

efeito cômico derivar de uma causa e quanto mais natural ela for, maior será o efeito cômico. “Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que vimos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir” (BERGSON, 1983, p.7).

Partindo das ideias de Bergson (1983) de que os desvios humanos são uma das causas para se gerar a comicidade, chegamos a outras definições ainda mais antigas, como as desenvolvidas na Antiga Grécia, por Aristóteles. Para este, a essência da comédia poderia partir da tragédia como seu oposto, outros autores como Belínski, que defendia a grande importância que o cômico pode vir a ter na arte e na vida e não menos importante, a ideia de “chiste” ou gracejo desenvolvida por Freud, em 1905, quando caracterizou as relações possíveis de uma piada com o inconsciente humano.

Já o acadêmico estruturalista, Vladimir Propp (1992, p.19) afirma em uma de suas obras que “o riso surge quando descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e às representações que deles fazemos” (SCHOPENHAUER *apud* PROPP, 1992, p.19). Sobre os problemas ligados à essência da comicidade, Propp (1992) desenvolve seu olhar sobre o que seria o cômico, ao revelar que

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é corpo, letra, forma, falta de ideias, aparência em sua falta de correspondência, contradição, contraste, conflito, oposição ao sublime, elevado, ideal, espiritual etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito do cômico (PROPP, 1992, p.21).

Os conceitos citados correspondem a pensamentos de filósofos idealistas, como Schopenhauer e Hegel, pois suas visões são geralmente negativas e com certo desprezo em relação aos aspectos do riso. Para Propp (1992), a denominação de comicidade pode surgir através da junção do cômico com o ridículo. Na concepção do autor, estes dois termos significam a mesma coisa, com o acréscimo de características particulares. Além disso, diferentes aspectos da comicidade levam a outros tópicos, como os diferentes tipos de riso.

Propp (1992) questiona se certas formas de comicidade estão ligadas a certos aspectos do riso. Por conta disso, dialoga com o historiador Iurêniev, recorrendo a este quanto às tentativas de enumerar estes tais aspectos. O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta

lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode até ser um riso tétrico (IURÊNIEV *apud* PROPP, 1992, p. 37).

Propp aborda que os aspectos do riso estão ligados à diferentes atitudes do ser humano e que estes constituem um dos principais objetos da comédia. Sendo assim, ele defende que o riso corre na presença de dois fatores: um objeto ridículo e um sujeito que ri, descrevendo a natureza do cômico a partir de distinções entre tipos de riso existentes que ajudam a entender melhor suas particularidades. A primeira e mais famosa argumentação é a do riso de zombaria, pois

É justamente o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte, e está sempre ligado à comicidade. E isto é compreensível. A comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso (PROPP, 1992, p.171).

Para complementar tais pensamentos, o autor recorre a Hartmann (1992), que afirma que “a comicidade no sentido estritamente estético não pode existir sem o humor do sujeito” (HARTMANN *apud* PROPP, 1992, p.172). Em outras palavras, o sujeito cômico está mais relacionado a área da Estética, enquanto o sujeito que ri, pela Psicologia. Além disso, perceber o riso como algo inerente ao ser humano não é suficiente para explicar seus tantos aspectos. Após caracterizar o riso de zombaria, Propp (1992) afirma que o riso está ligado à sensibilidade e insensibilidade de cada indivíduo, mas também incompatível com a dor. “O riso é impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro” (PROPP, 1992, p.36). Esta definição pode gerar outros debates, como o do humor politicamente incorreto, mas não é abordado pelo autor.

Sobre o posicionamento do humor perante a visão científica, Weems (2016, p.7) argumenta que a comédia não segue linhas e regras e, em se tratando da construção de piadas que provoquem a graça diante de algum tema, nenhuma delas agrada a todos. “O humor é peculiar e pessoal, pois depende do que faz cada um de nós ser um ser único: como lidamos com o desacordo em nosso cérebro complexo” (WEEMS, 2016, p.7). Esse autor explica que o humor pode surgir de um conflito interno em nosso cérebro, como uma necessidade de conhecer o mundo complexo que está ao nosso redor. “O riso, aquele que podemos observar e medir, é de fato, interessante, mas o humor revela mais sobre nossa humanidade, sobre como pensamos e sentimos e como nos relacionamos com os outros. O humor é um estado de espírito” (WEEMS, 2016, p.5).

A ideia de ‘desvio’ defendida por Bergson (1893), revela que estes desvios são defeitos humanos ou deformidades físicas. Quando essas ‘deformidades’ chegam ao ridículo ou quando são demonstradas, surge o efeito cômico. O ridículo seria aquilo que está fora do padrão, do senso comum, como a corcunda de um indivíduo ou outras formas de ‘feiura’. “Pode tornar-se cômico toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar” (BERGSON, 1983, p.11). Propp (1992, p.40), em concordância, argumenta que “para rir é preciso saber ver o ridículo; atribuir ações a algum valor moral” (PROPP, 1992, p.40).

Sabendo que é possível extrair comicidade através de um defeito físico, Bergson ainda revela outras formas de gerar tal efeito. Entre elas está a caricatura - a arte da imitação e/ou exagero - e que se torna risível na medida em que o caricaturista contorna a natureza da face e insere algo de cômico nela. Para o autor, gestos e movimentos também geram o mesmo efeito, ao afirmar que tais gestos que acompanham o pensamento do ser humano geralmente não são risíveis, mas poderá ser se outra pessoa imitá-los.

A visão de um mecanismo que funcione no interior da pessoa é coisa que se manifesta através de um sem número de efeitos divertidos; é, porém, no mais das vezes, uma visão fugaz, que logo se perde no riso que suscita (...) Só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos. Isto é, só se pode imitar dos nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso. (BERGSON, 1983, p.15-16).

Se a imitação de gestos se torna cômica, será mais ainda se esses gestos estiverem desviados (mesmo originais) para uma direção mecânica. Aquilo que é inanimado passa a ser risível se for comparado com alguma atitude humana. Nesse sentido e seguindo a linha do autor, rimos sempre que nossa atenção é desviada ao aspecto físico de alguém”, pois os ‘desvios’ humanos - físico, moral ou intelectual -, apontados por Bergson (1983), revelam que a comicidade presente em pequenos acontecimentos cotidianos pode ser definida como desvio das coisas, podendo gerar o riso. Outra forma de comicidade abordada pelo autor é a comicidade de situações. Tal forma, que se encontra facilmente na vida cotidiana, pode ser analisada através de algo mecânico relacionado ao vivo. A representação disso se dá através da imagem de uma mola (uma fantasia cômica que converte o mecanismo material em mecanismo moral). Esta ideia da mola gera um processo comum na comédia clássica: a repetição. Isso se dá por conta dos gestos repetitivos que a mola como objeto, realiza,

tornando-a cômica na medida em que começa a se parecer com atitudes e comportamentos humanos, também repetitivos e imitativos. Assim, Bergson (1983) afirma que

A repetição de uma expressão não é risível por si mesma. Ela só nos causa riso porque simboliza certo jogo especial de elementos morais, por sua vez símbolo de um jogo inteiramente material (...) Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma idéia que se diverte em comprimir de novo o sentimento (BERGSON, 1983, p.33).

Uma terceira forma de comicidade e não menos importante é a comicidade de palavras. Nesse momento, a própria linguagem exprime o que ela cria através de um jogo de palavras e, por conta disso, esta mesma linguagem se torna cômica. Há, assim, uma distinção entre a palavra espirituosa e a palavra cômica para entendermos esse jogo. Segundo Bergson (1983), a visão espirituosa ocorre quando a palavra nos faz rir de um terceiro, fazendo surgir uma frase de espírito. Já a palavra cômica é aquela que nos faz rir de quem a pronuncia, as expressões que a pessoa utiliza ao se comunicar, seja com usos de ironias ou trocadilhos.

No sentido mais amplo da palavra, parece que se chama espírito a certa maneira dramática de pensar. Em vez de manejar suas idéias como símbolos neutros, o homem de espírito as vê, as ouve, e sobretudo as faz dialogar entre si como pessoas. Ele as põe em cena, e por sua vez ele mesmo também entra em cena com uma ponta. Um povo espirituoso é também apaixonado pelo teatro. No homem de espírito há qualquer coisa do poeta, assim como no bom ledor há os indícios de um comediante (BERGSON, 1983, p.48).

Esta forma de comicidade depende de três fatores: a rigidez da linguagem, o automatismo de quem a pronuncia e o absurdo, assim como dizer ou fazer o que não se quer é uma rigidez do desvio moral do ser humano, tornando-se essencialmente risível. Da mesma forma, tal rigidez está presente na linguagem porque há fórmulas feitas e frases estereotipadas. É possível, então rir do que é rígido, mecânico, do gesto, das atitudes e fisionomias.

Filósofos como Alexander Bain (1818-1903) define o cômico pela degradação. Para ele, o riso surge “quando nos apresentam alguma coisa, antes respeitada, medíocre e vil”, e com isso, o humor envolve a degradação de algo. Um personagem cômico, por exemplo, é alguém que tem obsessão por algo no momento de fazer piada. Para Bergson (1983), tal degradação é somente uma forma de transposição, ou seja, um dos meios para obter o riso.

Em relação ao absurdo nas expressões utilizadas por aquele (a) que quer fazer rir, o autor desenvolve a ideia de que nem sempre o absurdo causa comicidade, pois às vezes ele se

torna um simples meio eficaz de revelá-la. Contudo, a ideia de o absurdo ser risível nas sociedades é despertado quando duas ou três expressões banais se encaixam entre si, gerando assim o efeito.

Para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, destacada de quem a pronuncie, não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos. Podemos inferir esta regra geral: obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase (BERGSON, 1983, p.51).

Para dialogar com Bergson sobre a ideia de o absurdo ser importante para se gerar comicidade, Kirchmann defende que

Uma vez que o cômico só pode desenvolver a partir de ações absurdas, torna-se evidente que as coisas inanimadas não podem ser ridículas (...) O homem com o auxílio da fantasia, deve transformá-la em criatura viva. As coisas inanimadas só devem provocar o riso quando a fantasia lhes dá vida e personalidade (KIRCHMANN apud PROPP, 1983, p. 56).

Já Propp (1992) articula outros caminhos sobre esse pensamento. Para ele, “uma coisa pode se revelar ridícula no caso de ter sido feita pelo homem, e se o homem que a fez, refletiu nela algum defeito de sua própria natureza: um móvel absurdo ou chapéus insólitos podem suscitar o riso” (PROPP, 1978, p.39). A explicação dele é que em algo pode ficar gravado o rosto do criador, o qual não coincide com o nosso, sendo, portanto, ridículo.

O conceito de ridículo para Bergson e Propp são bastante parecidos. Ambos articulam que o ridículo do ser humano se dá através de manifestações tanto exteriores quanto interiores. Além disso, elas devem surgir de algum defeito que está oculto, que quando manifestado se torna risível. É necessário ainda, se atentar que, as ideias de “defeito” são articuladas por ambos, mas com a consideração de que o risível é relativo, ou seja, ele só vai haver se a pessoa que ri não estiver comovida com a situação.

É necessário ainda, retornar às definições de comicidade de palavras, argumentas por Bergson. Ele explica que

O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela idéia do bem que deveria ser (...) Acentua-se o humor, pelo contrário, descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença (BERGSON, 1983, p.58).

Ambos os conceitos são classificados como forma de sátira. Bergson (1983), citando as ideias de Jean Paul sobre humor revela que “o humor gosta dos termos concretos, dos pormenores técnicos, dos fatos rigorosos”. (BERGSON, 1983, p.61). Entretanto, sua concepção original é a de que o humor tem um caráter científico, pois descreve coisas que fingimos crer. Já na ironia, fingimos acreditar ser precisamente o que é/diz, mesmo não estando de acordo com a realidade.

Nesse emaranhado, a série de palavras não termina nestes conceitos. O uso de trocadilhos como produção do riso é de grande importância, pois apresenta dois sentidos diferentes que se sobrepõem numa única frase. Para entender melhor como ocorre a graça através de trocadilhos, é preciso transportar a expressão natural de uma ideia para outro tom, ou seja, o jogo de palavras usados numa frase sofre um desvio na linguagem, gerando uma nova interpretação de sentido, e posteriormente, o riso.

O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele (BERGSON, 1983, p.62). As palavras do autor revelam que além do riso ter grande significação e alcance social, possibilita exprimir que aquilo que é engraçado deriva de um indivíduo que tem certa dificuldade no processo de de adaptação social. Propp (1978, p.94) também compartilha do mesmo pensamento, pois acredita que a partir dessa situação surge um “riso formado pela imprevidência e obtusidade”.

Surge ainda, nesse contexto, a ideia de que o teatro se assemelha bastante com a vida, pois o riso pode ter intenção de humilhar e corrigir. Por meio desse argumento, o autor defende que a comédia está mais próxima da vida real que o drama. É neste momento, que o autor afirma que o caráter das pessoas também pode ser risível. “Todo caráter é cômico desde que entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente” (BERGSON, 1983, p.67). Aristóteles afirma que “na comédia, as propriedades negativas são exageradas, mas também que este exagero requer certos limites” (PROPP, 1978, p.135), associando a ideia do exagero como condição para se gerar a comicidade de caráter, mas não a única.

Nessa forma de comicidade, o gesto tem algo de atraente, ao despertar nossa sensibilidade e nos impedir de levar as coisas a sério. Portanto, rir do defeito alheio e dos gestos tidos como fora do senso comum são as principais características desta forma de comicidade - caso não nos comover no sentido emocional -. Ela não se preocupa se o caráter de quem é risível, é bom ou ruim ou se o defeito é leve ou grave. Por ser algo inato do ser humano, “o riso tem como função, lembrar da plena consciência de nós mesmos” (BERGSON, 1983, p.81).

Propp ainda aborda outras formas de comicidade, por meio de alogismos, que talvez, a seu ver, seja a mais comum de se encontrar.

O riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos, encontrando sua expressão em formas perceptíveis sensorialmente. É possível dar-se também outra definição: pode-se entender o alogismo cômico como um mecanismo de pensamento que prevalece sobre seu conteúdo (PROPP, 1992, p.108).

A partir dessa premissa, Hartmann (1953) concorda com esse pensamento, quando afirma que “não é a simples ignorância que é cômica, não aquela que ainda não foi demonstrada”. Por sua vez, Propp conclui o pensamento com a ideia de que uma “ignorância oculta, ainda não notada por ninguém, não pode ser cômica” (PROPP, 1992, p.108).

Na maioria das vezes, Bergson considera o riso um momento de descontração, mas que também pode insurgir características marcantes que torna uma situação não risível. Para ele, rir não é somente uma forma de nos expressar, pois “o riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa” (BERGSON, 1983, p.89). Além dos exemplos citados (comicidade de gestos, movimentos e desvios) a comicidade de palavras proporciona a ideia de absurdo risível e não risível. Estes termos estão ligados aos limites do absurdo cômico. Unido à questão da loucura, tal enfermidade, não nos faz rir, pois o riso provocado por ela seria inconveniente, sendo algo mais propício à emoção ao invés da razão. Assim, de forma subentendida e utilizando outros termos, o autor dá brechas para o debate do humor politicamente incorreto, ao se referir à lógica do absurdo para se gerar comicidade. Tal ideia também foi defendida pelo poeta Théophile Gautier ao dizer que “o cômico extravagante é a lógica do absurdo” (1901, p.82).

Para o inesperado ou absurdo risível é explicado que “o que nos causa o riso seria o absurdo encarnado numa forma concreta, um "absurdo visível" — ou ainda uma aparência de absurdo, admitida a princípio, logo corrigida — ou, melhor ainda, o que é absurdo por um lado, naturalmente explicável por outro (BERGSON, 1983, p.82).

Contudo, a partir dessa visão, o riso pode ser considerado como algo que não é absolutamente justo, pois pode intimidar e humilhar, possibilitado pela natureza humana, inato ao dom de dar risada das ações, defeitos e palavras. O autor também acredita que no cômico haja algo de atentatório à vida das pessoas na sociedade, pois esta reage a isso como uma forma defensiva, por um gesto que cause leve medo: o riso. Contudo, Propp revela que “o riso surge somente quando a expectativa frustrada não leva a consequências sérias ou trágicas (PROPP, 1979, p.145).

Se Bergson (1983) definiu as várias formas de comicidade, Propp (1992) se atentou a definir os tipos de risos que são comumente encontrados, a partir da risada de zombaria, como principal. É importante lembrar, pois, que nem todas as categorias propostas por ele tem relação com defeitos humanos ou ligadas à comicidade, como é o exemplo do riso alegre, que surge como “elemento vivificador” e não tem malícia. Já o riso maldoso, aposta no defeito humano para fazer rir a partir da desgraça alheia. O riso bom desperta o lado positivo e negativo de alguém, através de charges amigáveis ou caricaturas. Outra expressão é o riso ritual - muito utilizado em festas populares de tempos mais remotos, pois emanava boas energias -, e também o riso de satisfação, ou imoderado, sem limites e livre de censuras (PROPP, 1983, p.151).

Desde a filosofia clássica de Aristóteles aos contos russos de Tchekhov, as formas de comicidade são vastas e procuram entender o processo de produção do cômico, tanto na esfera humana quanto no âmbito social. Assim, o riso se torna algo livre e desprendido, pois situações, palavras e ações podem ser risíveis, independentemente de haver um contexto para explicá-las. O riso acaba sendo uma arma para críticas sociais, momentos incômodos e além de tudo, uma manifestação extremamente humana.

### **3.2. O papel da paródia na vida cômica brasileira**

Nesse emaranhado, ainda entram outros estudos acerca da temática. Dessa vez o humor como campo de estudos passou a ser desenvolvido em ambientes acadêmicos, como por exemplo, nas pesquisas do professor Elias Thomé Saliba (1998). O Humor, então, se desloca da área da Filosofia e Psicologia e se incorpora em outros lugares, como na Linguística. Nesse sentido, Saliba desenvolve alguns conceitos e interpretações acerca do tema com seus enfoques específicos. Em *A dimensão cômica da vida privada na República* (1998) o autor se refere às normas de convivência e as particularidades dos primeiros anos da vida privada na república brasileira. Nesse sentido, afirma que

Do ponto de vista dos atores históricos, e do limiar dos seus destinos na história do país, era difícil pensar numa representação da vida privada brasileira que não fosse pela via da constatação da falta de sentido ou da imperiosa necessidade de recriar os significados - que sempre foram as características intrínsecas de uma representação cômica ou humorística do mundo e da vida (SALIBA, 1998, p.291).

É necessário, então, entender o que cerca o conceito de humor em seu sentido mais restrito e no sentido mais social do termo. Saliba (1998, p.291) sugere uma leitura da vida

privada brasileira por meio dos registros cômicos, como forma de representação e de mediação destas particularidades nos primeiros anos da República em seu fluxo temporal.

Partindo da apropriação do uso de diferentes registros cômicos, como a caricatura e a charge, na difícil tentativa de definir uma identidade nacional e acentuar uma visão mais compreensível e menos paradoxal do país, José Madeira de Freitas (1922), produz uma descrição geográfica do país, a partir do seguinte trecho: "situação econômica: está situado no mundo da lua, a 38 graus à sombra, pelo meridiano do Rio de Janeiro, apenas no verão (...) o ponto culminante do Brasil é o sr. Rui Barbosa" (SALIBA, 1998, p.299 apud FREITAS, 1917, p.32). Para Saliba "sua descrição geográfica do Brasil pode ser lida numa espécie de paródia desdobrada do desconcerto e da dificuldade de representar o país". (SALIBA, 1998, p.299).

Os conceitos do cômico, formulados por Bergson (1983), contribuem para o entendimento dessa tal sociedade "confusa e incompreensível", pois o filósofo pensou o riso no mesmo momento de intensificação de uma revolução tecnológica. Diante de sua concepção que revela que a comicidade nasce da antítese entre elementos mecânicos e elementos vivos, ou seja, quando o ser humano é representado por um objeto, a situação se torna risível. Para ele "é cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê a ilusão da vida real e a sensação nítida de uma montagem mecânica" (BERGSON, 1901, p.40).

Com esse panorama, outros registros cômicos começaram a surgir na época, como a forte utilização de paródias, que serviam como "alusão cômica", "canto paralelo" ou "imitação irônica" da realidade (SALIBA, 1998, p.307). Segundo Saliba, as paródias como práticas textuais eram formas privilegiadas de falar da vida privada como uma forma técnica de representá-las, reafirmando assim o perfil do povo brasileiro, além de adentrar tanto a esfera pública quanto privada. Diante disso, o autor afirma que "símbolo ou caricatura, sisuda ou cômica, de qualquer forma a representação do país passava forçosamente pelos caminhos da inversão e recriação de sentidos, pelo jogo dialógico e tenso entre o real parodiado e a representação paródica". (SALIBA, 1998, p.310).

Na mesma época, havia a constante relação entre humor e vida mundana. No início do século, os humoristas passaram a ser agenciadores de publicidade, produzindo mensagens que falavam de individualidades com traços de paródia, misturando-se entre público e impessoal. Sobre isso, Saliba enfatiza que

Alguns dos registros humorísticos, bem mais sensíveis aos deslocamentos, aos contrastes e à falta de sentido, também apontavam a desmistificação do cosmopolitismo de fachada e seu desdobramento cômico. Trata-se aí também de um humor, mas um humor equívoco, baseado no trocadilho e na afetação (SALIBA, 1998, p.319).

O humor paródico crescia na mesma proporção do desenvolvimento urbano e tecnológico das cidades. Na mesma época, humoristas e cronistas tomavam frente ao revelar as incongruências do país através de textos em teatros de revista, caricaturas e simbolismos variados que serviam como objeto da paródia cômica. “Cronistas mais obscuros ou humoristas hábeis nas paródias, deslocados dos circuitos consagrados da produção jornalística e do livro, apegavam-se a certos nomes como forma de ressaltar a impossibilidade do retrato ou de quaisquer traços de identidade nos ritmos imprevisíveis das cidades brasileiras”. (SALIBA, 1998, p.342). Como parte integrante das práticas textuais paródicas, a comicidade das palavras estava presente nessas produções. O caricaturista e teatrólogo brasileiro, Raul Paderneiras, revelava as ambiguidades e desconcertos da sociedade através do poder da palavra. Em seus teatros de revista, parodiava o nome das grandes avenidas, becos e alamedas do Rio de Janeiro com alusões eróticas e satíricas. Embora as épocas sejam diferentes, Bergson (1983) dialoga com tais humoristas, através dos seus conceitos da comicidade possibilitada através do jogo de palavras, além dos efeitos que dele decorriam. “O mais das vezes, entretanto, não saberíamos concluir se a palavra é cômica ou espirituosa. É simplesmente risível”. (BERGSON, 1983, p.48).

Saliba (1998) ainda afirma que o jogo duplo entre o antigo e o moderno, provocados pelo humor paródico, oferecia estratégias de representação de suas características de descompromisso e ausência de um sistema controlador. Isso incentivava cada vez mais a quebra da fronteira entre público e privado, alimentando assim, a sensação do brasileiro estar “desterrado” em sua própria terra.

O humor paródico, que fundia e sobrepunha imagens estereotipadas de tonalidades, ora nativistas, ora caipiras, ora tradicionais, foi incorporado à notável produção modernista, ganhando novo padrão, um estatuto estético próprio e até, uma reconhecida legitimidade literária (SALIBA, 1998, p.344).

Nesse momento, recorreremos a definição operacional de paródia com a qual utilizamos nessa pesquisa. Sendo assim, percebemos a paródia como a releitura de alguma composição literária, ao utilizar frequentemente a ironia e o deboche como estratégias para se provocar a graça diante de uma situação que passa a ser vista com outro olhar: o humor.

Uma forma de parodiar a realidade, ou seja, mostrar um outro olhar surgia por meio do rádio. A paródia neste meio de comunicação começa nos anos 1940, ao despertar análise sobre os bastidores de um programa de rádio através de metáforas, ironias e trocadilhos. Com isso, a representação do brasileiro nas figuras do capadócio e caipira, por exemplo, passa a ser incorporada pela linguagem radiofônica, alcançando mais espaço na sociedade, difundido pelo forte poder influenciador da comunicação de massa.

Amplamente utilizado nos programas de rádio e depois no cinema, antes e depois da era Vargas, o humor paródico, composto de elementos difusos e de uma linguagem multifária e mixordiosa, crivado de rebarbas e citações anárquicas, será predominante, em particular, naquela que será a síntese da paródia brasileira: a chanchada. Trocada de objetos e identidades, trocas de posições sociais, tipos, personagens e cenários - tudo isso fazia da chanchada o momento máximo do impulso paródico do humor brasileiro, mas também das suas fraquezas e ambiguidades na representação da vida brasileira (SALIBA, 1998, p.357).

Em se tratando do momento histórico/político, a sociedade se baseava na censura de diversas atividades que eram consideradas opostas e nocivas ao regimento político do país. Dentre elas, as veias cômicas do Humor. Entende-se que fazer graça por meio da paródia – fazer a releitura de uma realidade com ironia ou outras formas de comicidade, por meio do teatro e da caricatura - era considerado algo que além de representar a sociedade local, era um manifesto aos desprazeres e também utilidade pública. Saliba (1998) revela na citação acima, que este tipo de humor era mais uma ferramenta para driblar o sistema opressor que reinava nos primeiros anos da República. Sendo assim, a chanchada passa a ser a partir dos anos 50, a síntese da paródia brasileira.

O cinema e a publicidade - primeiro por meio do jornal, depois por meio das revistas - , e o rádio e o cinema popularizados no final dos anos 30 e nas décadas subsequentes, e a televisão nos anos 50 certamente serão meios de comunicação que continuarão a expressar o desconcerto e o paroxismo das relações entre o público e o privado. Circuitos pouco sedimentados da vida privada irão receber impactos dissolventes que incentivavam, sobretudo mediante a publicidade, em especial o esquecimento rápido de comportamentos e perfis culturais ainda não cristalizados (SALIBA, 1998, p.357).

São diversas as manifestações artísticas que se baseavam no humor como ferramenta de diálogo social. Com exceção de atitudes opressoras por parte de governos ditatoriais da época, as convenções coletivas não tinham outra escolha a não ser a convivência com as formas de representar as condições de possibilidade dos estilos de vida daqueles povos.

Diante desta sociedade paradoxal e variada, a vida privada (íntima) ganhava cada vez mais notoriedade, adentrando-se assim à esfera pública. O Humor surgia então como forma de quebra deste distanciamento. Quando a paródia não pretendia unir as esferas, servia para criticá-las, realçar as diferenças e provocar, querendo ou não, o riso.

### **3.3. Da filosofia clássica à modernidade: os conceitos de piada**

Desde que a Linguística despertou o interesse pelo Humor em seu campo de estudos, outros debates que contribuíram para ampliação da produção científica relacionada a essa área. Possenti (2001) em seus estudos no campo da Análise do Discurso (AD) no ramo da Linguística e não como disciplina propriamente dita, fornece conceitos sobre piadas ao revelar que “as piadas fornecem simultaneamente um dos melhores retratos dos valores e problemas de uma sociedade, por um lado, e uma coleção de fatos e dados impressionantes para quem quer saber o que é e como funciona uma língua, por outro”. (POSSENTI, 2001, p.1)

A linha de estudos do autor se baseia na análise linguística das piadas, suas características gramaticais e contextuais que as tornam risíveis no âmbito social. O autor destaca que para descobrir os problemas com os quais uma sociedade se debate, é necessário entender que uma coleção de piadas pode oferecer boas pistas na maneira de abordá-los, em temas como sexualidade, etnia/raça, morte e instituições como igreja, escola, casamento e política. Podemos perceber assim que todos esses assuntos estão presentes nas piadas que circulam anonimamente e que são ouvidas e contadas por muita gente ao redor do mundo.

Vale relembrar que piada ou anedota se define como uma breve história de caráter cômico, com o intuito de provocar o riso por parte do expectador/ouvinte. Portanto, se a piada pode ser considerada uma das melhores estratégias para se retratar os valores de uma sociedade, ela necessita, pois, de ser entendida pelos aspectos de funcionamento de uma língua, para que ela seja compreendida em seus devidos contextos culturais, já que,

As piadas também podem servir de suporte empírico para uma teoria mais aprofundada e sofisticada de como funciona uma língua, especialmente porque se trata de um corpus que, além de expor traços do que nela é sistemático (gramatical) e, paradoxalmente, desarrumado, contribui para deixar muito claro que uma língua funciona sempre em relação a um contexto culturalmente relevante e que cada texto requer uma relação com outros textos. (POSSENTI, 2001, p.1).

As anedotas, que surgem a partir do uso de palavras em um contexto específico, podem ser sobre variados temas, desde as mais clássicas, que produzem humor ao falar dos costumes do português, da loira, do caipira ou dos alunos espertalhões de uma sala de aula até aquelas que estão inseridas em outros subgêneros do humor, como o humor *nonsense*. Este termo é uma expressão inglesa que significa “sem sentido”, “absurdo”, e pode ser encontrado em outros espaços, como na literatura ou na pintura – nesta última em expressões como o surrealismo, que busca transmitir uma mensagem através do psicodélico. No caso das piadas em seu sentido puramente linguístico, a falta de nexos nas frases para explicar uma determinada situação, acaba provocando o riso, tanto por meio de gestos ou em frases/trocadilhos. Com base nisso, relembramos a ideia da comicidade de palavras, defendidas por Bergson (1983).

O humor *nonsense*, então, está relacionado com as piadas ambíguas, que geram o riso por meio do duplo sentido. “De maneira geral, talvez se possa dizer que a base da piada está no duplo sentido, mas é fundamental dar-se conta de que o duplo sentido tem muitas caras” (POSSENTI, 2001, p.01). Este questionamento do autor revela que uma piada deve ser interpretada de acordo com as circunstâncias e que, a forma mais comum de se fazê-la para ter sucesso é pelo uso do duplo sentido. “Muito frequentemente piadas estabelecem relações intertextuais (exigem conhecimentos prévios, partilhados). Por isso, muitas piadas deixam de fazer sentido em pouco tempo. É que dependem fortemente de fatores circunstanciais”. (POSSENTI, 2001, p.2).

Nesse panorama, para ser bom entendedor (a) de uma piada<sup>1</sup>, devemos ter um vasto repertório cultural, para interpretarmos o duplo sentido que está contido nelas e identificarmos em que sentido ela se torna risível. Segundo a gramática, a ambiguidade das palavras é considerada um vício de linguagem e que está atribuído aos falantes, mas não é uma característica fundamental das línguas. Sendo assim, para Possenti (2001), as técnicas de uma piada podem ser de ordem gramatical, exemplificadas em frases como “O ACM toca trombone e viola”. A palavra viola dá origem a dois sentidos e o riso acontece pela referência ao verbo violar. Outra técnica de piada citada por ele é de origem pragmática, que provoca a graça quando se desvia ou muda-se um tópico na frase, ou seja, a graça está no contexto, não somente na palavra.

---

<sup>1</sup> Outras definições para o conceito de piada e sua inserção no ambiente televisivo ficcional poderão ser consultadas posteriormente, no terceiro capítulo desta monografia

“Cada segmento da língua deriva para outro sentido, presta-se a outra interpretação, por razões variadas. Pelo menos, é o que as piadas mostram” (POSSENTI, 2001, p.3). Com esse trecho, o autor reforça a ideia de que é vasto o poder de uma língua para a construção de linguagens, tanto para fins cômicos ou de qualquer outra natureza, e que não são poucas as contribuições que o humor e as piadas nos oferecem para entendermos o funcionamento do mundo, seja por meio do divertimento ou da sátira.

Ao se referir às transformações sociais, que envolvem categorias como a língua de uma região, Gruda (2011, p.2), afirma que

Se as certezas, práticas, discursos, modos e processos de subjetivação eram considerados consolidados, restringidos a categorias e sentidos dados e determinados a priori, unos etc., na contemporaneidade estes têm os contornos calcados fundamentalmente, na instantaneidade, no multifacetado e no fragmentado (GRUDA, 2011, p.2).

Diante do poder da língua como construtora de diversas linguagens, é válido aqui, explicitar ainda os conceitos de modernidade e pós-modernidade – no qual o último se desdobra do primeiro, com a inclusão de características como a aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e caótico. Gruda (2011) observa as interpretações de Harvey (1992) sobre as sociedades em seu tempo pós-moderno, pois esta “fortalece aspectos opostos que se fincaram na cultura moderna, tais como a anarquia, a dispersão, a intertextualidade, a combinação, a indeterminação” (GRUDA, 2011, p.2 *apud* HARVEY, 1992). Já Bauman (2001), em sua obra *Modernidade Líquida* - concorda com as considerações de Harvey (1992) -, ao definir o conceito de modernidade líquida, explicando que na era atual e tecnológica tudo acontece muito rápido e sem muita profundidade. Sua maior crítica está associada aos relacionamentos amorosos e amigáveis, estando cada vez mais passageiros.

Gruda afirma que o discurso do humor sempre teve espaço considerável nas relações humanas, pois se torna relevante como expressão de subjetividades numa sociedade. Com base nisso, revela que “o discurso do humor, após momentos de maior ou menor aceitação, repressão e difusão, passa a ser na atualidade uma das principais formas de mediação das relações entre as pessoas, permeando e estando presente em diversas esferas sociais e discursivas” (GRUDA, 2011, p.3). Os exemplos citados por ele vão desde publicidade à produções científicas. Weems (2016) contribui com este pensamento ao deixar claro o espaço conquistado pelo humor, já que “o humor pode ser tanto arte como ciência” (WEEMS, 2016, p.10). O humor para poder ser aceito deve, de fato, ter freios, regras e parâmetros de “boa conduta” estabelecidos a priori e tal qual a maioria das coisas no e do mundo atual, a

comicidade também tem de estar adequada, fundamentada e sintonizada ao discurso do politicamente correto (GRUDA, 2011, p.4). O autor se refere a este discurso como algo que se impõe ao permear todas as práticas sociais e discursivas, inviabilizando assim, muitos comportamentos e falas que não estejam de acordo com os moldes estabelecidos. Contudo, o autor afirma ainda que as expressões tidas como corretas carregam outros tipos de preconceitos - mas que não estão escancaradas com a lógica do politicamente incorreto.

O autor considera absurda a ideia de aniquilar o humor do discurso do politicamente incorreto (ácido e escrachado), pois este pode oferecer inúmeras reflexões sobre variados temas (GRUDA, 2011, p.6). Ressalta que é importante não confundir com o extremismo dos discursos preconceituosos, porém é necessário nos atentarmos à importância do humor na sociedade e da nossa liberdade de expressão - hoje garantida por lei.

A partir desse debate do politicamente correto e incorreto é conveniente que partamos para um outro patamar: a ideia do estereótipo. Sendo assim, o capítulo seguinte faz um apanhado da trajetória da EPR nos meios de comunicação de massa e introduz a noção geral de estereótipo, que pode ser percebida como uma ferramenta de produção de humor nas sociedades. Posteriormente, relacionamos tal concepção ao objeto desta pesquisa, que são as estratégias do riso presentes nas personagens estereotipadas do remake.

## Capítulo 4 - Trajetória da EPR nos meios de comunicação de massa

### 4.1 - A EPR no contexto radiofônico

A Escolinha do Professor Raimundo (EPR) é uma produção ficcional de humor que teve sua estreia no Rádio. Fazia, então, parte de um dos quadros de sucesso da Rádio Mayrink Veiga - emissora de rádio carioca fundada em 21 de janeiro de 1926, por Antenor Mayrink Veiga, com o prefixo PRA-9. Sob condições comuns às emissoras da época, a rádio funcionava como associação ou clube, sobrevivendo da contribuição financeira dos ouvintes, que participavam emprestando discos. Nessa época, o rádio era caracterizado pela produção de programas simples, informativos ou musicais, por falta de investimentos no setor.

Com surgimento na Era do Ouro do Rádio, a Mayrink Veiga foi líder de audiência nos anos 30, por meio da participação de grandes ícones e talentos que muito se destacaram durante a época e pelos variados programas de sucesso, além de contar com a direção artística do radialista César Ladeira. Os artistas de renome da época frequentavam as estações para divulgar suas músicas, mesmo sem ganhar cachês, pois era muito alto. Além disso, a rádio também recebeu artistas internacionais em programas musicais, os quais vinham cantar nos cassinos da cidade. Como estes cassinos eram caros, havia um grande público fiel que era ouvinte dessas estrelas. Ladeira foi responsável pela posição de liderança da emissora até a década de 40, quando a Rádio Nacional passou a dominar em nível de audiência e de popularidade.

A Mayrink Veiga foi palco para diversos programas como Caixinha de Perguntas, lançado por Almirante, Programa do almoço, comandado pelos cantores e compositores Bibi Ferreira, Lenita Bruno, Alvarenga & Ranchinho e Jararaca & Ratinho e O teatro pelos ares, de Plácido e Cordélia Ferreira. Por conta dos amplos investimentos nesse setor de comunicação, todos esses programas foram considerados durante muitos anos uma das maiores atrações da rádio, permanecendo por longo tempo.

Quanto aos programas humorísticos, Alvarenga & Ranchinho e Lauro Borges conseguiram se destacar quanto ao gênero. Já Antônio Maria, Sérgio Porto e Silvino Neto comandaram programas como *Pimpinela Escarlata*, nos quais parodiavam figuras públicas como Getúlio Vargas e Carlos Lacerda, por meio de gestos e piadas de duplo sentido.

O sucesso de audiência em programas deste gênero começou na década de 50, permitindo que vários outros conquistassem seus espaços – o que contribuiu para que o humor se difundisse neste meio de comunicação. Com base nessa lógica, os programas cômicos, em formato de “escolinha” foram bastante difundidos na Era do Rádio.

Entretanto, este formato de programa, que tinha como cenário uma sala de aula, um professor e seus alunos, já tinha origem em outra Rádio. O precursor do gênero foi *A Escolinha da Dona Olinda*, transmitida durante os anos 30 e exibida no período vespertino pela Rádio Record. O programa era comandado pelo humorista Nhô Totico, que criava e interpretava seus personagens na base do improviso. Esta Escolinha inspirou não só a criação da EPR, mas também outros programas desse formato, se tornando um formato estabelecido para programas de humor no Brasil conhecido como “escolinha”. A origem marcante desta - no contexto da produção humorística brasileira - permitiu que diversos humoristas e artistas daquela época tivessem destaque, como Afrânio Rodrigues Adoniran Barbosa, Vicente Leporace, entre outras personalidades.

Nesse panorama, a Escolinha do Professor Raimundo Nonato surgiu em 1952 através do humorista Haroldo Barbosa na rádio Mayrink Veiga, no programa *A Cidade se Diverte*. A ideia consiste em uma sala de aula na qual o professor Raimundo Nonato, interpretado por Chico Anysio, servia como escada para as piadas de três alunos: o sabido, o burro e o esperto. Tal produção se concretizou por conta das ideias de Barbosa, o idealizador do programa, que começou cedo sua carreira no campo da comunicação. Aos 18 anos trabalhava como contrarregra na Rádio Philips juntamente com o irmão, colaborando mais tarde com o *Programa Casé*, primeiro programa de rádio comercial no Brasil, com auge de sucesso nos anos 30-40, do qual participavam grandes nomes do mundo artístico.

Posteriormente, Barbosa migrou-se para a Rádio Sociedade, Transmissora e Nacional, respectivamente, antes de chegar à Rádio Mayrink, exercendo papéis importantes nas emissoras de rádio do Brasil, como compositor de músicas como *Mesa de Bar* e *Isso não se aprende na escola* e locutor de radionovelas nas Rádio Tupi. Já os primeiros textos humorísticos de sua autoria surgiram na década de 40, em programas como *Cavalgada da Alegria*, enquanto trabalhava para a Rádio Nacional e escrevendo para o jornal *A Noite*.

Quando foi convidado para trabalhar na Mayrink, a ideia de criação da EPR veio acompanhada da habilidade humorística de Francisco Anysio de Oliveira Paula Filho, mais conhecido como Chico Anysio, responsável por grandes sucessos da linha cômica no rádio.

Considerado mestre da comédia brasileira, com seu humor fino e inteligente, Anysio nasceu em 12 de abril de 1931, no sítio Ipu, em Maranguape, no Ceará. Com sete anos de idade, mudou-se para Fortaleza com a família, pois seu pai era presidente do time de futebol Ceará Sporting Club e dono de uma empresa de ônibus. Talvez por conta disso, o humorista tinha grande interesse por futebol, torcia para times como Ferroviário (e Maranguape) e Vasco da Gama/RJ (e América/RJ), além de posteriormente, ter sido jogador de times de futebol do Rio de Janeiro. Tempos depois, um infortúnio acontecera na vida de Chico. Devido um incêndio que ocorreu na empresa de seu pai, a família se viu sem condições financeiras para arcar com as despesas e se mudou novamente de cidade: dessa vez o destino foi o Rio de Janeiro. Neste novo local de morada, uma nova fase da vida de Chico estaria prestes a começar (FREITAS, Levi, 2012).

Foi então, que, por acaso, ingressou na carreira de ator e locutor, quando foi acompanhar sua irmã em um teste de locutores para a rádio Guanabara. Resolvera fazer o teste. Feito e aprovado, Anysio começou sua carreira nesta área na década de 50, ficando evidente o talento para imitar vozes. Tal talento surgiu ainda quando criança, com imitações dos seus professores de francês na escola e participação em shows de calouro. Ainda nesta rádio, enviou o roteiro de três programas humorísticos que foram aceitos pela emissora<sup>2</sup>. Daí por diante, alavancou sua carreira, chegando a ser locutor de radionovelas e ocupar diversos trabalhos como radialista. Embora a Mayrink Veiga fosse sucesso de audiência na década de 40, acabou perdendo destaque para a Rádios Nacional e Tupi, isso já nos anos 50, posicionada no 5º lugar do ranking das emissoras mais conhecidas do Brasil. (FREITAS, Levi. 2012).

---

<sup>2</sup> Sobre informações da vida pessoal e profissional de Chico Anysio ver reportagem intitulada Chico Anysio: a vida e obra de um gênio, elaborada em março de 2012, pelo jornalista Levi de Freitas, durante a época em que o humorista veio a falecer. Chico também se ingressara no ramo da pintura, o que totalizou cerca de 300 quadros pintados. Como compositor, gravou vinte e sete discos, chegando a conquistar prêmios como discos de ouro, juntamente com Armand Rodrigues, resultado da dupla “Baiano e Novos Caetanos”. Outras informações referentes à biografia de Chico Anysio podem ser consultadas em outros livros como Sou Francisco, de 1992, pela Editora Rocco. Como escritor, Anysio escreveu 21 títulos, entre eles estão, Salão de Sinuca (2204), Armazém do Chico (2005), Mesa de Boteco (2005), O Fim do Mundo é Ali (2011), Fazedores de Histórias (2011), entre outros.

Responsável por grandes sucessos da linha cômica no rádio, Anysio costumava dizer que aprendeu bastante na Mayrink Veiga, pois havia um grande time de redatores de humor que demonstrava grande interesse e habilidade no trabalho.

Um de seus personagens mais famosos, o professor Raimundo Nonato, esteve inserido no rádio por bastante tempo, comprovando assim que a estrutura do quadro se provou eficaz e caiu no gosto popular. Além de ator, Anysio foi compositor, diretor de cinema, escritor, pintor, radialista e roteirista brasileiro. Durante a exibição da Escolinha, Anysio era acompanhado de outros humoristas: Afrânio Rodrigues, que interpretava o aluno sabichão, Zé Trindade, o aluno esperto e João Fernandes, o aluno burro. Esses personagens, por serem típicos de um ambiente de sala de aula, respondiam perguntas feitas pelo professor, embora sempre com recursos de comicidade, habilidade artística e centenas de ouvintes bem-dispostos a ouvi-los, contribuindo para alavancar a audiência desta produção cada vez mais.

Antes de adentrarmos o tópico seguinte deste capítulo, é necessário ressaltarmos que o formato da Escolinha apresenta em seu roteiro a construção de personagens estereotipadas, como o aluno esperto, burro e sabichão, mencionados anteriormente. A partir daí, surge o debate derivado da presença do estereótipo ser um recurso adotado tão comumente em produções humorísticas para produzir a graça. Estereótipo significa a primeira impressão que temos de algo ou alguém, criadas e compartilhadas pelos seres humanos e que são disseminadas no imaginário coletivo ao longo do tempo. Esta palavra é afrontosa para a sociedade, na medida em que seu significado pode despertar algo ofensivo, discriminatório diante daqueles que se encontram como alvo.

#### **4.2 - A EPR no contexto televisivo (1ª versão)**

É importante, pois, ressaltar o espaço que o humor conquistou ao longo no tempo na história da televisão brasileira. As primeiras exibições de programas humorísticos nesse meio de comunicação se deram posteriormente à era de ouro do Rádio. Essa era abrigava público de diversas faixas etárias, com famílias que se reuniam em volta do aparelho a fim de ouvir uma boa piada ou simplesmente rir de situações que achassem dignas de um sorriso para aliviarem o estresse do dia a dia. Dentre os humoristas do gênero mais consagrados estavam Mazaroppi, Lima Duarte, Hebe Camargo e outros. (RIBEIRO, 1999, p.1).

Já na televisão, o humor teve início com a Escolinha do Ciccilo, estreando na TV Tupi nos anos 50 para tentar repetir na telinha o imenso sucesso que o programa fazia no rádio.

(RIBEIRO, 1999, p.1). Como o aparelho televisor era um artigo de luxo, as transmissões eram feitas ao vivo, pois ainda não havia os recursos do *VideoTape*. Ribeiro (1999) ainda afirma que “o programa humorístico dos primeiros tempos da televisão sofreu influência direta das formatações do teatro de variedades, unindo *sketches* rápidos, no melhor estilo da satura *lanx* do teatro latino, aos números de dança e canto”. (RIBEIRO, 1999, p.2).

Nesse panorama, podemos mencionar alguns programas humorísticos que tiveram bastante destaque na história do humor na TV, são eles: Chico Anysio (1960), no qual o próprio ator contracenava com ele mesmo, interpretava vários papéis e tinha uma produção que mudava a cada nova temporada; TV Pirata (1988), marcado por pequenas esquetes cômicas, Sai de Baixo (1996), um programa espelhado em *sitcons* americanas, com o cenário de uma casa de família com a presença de pessoas com as mais diversas personalidades, A Grande Família (2001 – 2004) com a representação do estereótipo da família brasileira de classe média, entre outros. Portanto, podemos perceber com isso que o espaço destinado ao humor na TV também é amplo, o que promove assim uma certa preservação e importância do entretenimento para a sociedade.

É importante ressaltar, ainda, que os teóricos que mais aprofundaram seus estudos sobre essa área revelam que o humor é uma questão de sobrevivência, é inato ao ser humano. Sendo assim, além de estar inserido em um outro meio de comunicação, é válido dizer que tais estudiosos enquadram o termo “humor” como uma mensagem expressa por palavras, atos e imagens cuja intenção é provocar o riso, ampliando a ideia original se ser simplesmente uma disposição mental ou temperamento de cada indivíduo.

Ribeiro (1999, p.2) afirma que muitos desses programas abordam temas cotidianos e fazem críticas a muitos hábitos da sociedade. “As pessoas muitas vezes estão rindo de suas próprias situações de vida ou até mesmo de um desarranjo político-econômico que os aflige diariamente” (RIBEIRO, 1999, p.2).

Nesse sentido, o humor tem ganhado bastante força e voz nas casas dos telespectadores brasileiros, pois muitos já têm o costume de se reunir na frente da TV para assistir programas oferecidos por diversas emissoras, tanto de forma gratuita quanto em TV’s por assinatura, independente do gênero. No entanto, com o advento da tecnologia, diversos canais de humor na Internet conseguem cada vez mais destaque e públicos cada vez maiores.

Há programas de entretenimento na TV (humorísticos, talk shows) que apresentam um público bastante popular, atraído pelo seu conteúdo, mesmo que este seja um simulacro de um ato violento ou de outros gêneros, como o teatro dramático ou cômico, por exemplo

(RIBEIRO, 1999, p.1). Na maioria das vezes, os públicos gostam das relações entre burguesia e classe baixa sendo estereotipadas por meio de cenas cômicas - fazendo surgir também debates acerca do humor politicamente correto e incorreto.

A televisão se apropria da comicidade de maneira estratégica, utilizando-se do seu poder simbólico, para alcançar telespectadores dispostos a produzir comédia e rir das situações criadas. A TV é estratégica na medida em que tem consciência de que o ser humano ri e faz rir por natureza, podendo ser uma fonte produtora de conteúdo. Portanto, a popularidade do cômico na TV está na participação social do telespectador e como forma de responder aos estímulos estereotipados da sociedade. “A televisão apropriou-se desta herança e, consciente da importância do poder simbólico, utilizou-o como válvula de escape para as agruras do cotidiano de cidadãos urbanizados às voltas com a mediação tecnológica”. (RIBEIRO, 1999, p.4).

Para que a comédia atinja seus efeitos desejados é necessário um desprendimento do nosso lado emocional e nos direcionarmos ao lado racional, destinado à inteligência pura. “Assim entendemos que o riso tem um contrato social. Quanto maior o número de espectadores, maior será a intensidade de resposta da plateia”. (RIBEIRO, 1999, p.2). A comédia, portanto, segundo Ribeiro (1999, p.3) enquadrada socialmente como gênero se torna a mais prestigiada pelas produções dramatúrgicas nacionais televisivas, pois dramas e tragédias nem sempre conseguem de forma legítima representar a sociedade. Já o humor extrai a graça a partir de situações que nem sempre são alvo de piada, mas acaba concedendo um lugar de destaque para expressão da nossa identidade cultural.

Nesse panorama, é importante ressaltar ainda que as produções televisivas - em seus diversos formatos - apresentam outro elemento complementar: o auditório. É possível encontrarmos esse recurso em programas que mesclam jornalismo & entretenimento, ou o chamado jornalismo gonzo, à medida em que emissoras incorporam em suas grades, programas de conteúdo informativo apropriados à uma linguagem humorística, tanto para inovar a forma da notícia circular na TV, quanto para dar espaço às duas categorias. Nesse sentido, “a necessidade de se inscrever como real, no universo simbólico do espectador brasileiro, fez a programação da televisão buscar, no auditório, o testemunho de que o que ali acontece é também real” (RIBEIRO, 1999, p.5). O auditório torna-se, portanto, parte do espetáculo, mesmo que tenha seu tempo e espaço de forma limitada. No entanto, nem sempre os auditórios são visíveis. Geralmente nos programas de humor, eles podem estar ocultos e exibidos somente em formato de claque, ou seja, através dos aplausos que ouvimos durante

determinadas cenas. Em produções humorísticas, geralmente há um produtor que estimula este aplauso para demonstrar que houve comicidade na cena. Tal recurso é constantemente usado tanto nos programas da Era do Rádio quanto na moderna era da TV.

Diante desse cenário, é necessário afirmar que a produção de Humor no Brasil, nos anos 50, não se resumia apenas a quadros cômicos em programas de rádio. Com a passagem do tempo, a Escolinha do Professor Raimundo (EPR) alcançou tanta popularidade que acabou chegando à televisão, em 1957, por ideia e intermédio de Haroldo Barbosa e Chico Anysio - responsáveis pela continuidade do programa em outros meios de comunicação. Na televisão, conquistou ainda mais notoriedade e audiência. Para consolidação desta última, novos recursos foram incorporados ao roteiro do programa, porém mantendo o formato original, vindo do rádio, quando se atentava somente aos recursos da voz.

Sabemos, pois, que a EPR teve sua origem no rádio. De lá para cá algumas mudanças aconteceram até chegar à TV. Com o sucesso escancarado de Chico Anysio na criação de personagens cômicos, não só o professor Raimundo, mas também diversos outros, a Escolinha teve um salto súbito na história do humor televisivo. Entretanto, quando se fala no formato da escolinha como programa cômico de bastante sucesso nos anos 30, é importante recordar que a EPR não foi a primeira escolinha a ser exibida na TV. A Escolinha do Ciccilo - um quadro cômico que estreou na TV Tupi - procurava repetir na tela o grande sucesso que a havia consagrado no rádio. O quadro foi idealizado por Ribeiro Filho, revelando talentos da dramaturgia brasileira anos depois. As transmissões eram realizadas ao vivo, pois não havia o recurso do *VideoTape* na época e, mesmo assim, a habilidade dos artistas era notável, fazendo com que os programas obtivessem bastante êxito diante do público.

Em sua versão televisiva em 1957, a EPR foi exibida pelo programa *Noites Cariocas*, da TV Rio. As principais características deste quadro cômico continuaram as mesmas, sendo elas: ambiente de uma sala de aula, um professor e três alunos. Na nova versão, é acrescentado dois novos personagens: o aluno gago e o confuso, acompanhado dos outros três, o inteligente, interpretado por João Loredo, o oposto por Castrinho e o espertalhão, pelo ator Vagareza.

Após passar um bom tempo na TV Rio, o quadro migrou-se para outras TV's, como a Excelsior e Tupi, até chegar à Rede Globo, na qual foi exibido como parte de Chico City (1973), ainda na forma de três alunos e um professor. Enquanto isso, em Chico Anysio Show (1988), o ambiente se modificou, tenho uma sala de aula mais ampla e com mais personalidades e tipos cômicos, numa cena composta em média de vinte alunos.

Em 4 de agosto de 1990, a EPR alcançou um novo marco na história do humor da televisão brasileira: teve sua estreia como programa independente, por intermédio de Chico Anysio, sendo parte integrante da grade da emissora da antiga TV Tupi. As gravações do quadro começaram, então, a serem realizadas no Rio de Janeiro, nos estúdios da antiga emissora, na Cinédia e também estúdios de Renato Aragão, todos no Rio de Janeiro. A Escolinha ia ao ar aos sábados, às 21h30 da noite, com direção de Cassiano Filho, Paulo Ghelli e Cininha de Paula<sup>3</sup>. Os vinte alunos que faziam parte das cenas foram acompanhados de mais três, quando passou a ser exibida de segunda a sexta-feira, às 17h30 da tarde, em 29 de outubro do mesmo ano, na Rede Globo.

Dois anos após a estreia da EPR como programa independente na TV, as personagens estavam mais diversificadas, pois já contava com a presença de 37 atores, entre alunos e personagens de apoio. Em 1995, quando as edições vespertinas começaram a ser reprisadas, do sábado às quartas-feiras e depois aos domingos, houve uma queda de audiência - fato esse que pode ser explicado pela constante exibição do programa, tornando-se cansativo para o público e repetitivo para a lógica televisiva. Talvez por essas razões, no mesmo ano a EPR saiu do ar e cedeu espaço para o seriado *Malhação*, que prevalece na programação da Rede Globo até hoje.

Entretanto, não foi somente no rádio e na televisão que o formato da Escolinha fez sucesso. Chico Anysio levou o programa para os palcos de teatro do Rio de Janeiro, em 1999, em espaços como o Shopping Grande Rio, em São João do Meriti com apresentações gratuitas. No mesmo ano, a produção retornou à TV Globo como quadro do programa *Zorra Total*, permanecendo até outubro de 2000. Em sua última temporada, 2001, a EPR voltou a ser exibida como programa solo, com novos atores e com 25 minutos de duração, sendo exibida das segundas às sextas-feiras. Esta versão teve 38 temporadas e 1504 episódios.

Com o fim definitivo do quadro, alguns humoristas saíram do elenco e se direcionaram para outros trabalhos, inclusive para outro programa de mesmo formato, a *Escolinha do Barulho* (1999), com novos intérpretes para o papel do professor e dos alunos. Anos seguintes, a Rede Globo lançou um DVD com episódios do ano de estreia. O DVD tem um conteúdo extra, pois nele, os alunos levam seus parentes (como pais e avós) e atores de renome no Brasil, como Mario Lago e Renato Aragão, interferindo comicamente nas cenas.

### 4.3 - A EPR no contexto televisivo (remake)

Após catorze anos fora da grade de programação da TV, a EPR retorna de forma repaginada às telinhas, com roteiro e formato mantidos. O remake foi ao ar pela Rede Globo no ano de 2015, com novos episódios e atores, porém com a adaptação de alguns personagens, pois alguns deles foram retirados ou não foram exibidos durante esta nova produção. Machado (2000, p.30) contextualiza a ideia de audiência, algo que a EPR manteve ao longo dos tempos. “A mais baixa audiência de televisão é, assim, uma audiência de várias centenas de milhares de telespectadores, e, portanto, muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio” (MACHADO, 2000, p.30). O autor argumenta, com isso, que um programa que consegue alcançar uma audiência por muitos anos não é prejudicado facilmente quando esta mesma cai, pois mesmo em baixas audiências há muitos telespectadores envolvidos. A EPR, então, é um exemplo disso.

De volta às telas, o remake continua sendo constituído dentro da mesma lógica televisiva de anos atrás, ou seja, no processo de serializar os episódios. Além de ser considerada uma série cômica, os episódios da EPR são exibidos por meio de esquetes, ou seja, em cenas cômicas curtas e em um cenário fixo.

É importante dizer, pois, que esta nova versão é um remake de comédia da série original (década de 50 ao início do século atual), elaborado no intuito de comemorar os 25 anos da primeira versão. Para a concretização desta ideia, foram produzidos vinte e dois novos episódios, numa versão comandada pelo filho do humorista Chico Anysio, Bruno Mazzeo, que interpreta o professor Raimundo Nonato, com autoria do próprio Bruno Mazzeo e Nizo Neto. A direção é da atriz Cininha de Paula.

Inicialmente, a nova versão foi anunciada em março de 2015, com estreia prevista para junho, porém as gravações só começaram em outubro do mesmo ano. Até chegar ao momento de realização, foram feitas trocas em todo o elenco. Todo os atores e atrizes selecionados fazem parte do núcleo de dramaturgia da Rede Globo, proporcionando assim, pela visão da emissora, uma oportunidade de mostrar seus talentos artísticos, bem como suas habilidades cômicas diante de um formato de programa bastante particular e de gosto popular.

Como já mencionado, a audiência é um fator muito importante para a preservação e continuação de um programa, podendo ser radiofônico, televisivo ou em plataformas da web, como sites oficiais das emissoras e canais do YouTube (rede mundial de publicação de

vídeos). Sendo assim, a TV aposta no modelo de serialização como principal estrutura das produções audiovisuais, com horários e tempo de exibição dos programas pré-definidos, presentes em telejornais, documentários, *talk shows*, publicidade entre outros, até chegar ao recorte dos programas humorísticos e séries cômicas.

Nesse panorama, durante a primeira temporada desta nova versão, cinco episódios foram exibidos anteriormente pelo canal Viva - entre 23 a 27 de novembro de 2015. A reprise na Rede Globo ocorreu de 13 de dezembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016, sempre aos domingos no início da tarde, totalizando sete novos episódios. Com os mesmos atores interpretando os personagens originais, a Rede Globo decidiu apostar numa segunda temporada do programa, confirmada em janeiro de 2016. Desta vez, novamente com o sucesso da primeira, foram produzidos mais quinze episódios, que estrearam no canal Viva e em outubro do mesmo ano, chegaram à Globo.

Por ser elaborada com o intuito de homenagear os 25 anos do programa original, o remake da EPR é uma paródia do primeiro, uma representação fiel e coerente. Para caracterizá-la, é necessário afirmar que a paródia ocorre em duas principais ocasiões: como homenagem ou como crítica. No caso da EPR, ela se encontra como homenagem, porém, pode ser interpretada a partir de seu contexto histórico-social, pois, para a construção das piadas neste remake, leva-se em consideração todo o contexto histórico-social, para que as piadas sejam mais factuais. Além disso, muitas vezes, a paródia estabelece uma oposição ideológica com o texto original, pois tenta utilizar recursos como ironias e deboche para gerar o tão esperado efeito cômico.

Dentre as semelhanças existentes entre a primeira versão e o remake, estão: o modo de se fazer piada, os perfis das personagens, o formato único – pois desde a primeira versão pode ser considerada uma série de humor por ser do gênero comédia e apresentar uma narrativa em seu roteiro – e os tipos de riso provocados pelas personagens, que serão estudados no capítulo seguinte. Os episódios permanecem no mesmo formato, de forma unitária, ou seja, a trama tem início e fim no mesmo episódio. Por conta disso, as piadas contidas nas cenas são autoconclusivas. As frases, os desfechos e as tiradas são retomados a cada novo episódio, assistidos de forma independente.

O figurino, o cenário, a aparência física e vocal foram outros critérios para a escolha das personagens, com a necessidade de preservar ao máximo uma representação sensata à primeira. É válido mencionar que recursos como esses fazem o telespectador lembrar as personagens originais, com suas devidas performances.

Entretanto, a série<sup>3</sup> apresenta diferenças quanto à primeira. Inicialmente, é importante situarmos em que momento histórico e social estamos vivenciando. Durante a primeira exibição, na década de 50, muitas piadas eram construídas com base na realidade social de cada personagem, por exemplo, a pobreza dos moradores de favelas no Rio de Janeiro e a crise econômica de todo o país. Algumas temáticas que dominavam a mídia na época acabam perdendo um pouco de temporalidade. Portanto, o que era mais conveniente relatar e produzir graça numa época não se torna tão atraente em outra, ou seja, piadas podem se renovar a partir do seu contexto histórico-social, necessitando assim de um conteúdo mais atualizado, factual e sempre com estratégias de riso.

Como foi dito, o remake apresenta os mesmos personagens em suas duas temporadas. Contudo, o elenco se modifica com o passar do tempo, não possibilitando ao público a rememoração de todos as personagens, pois muitos saíram do elenco original e a segunda versão acabou priorizando personagens que tivessem características similares para a interpretação dos papéis.

Uma série de expressões populares e bordões marcaram a EPR na memória dos fieis telespectadores. Há, pois, um público que relembra as frases ditas pelas personagens, como “*beijinho beijinho pau pau*”, ou “*amado mestre*” e com isso são alimentados cada vez mais seus repertórios culturais quanto se trata de narrativas seriadas. O resgate da memória, então, resulta numa espécie de “grude social”, ou seja, aquilo que permanece no imaginário coletivo, que, quando revivido ou revisto traz algo relacionado a um conforto coletivo, um bem-estar social, independente de quantos anos se passaram.

No capítulo a seguir, detalharemos com mais profundidade em que momento o estereótipo está presente nas personagens e de que forma as tiradas cômicas são construídas baseadas na produção de estereótipos sociais.

---

<sup>3</sup> No Dicionário da TV Globo (2003) as séries brasileiras fazem parte da categoria Dramaturgia e são chamadas de “seriados”.

## Capítulo 5 – Identificação dos tipos de riso nos estereótipos da Escolinha do Professor Raimundo

Como este trabalho tem como foco as estratégias de riso existentes nos estereótipos da segunda versão da EPR, o primeiro passo para realizar esta análise é destacar quais as personagens que mais se aproximam desse ideal construído socialmente e que se pretende analisar. Após assistir as duas versões da Escolinha do Professor Raimundo (EPR) e elencar todos os personagens contidos no remake, selecionamos inicialmente os que se encaixam no contexto apresentado.

Diante das personagens escolhidas, a etapa seguinte foi selecionar e descrever as cenas em que predomina o recorte escolhido. Posteriormente há uma análise destas personagens diante de suas características pessoais e as estratégias de humor que os tornam cômicas. Para contextualizar a ideia de estereótipo – que será apresentada mais adiante - faz-se necessário recorrer à Teoria da Representação Social, do filósofo romeno, Serge Moscovici, que servirá como técnica metodológica da pesquisa para o termo estereótipo. Em seu livro *Representações sociais: investigações em Psicologia Social* (2005) o autor revela que representações não são criadas por um indivíduo isolado, elas circulam, se encontram e se repelem dando oportunidade ao nascimento de novas representações, não desprezando as primeiras. (MOSCOVICI, 2005).

### 5.1 - Remake da EPR e seus personagens

Como mencionado no capítulo anterior, a segunda versão do programa surgiu como forma de homenagem à primeira, exibida no programa *Noites Cariocas*, da TV Rio. Este capítulo apresenta uma série de semelhanças e diferenças que podem ser comparáveis em relação às duas épocas de exibição.

A personagem principal, que dá título à série, é o professor Raimundo Nonato (Bruno Mazzeo), um senhor idoso, frustrado com seu baixo salário. Na turma em que leciona há vinte alunos - de diversas personalidades e representados com suas particularidades. Seus principais bordões são “e o salário, ó” e “é *vapt vupt*”. Durante as suas aulas sempre instiga seus alunos com perguntas, ora fáceis ora difíceis, para extrair ao máximo seus conhecimentos gerais, embora saiba, na maioria das vezes, que o resultado é frustrante. Por conta disso, acaba atribuindo-lhes notas baixas, pois são constantes os erros nas respostas.

Aldemar Vigário (Lúcio Mauro Filho) é um aluno puxa-saco do professor que sempre inventa histórias com o nome de Raimundo, remetendo a um passado que nunca existiu. A personagem usa roupas sociais, com terno e gravata. Com seu semblante sério, sempre utiliza de seu alto poder de oralidade e persuasão, embora nunca conquiste boas notas.

Armando Volta (Evandro Mesquita), é aquele que sempre suborna o professor para conseguir boas notas, trazendo presentes que o alegram, conseguindo assim alcançar seus objetivos. O típico personagem malandro e espertalhão de programas de humor.

Baltazar da Rocha (Otávio Muller) é um cara confuso, não entende o que lhe perguntam, e gosta de usar o pronome “lho” quando está fazendo seus discursos. Geralmente termina os episódios com uma piada pronta sobre sogras. Batista (Rodrigo Sant’anna), um bobo alegre, que sempre tenta agradar o mestre, mesmo estando submisso a ele. Sua marca nos episódios é demonstrar seu forte apreço por Raimundo, com tiradas que remetem ao universo sexual. Cândida (Maria Clara Gueiros) é uma aluna exemplar, respondendo corretamente as respostas do professor. Usa óculos, roupas compridas e tem aparência de *nerd*. Capitu (Ellen Roche) é uma aluna charmosa que sempre apaga o quadro quando responde corretamente as respostas, mesmo que por sorte - recebendo dicas do professor e colegas.

Catifunda (Dani Calabresa) é uma aluna mendiga que sempre aparece com um charuto na mão ao comentar aspectos de sua vida, como forma de ludibriar a pergunta feita pelo professor. Dona Bela (Betty Gofman) tem comportamento de uma mulher dondoca, mas no fundo, sempre vê pornografia naquilo que o professor pergunta, caindo ao chão como forma de manifestação contra aquilo em que foi perguntada. Dona Cacilda (Fabiana Karla) é uma paródia da apresentadora Xuxa, por conta de sua aparência física. É gordinha e ninfomaníaca. Galeão Cumbina (Kiko Mascarenhas) é um piloto apaixonado por aviões e aeroportos; carrega um avião de miniatura nas mãos e gosta de provocar o colega Aldemar com suas impertinências. Joselino Barbacena (Ângelo Antônio) é um caipira vindo da cidade de Barbacena (Minas Gerais); é tímido e vive se escondendo do professor, porém esperto.

Marina da Glória (Fernanda de Freitas) é uma aluna que sempre erra questões de aritmética, mas Raimundo a ajuda de alguma maneira a pontuar boas notas.

Pedro Pedreira (Marco Ricca) é um advogado mal-humorado que sempre exige provas para tudo, discutindo até contra a ideia de que ‘contra fatos não há argumentos’. Ptolomeu (Otaviano Costa) é o aluno *nerd* da turma, que sempre responde corretamente as respostas das perguntas dos colegas. Na primeira versão defendia a namorada Flora Própolis quanto às

respostas erradas que ela dava. Encontra-se mais solitário nesta versão. Rolando Lero (Marcelo Adnet) é puxa-saco do professor. Veste-se de roupas formais, carrega um lenço em seu camisa, que sempre serve para limpar suas lágrimas que não são derramadas em nenhum momento. É enrolador e compõe o núcleo dos tipos de alunos desinteressados de uma classe.

Seo Boneco (Marcius Melhem) é um aluno desleixado, malandro e esfomeado, que sempre questiona à turma o horário do lanche. Está sempre com roupas sujas, tem barriga avantajada e usa touca na cabeça. Seo Peru (Marcos Caruso) é um homossexual afetado e suas tiradas insinuam algum tipo de compulsão sexual. Não se dá por vencido nem quando leva nota baixa do professor. Suas roupas são bastante coloridas, usa um lenço rosa e comprido na cabeça e sempre conversa gesticulando o corpo.

Tati (Fernanda Souza) é uma aluna exemplar. Responde certo às perguntas. Seu diferencial é contar traços marcantes da História com uma linguagem informal e descontraída. Zé Bonitinho (Mateus Solano) é aquele que geralmente chega atrasado na sala de aula. Sua principal característica é ser galanteador e vaidoso, ao vangloriar-se por tudo, principalmente por sua aparência física e o sucesso com as mulheres que diz conquistar.

## **5.2 - Entre os risos e os tipos: representações arquetípicas**

Antes de adentrarmos na análise das estratégias de riso dos estereótipos contidos nas personagens da EPR, faz-se necessário a distinção de dois termos: arquétipo e estereótipo. O primeiro tem origem do grego ἀρχή - arché: princípio e τύπος - tipós: impressão, e se refere a primeira imagem ou impressão de algo ou alguma coisa. O termo é utilizado em diferentes campos, como na área da Filosofia com conceitos desenvolvidos por Platão e Agostinho, na Psicologia Analítica de C. G. Jung, ao enxergar o arquétipo como uma imagem incrustada no inconsciente coletivo do ser humano, o que reflete em diversos aspectos da vida humana, como sonhos e narrativas. Uma terceira área de estudos é a Narratologia (arquétipos que se expressam por meio de narrativas literárias, como contos de fadas).

Sendo assim, há, pois, a ideia de estereótipo. Inicialmente é muito parecida com a ideia do primeiro, porém há algumas ressalvas. Enquanto o arquétipo é utilizado principalmente para questões ligadas à existência humana, em temas como a ideia da morte, do herói, do pai e mãe, entre outros, o estereótipo se atenta mais a traços do comportamento humano que são generalizados e a forma de inserção destes próprios indivíduos na sociedade. Por conta disso, o recorte da pesquisa está focado no estereótipo. Inventada pelo impressor,

gravador e tipógrafo francês, Firmin Didot, a palavra estereótipo, do grego *stereos* e *typos*, refere-se a uma placa metálica criada para impressões, substituindo a prensa por tipos móveis.

Com sua concepção abordada no capítulo anterior – de uma imagem impressa e preconcebida de uma determinada pessoa, coisa ou situação – podemos evocar alguns complementos para o termo, como os do pesquisador em Psicologia/UFBA, Marcos Emanuel Pereira, ao revelar que “a estereotipização, por sua vez, pode ser definida com um processo mediante o qual é conduzido um julgamento que possibilita ao alvo ser tratado com um ente que possui características intercambiáveis com os demais membros da categoria a qual se concebe que ele seja filiado (LEYENS *apud* PEREIRA et al 1994). Como o termo é usado principalmente para definir, de forma limitada um determinado grupo de pessoas na sociedade, com base em certas características físicas ou sociais, faz surgir então, questões mais sérias, pois pode ser um disseminador de preconceitos e discriminações.

Como mencionado anteriormente, recorreremos à Teoria da Representação Social, de Serge Moscovici (1925-2014), que servirá como técnica metodológica para o estudo da construção dos estereótipos na série Escolinha do Professor Raimundo. O conceito surge na área de Psicologia, mais precisamente no campo da sociologia do conhecimento, na obra *La Psychanalyse, son image et son public*, de 1961. A teoria trata as representações sociais como o conjunto de explicações, crenças e ideias que nos permitem evocar a um acontecimento, pessoa ou objeto; são, portanto, resultantes da interação social de determinados grupos de indivíduos. A partir desta teoria, os seres humanos constroem, de forma coletiva, seus conhecimentos acerca da realidade social que os cerca, através de representatividades. Estas influenciam o comportamento de um indivíduo, gerando posteriormente, movimentos que correspondam ao todo.

Nesse panorama, recorreremos a ideia de que os estereótipos acabam complementando a ideia de representação social, já que ambos são um conjunto de ideias que as pessoas pré-determinam sobre algo. Essas duas concepções, portanto, estão relacionadas entre si. Nesse sentido, os estereótipos ainda podem ser divididos em estereótipos de gênero (a mulher como dona do lar e o homem como forte trabalhador); racial (a discriminação xenofóbica de representantes de um determinado país, por sua ou etnia) e socioeconômicos (ligados a determinação de indivíduos por questões financeiras). Assim, o estereótipo apresenta uma face da questão, transmitindo imagem ora verdadeiras - por terem certa originalidade - ora falsos, por serem generalizantes e banais e discriminatórios.

É importante observar que, a construção das personagens e tipos de riso provocados pela EPR serão estudados a partir de dois episódios da segunda temporada, datados em 20 e 27 de novembro, ambos no ano de 2016, por conta das performances do personagem em sala. Nenhum episódio do programa apresenta um título (exceto gravações especiais escolhidas pela emissora) e todos os personagens aparecem nas cenas, mesmo não respondendo perguntas do professor ou não obtendo destaque.

É possível ainda, entender a lógica da EPR a partir de um único episódio (pois todos são semelhantes), tanto as personagens como o modo de se fazer piada, generalizando assim, todos os outros. A seguir, serão apresentadas algumas personagens que, além de ter suas imagens ligadas a estereótipos, são alvo de diversos debates sociais e consideravelmente, são representações bem típicas do corpus de alunos de uma sala de aula ou ambiente escolar.

### 5.2.1 - Seo Peru: o gay afeminado

Seo Peru é um homossexual “afetado”, assumido e da terceira idade. É magro, branco e tem cabelos castanhos. Suas roupas são bastante coloridas, sobressaindo-se o verde, rosa e o alaranjado, sendo bem semelhante com os da primeira versão, com mudanças básicas de tonalidade. Usa um lenço rosa e comprido na cabeça. Quando é chamado pelo professor para responder alguma pergunta sobre conhecimentos gerais, principalmente sobre História Geral, levanta-se da cadeira onde está sentado (na segunda fileira) solta o bordão “Peru com mel de Vila Isabel” ou “Use-me e abuse-me, *teacher*” e começa a se gesticular.

Suas piadas são sempre ligadas a questões sexuais, ou melhor, a compulsões sexuais, demonstradas a cada frase de duplo sentido que revela à turma. As respostas são sobre grandes nomes da história mundial, como Alexandre O Grande, Rei Arthur, Nostradamus, entre outros, ao afirmar que estas personalidades eram na verdade, gays enrustidos, com um roteiro que preza pela criatividade e senso de humor.

O diálogo a seguir (EPR, 2016, cap. 7, 10min4s) é de Raimundo e Seo Peru numa conversa sobre a máfia italiana. É estruturado da seguinte forma:

- Seo Peru!
- Peru com mel de Vila Isabel! Use-me e abuse-me pouco, hoje, *teacher*, porque eu tenho que fazer uma delação premiada!

- Como assim? O senhor vai fazer delação?
- Não, quem vai fazer a delação é meu amigo, eu vou ser a premiada!
- Na Itália, ainda na época medieval tinha uma famosa organização criminosa que funciona até os dias de hoje, como se chama?
- Isso eu respondo de costas: máfia!
- Exatamente! E como funciona?
- Para entrar na máfia tem alguns rituais: no primeiro encontro, todos vão de cueca cor de rosa. Na reunião, trocamos cor de esmalte, maquiagem, somos batizados com purpurina. No final temos que beijar as mãos do dondoca. A máfia foi a primeira irmandade, começando na Sicília, chamava *Casa Nostra*, porque eram um bando de bibas desocupadas que não tinham o que fazer... e as pessoas perguntavam as receitas e elas não diziam... “é coisa nossa”, diziam. Essa coisa de não dar a receita *pra* ninguém fez surgir o voto do silêncio.
  - Voto do silêncio eu que vou fazer, diante de tanta insensatez. A máfia ficou famosa pela violência, como por exemplo, nos EUA com Al Capone.
  - Nossa! Cacá?! Foi o mais violento de todos. Cacá deu uma porrada na manicure porque ela pintou mal a unha dele. Aquele assalto na sauna gay foi o mais longo da história. Ficou três dias na sauna, levou cinco bofes de refém.
  - Eu tenho que admitir que seria muito melhor se a sua versão fosse a verdadeira, mas infelizmente... por isso vai levar um 5.
  - Ok, mas pelo menos eu levei para a irmandade o poderoso chefão 1, 2 e 3.



Figura 1- Seu Peru durante a 1ª versão do (à esquerda) e no remake (à direita)

O diálogo ocorre em cerca de 04 minutos, com perguntas e respostas objetivas. Através de uma plateia oculta (presente em todos os episódios) a cena recorre ao recurso das claque para reforçar o que se percebe como cômico em determinado momento. A maneira de transmitir esta comicidade passa a ser a estratégia fundamental da personagem na cena. Cientificamente, o peru é uma ave galinácea. Relacionada à provérbios populares como “o peru morre na véspera”, significando uma morte prematura, comido por antecipação, antes da hora determinada. Em alguns estados brasileiros, como o Rio de Janeiro, é muito comum de se ouvir a expressão peru para designar o órgão sexual masculino, como parte do dialeto local, e que não deixa de mostrar o lado cômico do termo. Estas considerações fazem jus ao personagem como se o mesmo fosse uma ave colorida e livre - e brincar com o termo, que remete a questões sexuais. Ao demonstrar seus posicionamentos sobre sua orientação sexual, acaba transmitindo, em suas respostas, o debate sobre gênero e identidade sexual que está presente em diversas épocas. Por conta disso, ele sempre quer realçar o poder de se dizer gay, encorajar muitos outros e mostrar como a diversidade sexual é sempre bem-vinda.

O estereótipo do gay afeminado surge como representação de uma parcela de homossexuais que se vê representada dessa maneira. Entretanto, o humor e o riso contidos nas cenas não estão no estereótipo em si, e sim nas suas tiradas cômicas por meio de suas falas, repletas de trocadilhos e incoerências. Moscovici revela que “experiências são somadas a uma realidade pré-determinada por convenções, que claramente define suas fronteiras, colocando pessoas em categorias distintas” (MOSCOVICI, 1978, p.35). Sendo assim, a categoria que o personagem está inserido o deixa risível pelos trejeitos e falas que o incorporam em cena. Não só essa personagem, como outras que veremos mais adiante.

Através do diálogo acima, é possível concluir que a comicidade provocada por Seo Peru se dá além do seu próprio jeito de ser, bem como nas palavras de duplo sentido que a personagem utiliza no momento de explicar suas respostas. O uso de trocadilhos - um recurso de humor explorado por Propp (1992) - é originado de uma comicidade por meio de palavras, ao se referir a situações que estão fora do contexto, da seriedade do assunto, provocando assim, a risada. Tais situações ainda despertam outra forma de humor, baseada na categoria da incongruência do humor (HEMPELMANN, 2000), pois algumas das respostas do aluno ao professor são totalmente desprovidas de sentido, não havendo coerência e beirando o absurdo. Por conta dessa falta de coerência na resposta, acontece um riso leve, embora seja munido de segundas intenções por parte do aluno.

Embora as piadas da EPR sejam formadas por uma narrativa humorística que resgata recursos de comicidade como estratégias do riso, é fato que estas mesmas piadas ou tiradas são risíveis por si só (pela trama construída) acompanhadas dos estereótipos e crenças sociais que recaem sobre a personagem. Contudo, isso não interfere no discurso do humor politicamente correto, pois o foco não é ridicularizar a personagem pelo seu estereótipo, mas sim o riso provocado pelas performances e piadas que conta.

No trecho do diálogo em que professor e aluno discutem o termo ‘delação premiada’, comprova-se a presença da comicidade de palavras em algumas cenas da personagem. Sugere então que a linguagem utilizada sobre o termo, no senso comum, se refere a uma manobra política, mas que nesse contexto, a personagem se apropria de trocadilhos de duplo sentido, que destoam do sentido original. A intenção de Seo Peru não é de fazer graça ao professor - mas sim para corresponder ao seu jeito ser, aos seus principais conhecimentos - ligados a sexualidade -, pois é o assunto que mais gosta de comentar. A partir disso, Bergson (1983, p.67) também contribui com recursos do humor aplicáveis a Seo Peru, como por exemplo, a comicidade de caráter, mais precisamente na categoria da insociabilidade. O que esta categoria tem a acrescentar na análise é o fato de que revela uma dicotomia moral e social, ou seja, entre a imagem real (que pode ser masculinizada) do gay na sociedade e a estereotipada (afeminada). Essa versão estereotipada gera o exagero cômico, beirando a caricatura, outro recurso do humor. Já Propp (1992, p. 107) contribui nesse panorama com a definição de alogismo, ou seja, quando o riso é despertado a partir da incapacidade da pessoa/personagem juntar causa à consequência, tornando-se ignorante e ridícula perante a situação.

O bordão *Peru com mel de Vila Isabel* se refere a escola de samba Unidos de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, cidade em que se passa a série. As palavras mencionadas apresentam um autoconceito sobre a origem do personagem, ou seja, o lugar de onde veio. Ambos os termos se reiteram, na sonoridade, pela rima em “el”, provocando até uma musicalidade - o que se torna bastante útil para que um bordão seja aprendido facilmente.

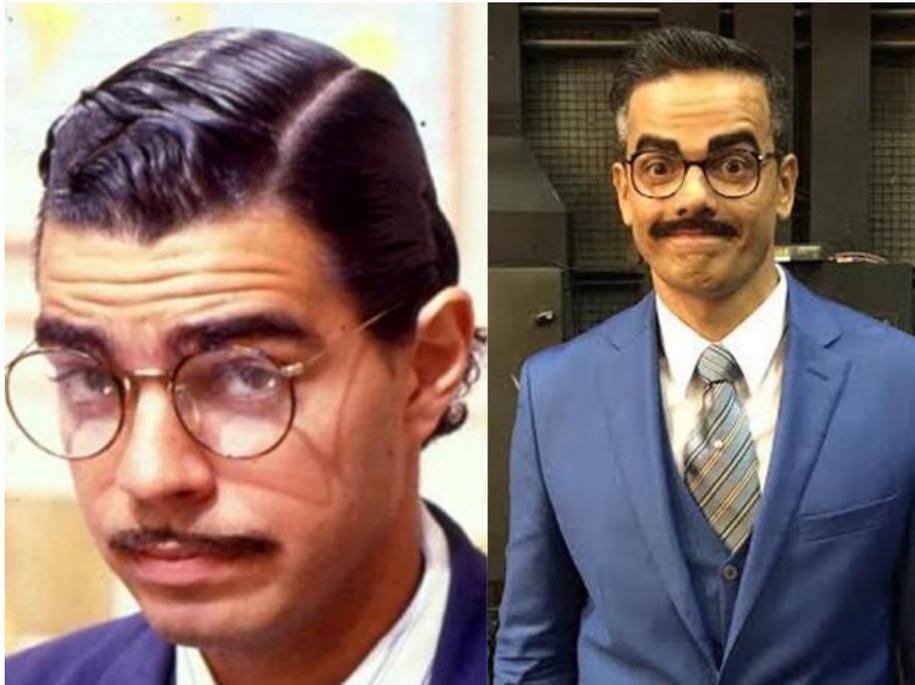
Por conta das respostas mencionadas, o diálogo entre Raimundo e Seo Peru acaba se constituindo por antíteses. Um não descreve corretamente o que o outro quer ouvir, e o outro não se atenta em acertar. O professor acaba “deixando de lado” as interpretações incoerentes mediante a resposta do aluno, configurando assim sua falta de sensibilidade sobre o tema, porém, reconhece que se a resposta fosse realmente aquela, a história seria melhor, e conseqüentemente a nota. Além de tudo que foi mencionado, a maioria dos fatos inusitados ditos pelo aluno beira o inusitado, provocando assim o riso.

Raimundo utiliza, então, uma ironia ao se referir à resposta de Seo Peru. Porém, a personagem não se dá por vencido nem quando leva nota baixa. Com criatividade e persuasão, geralmente conquista um cinco, e “leva pra irmandade”, como ele próprio diz, mostrando assim, mais um de seus bordões e sua marca em cena.

### 5.2.2 - Ptolomeu: o *nerd* intrometido

O aluno *nerd* da turma que sempre responde corretamente às perguntas do professor é Ptolomeu. De origem grega, seu nome advém de um cientista que viveu na cidade de Alexandria, famoso por seus conhecimentos em diversas áreas. Na primeira versão da série, Ptolomeu defendia a namorada Flora Própolis quanto às respostas erradas que ela dava, pois, além de considerá-la indefesa, era forma de reforçar sua inteligência e cultura perante à turma. Ao longo dos anos, o elenco foi se modificando e Flora acabou sendo retirada. Ptolomeu tem visual típico de um aluno sério, estudioso, CDF, pontual e responsável. Usa terno azul escuro ou cinza, óculos e o cabelo sempre “lambido”, repartido ao meio ou de lado. Na EPR, sempre simboliza o melhor aluno da turma e quase não recebe contradições por parte do professor. No mesmo episódio citado anteriormente, mais precisamente em 20’min50s, Ptolomeu aparece em cena, acompanhado do seguinte diálogo:

- Seo Ptolomeu, me socorra, por favor. O senhor sabe o que é piririca?
- Ah, lógico que sim, mestre. Eu até me lembrei que tinha uma tia solteirona (finada tia Alice, que Deus a tenha) que só se divertia assim, dia e noite... ela ficava, lá, ó, na piririca. *(fala de forma entusiástica)*
- Seo Ptolomeu, não complica... explica!
- Piririca nada mais é que uma correnteza do rio, uma pequena ondulação na superfície da água, que pode, inclusive, ser causada por pequenos peixinhos, pela movimentação deles. Por isso que minha tia gostava de ficar lá dia e noite na piririca.
- Cabra bom!
- Nem tanto, mestre!
- Seo Ptolomeu, hoje o senhor está pentatônico!
- Nem tanto, mestre!
- Solfejante!
- Nem tanto, mestre!
- Reginaldo Rossi!



*Figura 2- Ptolomeu durante as duas versões*

O diálogo dura apenas um minuto e meio, porém suficiente para se entender que a personagem se mostra bastante eficaz ao conseguir seu mérito: acertar as perguntas. Ptolomeu representa a práxis do aluno estudioso e exemplar em suas curtas aparições em cena, sempre demonstrando sua sabedoria e racionalidade para que seus conhecimentos sejam notáveis por todos. Ele ainda se considera um *álter ego* do professor (uma cópia intelectual fiel) para livrar-lhe das atrapalhadas que os colegas provocam, demonstrando assim um conhecimento superior aos demais. Com isso, este aluno media os conflitos da turma, conseguindo assim, controlar a inabilidade do professor em explicar a outro aluno a resposta certa. Recorrendo à Ptolomeu, certamente saberá resolver o problema.

Este melhor aluno da EPR quase nunca é questionado, pois assume a função de coadjuvante em cena, em se tratando do seu nível de inteligência e repertório cultural, e nunca por algum defeito ou desvio intelectual. A personagem, assim, mostra-se numa imagem positiva do que o Estado visa obter com um sistema educacional de qualidade em um ambiente escolar: responsabilidade, aprendizado e sabedoria. Ptolomeu segue essas regras e se torna um ícone, tanto para a turma, quanto à sociedade que aposta na Educação como forma de civilização de todos (as).

O aluno bem-comportado e inteligente é um estereótipo comum de se encontrar em um ambiente escolar. Entretanto, essa representatividade vista na personagem se encaixa mais

no contexto de uma sala de aula que do ponto de vista social. Seu comportamento e sua personalidade poderiam se enquadrar no âmbito social à medida em que todos os cidadãos conseguissem ao menos o direito de uma educação básica, fugir do analfabetismo e, conseqüentemente, não se tornarem ignorantes. Entretanto, para que isso ocorra, o debate vai além desta cadeia, ultrapassa os limites de uma produção audiovisual de ficção focada na representatividade social para gerar humor. O viés parte para outros campos, como as políticas públicas de acesso à educação, sem se relacionar com estratégias do humor.

Mediadas pelo professor, as intervenções de Ptolomeu geralmente servem para responder corretamente à pergunta feita a algum colega. No diálogo acima, Ptolomeu intervém em uma pergunta feita à dona Bela, elaborada da seguinte forma “Alguma vez a senhora já entrou numa simples piririca? ”. Este é um dos principais momentos em que o riso de surpresa se faz presente, pois surge de algo inesperado diante da situação.

A comicidade da cena se dá no momento em que ‘piririca’ comporta um duplo sentido, por meio de trocadilhos infames que provocando a graça ao se desprezar o sentido literal da situação e focar no sentido figurativo, que por consequência é malicioso e risível. Nesse momento, entra mais uma vez os conceitos de comicidade das palavras, ironias e trocadilhos elaborados por Bergson (1983) e Propp (1992). É importante ressaltar ainda, que as respostas corretas ditas pela personagem só reafirmam seus conhecimentos gerais, pois ele não se adequa às categorias do humor elaboradas por Hempelmann (2000), com destaque à categoria da superioridade, na qual o superior ri de quem é inferior - no caso acima ele poderia rir da ignorância de alguns colegas.

A pedidos de Raimundo, Ptolomeu acaba ajudando a colega, respondendo a definição etimológica do termo piririca. Ao responder que se trata de uma pequena ondulação na superfície da água, o professor fica satisfeito e revela ao aluno que ele é um “cabra bom”, inteligente e prestativo. Em cenas assim, o favoritismo do professor fica bastante explícito, porém, podemos observar que em alguns momentos, há uma certa intolerância por parte de Raimundo em relação a Ptolomeu, pois este se intromete em perguntas feitas para outros colegas, como Marina da Glória, que vem a acertar as perguntas por sorte. O professor não fica satisfeito com a intromissão e revela que Ptolomeu é “bom, mas tem uma mania de se meter onde não deve”. Este trecho revela que o *nerd*, além de se tornar alvo de admiração por algumas pessoas ali presentes, pode se tornar alguém pedante e egoísta. Assim, passa a perder credibilidade frente à turma, proporcionando outra imagem para o estereótipo do *nerd*, o de

bom aluno reprimido. É importante destacar nas cenas de Ptolomeu que os subtipos de riso encontrados são relacionados a duas formas de comicidade: palavras e gestos. Palavras porque às vezes explica algo com o uso de expressões de duplo sentido (o que o torna alvo de zombaria), quando simplesmente quer esclarecer algum termo. Quanto aos gestos (arrumar o cabelo enquanto recebe elogios) são visíveis ao final da resposta certa dada ao professor. Um exemplo disso é quando, no diálogo acima, ele é chamado de Reginaldo Rossi. A personagem acaba interpretando outra personagem: o tal cantor. Os trejeitos do ator e a música ao fundo proporcionam a mistura de interpretações, de paródia (pela imitação) gracejos e gargalhadas.

### 5.2.3 - Dona Capitu: representações do feminino

Com origem no tupi-guarani, a etimologia do termo Capitu é: “originário de uma planta da flora brasileira”. Capitu também era o nome de uma personagem de uma das obras mais conhecidas do escritor Machado de Assis, *Dom Casmurro*. A personagem desta obra muito se assemelha nas características sociais e psicológicas da personagem em questão, a dona Capitu da EPR, como o tom de pele moreno com traços bem típicos de brasilidade. Outrossim, ambas carregam a marca da instabilidade em suas personalidades, pondo em dúvida o fato de serem fieis ou infieis, inteligentes ou ignorantes.

Nos episódios em que Capitu aparece em destaque, podemos observar que ela se apresenta como uma mulher atraente – isso se dá em relação à maioria das considerações criadas para sua representatividade social. A personagem costuma arrancar suspiros de uma boa parte dos colegas da turma, principalmente por intermédio do professor. É alta, usa vestidos curtos e se enfeita com um lenço comprido na cabeça. Sempre que é chamada pelo professor, se direciona até à frente da turma e responde às perguntas, porém, todas as vezes, a personagem não sabe a resposta e mesmo assim encontra uma maneira de acertá-las. O diálogo da cena em recorte se dá pela seguinte forma:

- Dona Capitu... geografia! Aqui temos uma rosa dos ventos - apontando ao quadro.
- Ai, professor, essa rosa eu não conheço! Que época do ano ela dá?
- A rosa dos ventos indica os pontos cardeais.
- Ah, esses pontos seriam os pontos de interrogação, de exclamação, ponto e vírgula?
- Não. Os pontos cardeais indicam as direções, por exemplo, norte, sul, leste... agora me responda: qual letra está faltando?

- Ah, professor, desculpa, mas é que seu desenho tá uó!

- Perfeito! Faltando o O. Nota 10!

*(Capitu comemora ao dizer que sabia a resposta e faz movimentos sensuais com o corpo; enquanto isso o professor é lembrado por um aluno que esqueceu de pedir algo à aluna)*

- Dona Capitu, eu ia me esquecendo... a senhora apague o quadro?! *(Ela acata o pedido do professor, pede aplausos, rebola diante do quadro e agradece os colegas).*

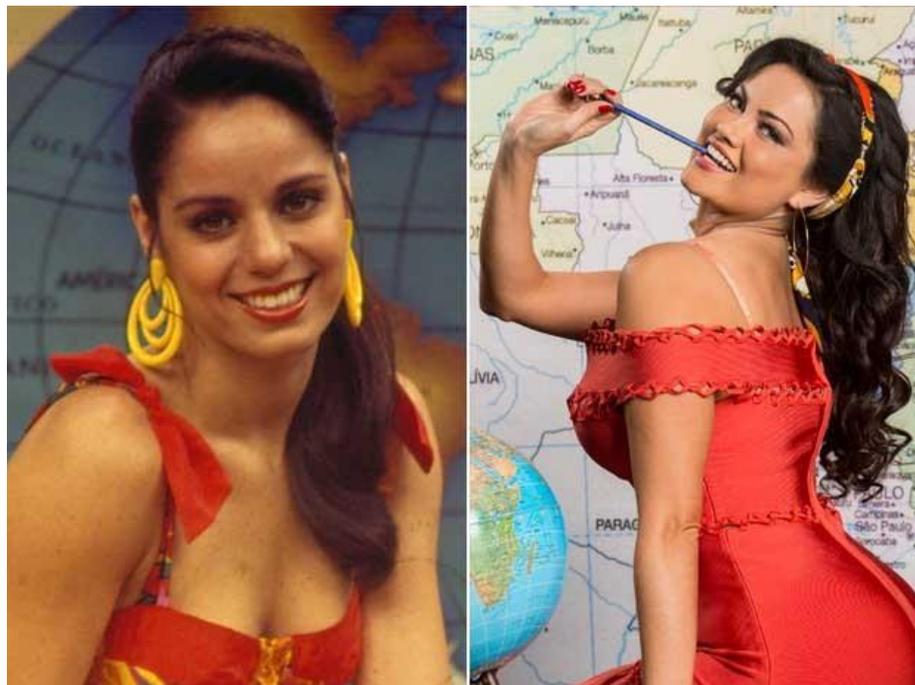


Figura 3 - Dona Capitu durante as duas versões

O estereótipo da personagem surge a partir da relação de beleza e burrice. A mulher bonita fisicamente, com atributos atraentes ou simplesmente a virtude da natureza se junta com o defeito intelectual. Diante do desempenho da personagem em suas cenas, o professor aceita as respostas que a aluna dá a sua pergunta, mas mesmo satisfeito, solicita-lhe que apague o quadro - gesto esse que dona Capitu realiza rebolando, o que acaba sublinhando a fragilidade intelectual da aluna e ressaltando seus atributos físicos -. A representatividade social de Capitu fica resumida a este ponto.

Os acertos de Capitu diante das perguntas respondidas nada têm a ver com seu próprio mérito, com sua capacidade de compartilhar tal conhecimento. Mesmo assim, o professor considera a resposta como correta por conta de um determinado apreço pela aluna, ratificando

o estereótipo do homem mais velho que se interessa por jovens bonitas. Durante alguns diálogos de outros episódios, o professor questiona a imagem da aluna, realizando novas perguntas, para que não fique explícito aos outros, principalmente a si mesmo no papel de educador, que ele a favorece com nota 10, por conta dos seus dotes físicos. Embora isso aconteça, tal necessidade ainda remete à condição de favorecimento. Ao denegá-la no discurso, ele ainda a deseja no nível inconsciente, não só ele, mas também outras pessoas da turma. Tal relação entre professor e aluna constitui uma relação de amor e ódio, inteligência e burrice, acerto e erro. Sendo assim, a aluna acerta as perguntas por simples “coincidência” ou sorte, em muitas vezes recebendo dica de um colega.

Consequentemente, acertar dessa maneira, a faz permanecer com o estereótipo de mulher bela e atraente, mas não retira de si o traço de burra. Os acertos são vitórias momentâneas. Além disso, a personagem parece se conformar com sua performance e, mais ainda, parece recorrer aos seus atributos físicos como meio de conquistar sucesso. Tal representação feminina remete aos espaços de poder que veem a mulher como objeto sexual, como submissas a um padrão masculinizado no qual o homem detém poder e inteligência, gerando ainda debates como o machismo, que fogem à nossa alçada nesta pesquisa.

Numa comparação literária, a Capitu da EPR é mais estereotipada como bela e burra que a personagem de Machado de Assis. A outra apresenta outro olhar, está no campo da literatura, é descrita de maneira romantizada, carregando outro tipo de estereótipo, a de não se pode confiar na mulher, que é dissimulada e falsa. Enquanto isso, Capitu da EPR não é romanceada, mas sim vista a partir de uma representatividade demonstrada pela televisão, poderoso meio de comunicação difusor de imagens com seus próprios recursos e linguagens, para o imaginário coletivo. Neste caso, embora estejamos tratando de narrativas ficcionais, tais narrativas não deixam de representar/mostrar uma determinada realidade.

O riso da cena é impulsionado pela situação de ‘acerto por coincidência’ da personagem, mas há outros elementos que ajudam a impulsionar o efeito cômico. Tal riso diante de Capitu, que se destaca pela sua ignorância, pode ser relacionado à comicidade de caráter, como aponta Bergson (1983), ao revelar que tal riso surge como forma de correção dos desvios às normas sociais, em se tratando de indivíduos que costumam fazer sempre as mesmas coisas, têm as mesmas atitudes, mesmo que passem por imprevistos.

Para ampliar este quadro, Bergson (1983, p.64) ainda formula três categorias que explicam como os desvios alheios podem gerar comicidade em um indivíduo, neste caso na personagem Capitu - risível por conta de seu desvio e de sua incapacidade de percebê-lo.

Sendo assim os três tipos aplicáveis em Capitu são o automatismo, pois é involuntária a falta de conhecimento e a inconsciência da personagem para perceber suas falhas, a insociabilidade, já que o defeito de Capitu se encontra numa relação entre ideal moral e ideal social e por último, a inconsciência da personagem, que não se vê desviada dos padrões, aceitando as condições impostas em sala. O fato de apagar o quadro ao final de sua apresentação, revela claramente, o culto ao corpo que a mulher representa para a sociedade, ali aceita tranquilamente pelo professor e alguns colegas de classe. Além disso, a apropriação do corpo da mulher como objeto de desejo está presente em outras formas de comunicação, como a publicidade, em comerciais de cerveja, automóveis e outros. Sendo assim, a personagem não percebe que está sendo alvo desta representação, se tornando inconsciente. Logo não se percebe cômica.

Além disso, Capitu se torna risível por outros motivos, como a manifestação de seu defeito intelectual, pois está sempre colocada em um patamar inferior demais, destacando que há uma superioridade dos alunos que têm mais conhecimentos gerais. Embora tenha repertório cultural escasso para compartilhar com a turma, acaba acertando as perguntas, fica feliz, porém não percebe que houve uma manipulação nas respostas. Há ainda outra forma de comicidade presente na personagem, observada através da definição de ‘alogismo’ de Propp (1992, p.107). O conceito revela que um defeito intelectual só se torna risível quando manifestado, ou seja, em personagens que são incapazes de absorver corretamente um conteúdo, deixando-os risível por sua mera estupidez. Capitu é um exemplo disso.

É importante ressaltar ainda, que, no caso de Capitu, as ‘normas’ criadas pelos padrões sociais revelam que nela não há defeitos físicos, somente os intelectuais. Seu jeito de ser se resume à materialidade das curvas e retas do seu corpo, o que a associa a objeto sexual. Dessa forma, assim como há o estereótipo da “loira burra” na sociedade, é possível de se aplicar a dona Capitu todo um conjunto de ideias construídas socialmente, criando a sua representatividade. O risível está nas entrelinhas, nas insinuações, nas palavras inesperadas e no defeito intelectual que ela tanto expressa (uma comicidade relacionada ao caráter).

#### **5.2.4 - Seo Boneco: o malandro carioca**

Seo Boneco é integrante do elenco da EPR. Segundo o roteiro da série, as cenas se passam na cidade do Rio de Janeiro, palco para as conversas de todas as personagens, inclusive esta, pois sempre conta aspectos de sua vida pessoal vivenciados na cidade

maravilhosa, que, para ele não é tão maravilhosa assim como dizem. Dono de uma lábia surpreendente, o aluno sempre apresenta boas desculpas que acabam de uma forma ou outra, convencendo professor Raimundo. Geralmente relata que mora longe da escola e por conta disso sempre chega atrasado nas aulas. No diálogo a seguir (EPR, 2016, cap. 7, 00:02-03:33), o professor abre a porta da sala enquanto as outras personagens já se posicionam em seus respectivos lugares. Como é um ambiente de sala de aula, os alunos conversam entre si e fazem barulho, até o momento em que Raimundo já entra e se depara com algo diferente com Seo Boneco - que sempre senta próximo à porta. Seo Boneco carrega um outro boneco em seu colo. Os diálogos da cena envolvem mais de uma personagem e ocorrem da seguinte forma:

- E aí, Seo Boneco, o senhor é ventríloquo?
- Oi, professor. É uma amostra grátis do meu *shows*. Ele *tá* aqui pra responder qualquer pergunta que vocês quiserem fazer.
- Ô bonequito, quantos anos você tem, onde você mora, quantos filhos você tem? - *pergunta Marina da Glória*
- Ô dona Marina, você quer conhecer o bonequito ou cadastrar no Bolsa Família?
- Do que você gosta de brincar? - *pergunta Capitu*
- De médico. Sou especialista em joelho, mas também entendo de coxa (o próprio boneco responde) / O dono logo pondera: “Respeita a moça, bonequito”.
- Seo Bonequito, olha pra mim. Eu topo brincar de médico com você - *pergunta D. Bela*
- Acho que ele vai brincar com você de médico do SUS. Não vai nem te atender! (Boneco responde em tom de zombaria)
- Seo Boneco, será que onde o senhor comprou o bonequito tem algum deles com o físico do professor Raimundo *pra* eu poder ficar conversando com ele o dia inteiro e ficar colocando palavras na boca dele? - *pergunta Batista*
- Esse aí, bonequito, acho que gostaria de brincar do próprio boneco falante, que é no próprio colo do Raimundo (Boneco responde)
- Seo Boneco, é melhor parar por aí - *interfere Raimundo*
- Isso era só um aperitivo, o show completo vai ser no sábado.
- Completo, nada, vai ser só meio show.
- Mas Seo Boneco, só meio show? - *interfere novamente Raimundo*
- Só porque eu sou pequeno, ele acha que devo pagar meio salário, meias férias... eu já tô meio de saco cheio. Além do mais, tenho encontro com a boneca que tô pegando.

- Bonequito, e o nosso contrato?
  - Contrato nada, eu vou te processar para o juizado por exploração de menores.
- (Bonequito pula do colo revoltado)
- Gente, pelo amor de Deus, isso é um anão! - *ressalta dona Cacilda*
  - Anão não, ele é carente de desenvolvimento métrico dos pés à cabeça - *responde Seo Boneco*
- Boneco*
- Você enganou todo mundo? - *pergunta, intrigado, o prof. Raimundo*
  - Adalberto, vaza! Toma meio vale de refeição, *pra* comer meio lanche. Mas tudo bem, com esse desemprego aí, eu vou arrumar anão de 1,90m. Mas com Adalberto ou sem Adalberto, *eu vou pra galera!*



*Figura 4 – Seo Boneco durante as duas versões*

A comicidade nas cenas está presente de diversas formas. A primeira delas se dá a partir do absurdo, do inesperado - configurando o tipo de riso da cena – e logo no início, quando um boneco responde com malícia a pergunta inocente da colega, fazendo trocadilhos com duplo sentido relacionados a questões sexuais. O exemplo é a palavra coxa, mencionada pelo personagem ao responder uma pergunta sobre o que ele mais gosta de brincar. Para isso, ele se refere a uma coxa não como brinquedo, mas sim à parte do corpo. A piada apresenta um breve trocadilho, podendo estar inserida no humor politicamente incorreto, pois a

personagem alvo da piada pode acabar se sentindo ofendida, e até assediada. Outra situação inusitada e que suscita um riso a partir do inesperado se dá quando Seo Boneco chama o bonequito pelo seu verdadeiro nome, Adalberto, revelando assim toda a farsa, pois na verdade, o boneco é um anão. Transformar o objeto em ser humano é uma forma de causar comicidade, pois além de absurda a cena, se torna risível se interpretada pelo lado racional.

Situações que beiram o inesperado (em palavras e gestos) são as mais comuns em cenas com esta personagem. Há momentos, em outros episódios, em que ele menciona palavras de cunho formal e que dificilmente são encontradas no seu vocabulário cotidiano. Os colegas riem desse fato, pois consideram estranha a utilização de uma linguagem que não “combina” com sua personalidade. Tal fato fornece mais uma forma de estereotipização, pois revela nas entrelinhas, que não é comum ou correto o pobre malandro carioca ser culto intelectualmente.

Em um determinado momento do diálogo transcrito, Boneco e bonequito começam a se comportar como verdadeiros bonecos: arregalam os olhos, deixam o sorriso aberto e se movem de um lado para o outro. Diante disso, surge nesta cena a exemplificação do conceito de “o mecânico calcado no vivo” (Bergson, 1983, p.22). A ideia sustentada é que o risível nessas ocasiões se dá quando o mecânico (neste caso, a performance de dois bonecos falantes) está calcado no vivo (representando alguma atitude humana). Assim, podemos perceber que o mecanismo material (boneco) se converte em mecanismo moral (ser humano), o que provoca uma mistura dessas posições, com trejeitos semelhantes e movimentos que podem se estender ou distender, assim como uma mola, provocando o riso.

Seo Boneco ainda ensina outras malícias ao bonequito, relacionadas a algo erótico, demonstrando sua lúbia que convence por meio do jogo de palavras em piadas de duplo sentido. Para que tal lúbia consiga êxito, é necessário pois, atentarmos a ideia do estereótipo da personagem: o malandro carioca. Em suas performances em sala, sempre conta alguma história de sua vida pessoal, pois acredita que assim pode comover ou ludibriar o professor no fim das contas ou ser uma boa desculpa para seus erros, bem como não responder as tarefas de casa. Além disso, um fato marcante na personagem é de que vive esfomeado. Um de seus bordões é a pergunta sobre o horário do lanche. A implicância da personagem em relação a esse assunto é válida pois sua realidade pessoal a permite tratar este tema de forma corriqueira e natural, embora de forma humorada. Em vários episódios, a personagem revela que no local em que mora nem sempre encontra comida ou água. Um dos exemplos são suas roupas e dentes sujos. No entanto, a própria personagem brinca com essa realidade,

descontextualizando temas graves como a pobreza para o território do lúdico, através do senso de humor. Isso se dá tanto pelo seu jeito espertalhão, quanto para convencer o professor com suas ideias atrapalhadas.

A comicidade de palavras é outro conceito que pode contribuir de forma bastante significativa para esta personagem. Por mais que não conte nenhuma piada pronta, Seo Boneco menciona suas tiradas cômicas e apresenta situações de sua vida cotidiana que lhe torna engraçado, pois as palavras que utiliza, na maioria das vezes, destoam do seu vocabulário “informal” - embora a personagem não seja risível por defeitos intelectuais, como a personagem Capitu, descrita acima. Seo Boneco é o típico malandro carioca e espertalhão, que utiliza de subterfúgios para se livrar de momentos de tensão, inclusive no uso de gírias como “lá nas quebrada, chefia”. Embora a personagem apresenta-se como desonesta (vista no trecho do diálogo em que revela que o boneco é na verdade um anão), seu próprio jeito de ser encontra na dificuldade uma oportunidade, mas nem sempre envolvendo alguma corrupção. Tal oportunidade é posta em prova quando demonstra na sala de aula que também arruma trabalhos informais honestos que possam lhe dar o sustento do pão de cada dia. Isto revela um lado positivo no caráter da personagem.

No entanto, o estereótipo do malandro volta à tona quando demonstra seu caráter lascivo - como podemos perceber em alguns trechos do diálogo acima -, incitando prazeres relacionados ao sexo. Para isso, ele se apropria de trocadilhos para afirmar sua ideia de duplo sentido que destoa do contexto original, e conseqüentemente provocar a graça. De forma paralela, revela mais uma vez seu lado provocador e ousado, dessa vez no intuito de ser engraçado. Quanto ao bordão “aí, eu vou pra galera!” não deixa a desejar. Com essa expressão, revela que gosta do contato com as pessoas, dos momentos alegres, da fanfarronice. A malandragem do homem pobre, carioca e morador de periferia se escancara mais uma vez diante das telinhas da televisão brasileira, porém, dessa vez, com recursos do humor.

### **5.2.5 - Joselino Barbacena: o mineiro matuto**

Joselino é outra personagem da EPR que contribui para a produção do humor na série. Apesar de a personagem aparecer em todos os episódios e de forma rápida, não deixa a desejar quanto a questão do estereótipo contido nela: o do caipira matuto e tímido. O aluno vive quieto em um canto próximo à janela da sala de aula, torcendo para que o professor não o

chame para responder as perguntas. O diálogo a seguir ocorre em 47 segundos e se passa no episódio datado em 20 de novembro de 2016, durante a segunda temporada da série:

- Joselino Barbacena!
- (*resmungando baixinho*) Ai, meu Jesus Cristinho... Já me descobriu aqui outra vez... larga d'eu, cara de lombriga.
- Joselino, o senhor que é um homem do campo, deve ter sido criado sempre entre rios e lagos, não é verdade... o que o senhor gosta de pescar?
- Lá em Barbacena tinha um *cumpade* que a gente ia sempre pescar, mas ele levava muita pinga, a gente bebia demais da conta, sô... parei de pescar com ele.
- Então o senhor parou de pescar com seu compadre.
- Resolvi dar mais uma chance *pra* ele. A gente foi pescar nesse final de semana, mas eu falei *pra* ele 'nada de levar pinga', viu?!
- E como ele se comportou?
- Quando eu encontrei com ele, tava com dois cesto no braço. Aí eu falei *pra* ele: '*cumpade*, quê que tá levando no cesto? Ele falou 'é pinga!'. Mas *cumpade*, eu *num* falei que *num* era pra levar pinga?
- O que ele disse?
- Aí ele disse: 'não, mas é só por conta se *nóis* for picado por cobra, aí *nóis* toma pinga que é *pra* passar a dor'. Ah... e o que é que *tá* no outro cesto, *cumpade*? 'É cobra, vai que lá não tem!'



Figura 5 – Joselino Barbacena durante as duas versões

Vindo da cidade de Barbacena, no interior de Minas Gerais, a personagem Joselino Barbacena demonstra facilmente às ideias atreladas ao estereótipo construído para ele. A palavra caipira, em sua definição etimológica, é um termo de origem tupi relacionado aos brasileiros dos tempos da colônia às pessoas que moram na roça. É necessário, pois, determinar que é amplo o dicionário para definir os caipiras, como os povos de diversas regiões (neste caso as brasileiras), como o Sudeste e o Nordeste. Essas pessoas vivem em aldeias, vilas e muitas vezes são taxadas como simplórias e ingênuas. Partindo desse ponto de vista, o caipira representado por Joselino é aquele visto como matuto, tímido, mas não ingênuo, pois percebe quando está sendo manipulado. Ele usa roupas simples, como camisas listradas de botão e calças de pano, geralmente remendadas, botas de couro e tem cabelo bagunçado.

Podemos associar a imagem desta personagem caipira a referências da literatura brasileira, como a personagem Jeca Tatu, da obra *Urupês*, de Monteiro Lobato, que mais tarde foi interpretada pelo ator Amácio Mazzaroppi. A personagem interpretada por Mazzaroppi ficou muito popular e embora estivesse sua imagem atrelada à ingenuidade, por vir do roçado, também era muito esperto. Nesse contexto, o que causa o riso é a surpresa diante da esperteza de um “caipira”, como se vida rural e sagacidade fosse uma combinação paradoxal, portanto rara e engraçada. Sendo assim, Joselino muito se assemelha a Mazzaroppi, pois ambos vêm da zona rural, demonstrando costumes típicos da região, mas também espertos para as artimanhas do dia a dia.

São várias as características que definem o perfil de um caipira na sociedade, sendo a maioria estereotipadas, bem como o caipira bobo e indefeso, o preguiçoso, o matuto (que vem do mato, roçado), o pobre, rústico, inculto ou tímido, por exemplo. Para contextualizar a definição do termo, é importante ressaltar que a cultura caipira teve sua origem no contato com colonizadores brancos e bandeirantes com nativos ameríndios e negros escravizados. No universo caipira, há ainda categorias que podem ajudar a enquadrá-los em determinada posição, como o caipira caboclo, branco, negro e mulato - que apresentam suas particularidades e culturas próprias de seu local de origem.

Diante dessas definições, há uma imagem do caipira um pouco esquecida: de uma pessoa simples, honesta, e que tem história marcada por desbravar terras e lealdade ao que se faz. Talvez esse seja um dos olhares não mostrados pela Escolinha, através da personagem Joselino Barbacena, já que o estereótipo se torna ferramenta para produção do humor.

Nesse panorama, faz-se necessária a caracterização da personagem em questão a partir de sua representatividade social – que recorre a uma caricatura exagerada. Joselino é representado pelo jeito tímido de ser, mas também desconfiado, pois nas cenas, sempre se mostra em posição de defensiva. Na sala de aula, quando a personagem comenta algo que está sendo discutido no momento, se dá por intermédio do professor, que lhe faz uma pergunta diretamente. Assim ele acaba sendo obrigado a deixar sua timidez de lado. Neste momento, é importante perceber que por mais que seu acanhamento seja realçado, isso não o sujeita numa condição de ser risível, pois isso é uma característica nata.

Outra forma da personagem se fazer risível se dá pelas tiradas cômicas ou piadas prontas contadas em cena, demonstrando suas próprias performances em jogo que deixam sua narração mais naturalizada. O modo de contá-las e o conteúdo das piadas são os principais recursos de comicidade da personagem, pois os erros gramaticais desta soam perceptíveis a muitos ouvintes, porém o recurso da comicidade não se encontra neste patamar, pois Joselino não é ridicularizado por sua característica de caipira nato, mas sim pelas breves tiradas cômicas contadas em cena. Estas remetem sempre ao universo bucólico e rural vivenciado por ele, trazendo algumas percepções, bem como a questão linguística.

Diante de tal questão, a personagem apresenta um sotaque e dialeto regional marcado por metaplasmos e pelo “r” retroflexo, muito comum em São Paulo e Minas Gerais. A escolha de um mineiro para representar um caipira está baseada na ideia de que o mineiro está constantemente associado a outros estereótipos, tais como o “mineirim”, ao “come quieto” e/ou “homem do campo”. Isso se resume a mais uma estratégia de humor na série.

No diálogo transcrito anteriormente, este fato pode ser percebido em todas as falas da personagem. Essa particularidade funciona muito bem nos episódios em que Joselino aparece, pois se torna uma estratégia importante para discursos em que o enunciador é um caipira. Fazer a junção de um enunciador que tem esse sotaque e comenta sobre uma região em que se predomina essa forma linguística torna a cena cada vez mais representativa, talvez legítima. Além do mais, a personagem fica bem característica e estereotipada, porém risível pelos seus recursos de comicidade: as piadas prontas.

### 5.3 - Estratégias do riso na EPR

O professor Raimundo Nonato é o mestre da turma. Encontra-se em um dos papéis e profissões de grande representatividade social. Apesar de traços que remetem à terceira idade, sua jovialidade espiritual e conhecimentos são postos à prova. Seu perfil contribui para o crescimento da pluralidade das personagens desta série cômica.

Tais personagens demonstraram por meio de caracterizações físicas, figurinos e discursos, as suas representatividades, além da escolha de nomes coerentes e criativos que pudessem explicar ou aludir a alguma referência literária, política ou social. A série apresenta traços risíveis, imbuídos de traços culturais e regionais do Brasil, como as variadas etnias, diante de imagens masculinas e femininas. No entanto, estudar a construção das personagens para provocar o riso não é suficiente. Faz-se necessário, pois, entender as piadas e tiradas cômicas que eles contam. Afinal, é a partir delas que estes personagens se fazem risíveis.

Os estereótipos das personagens da EPR não estão ali para reforçar preconceitos, mas sim como estratégias do riso para as personagens, que se tornam risíveis por variados recursos de comicidade. Embora a utilização de estereótipos em séries cômicas e programas de humor no geral sejam consideradas ferramentas estratégicas para a produção do humor, independentemente da plataforma de comunicação, os recursos de comicidade ligados às tiradas cômicas apresentadas pelas personagens o que traz comicidade às cenas.

Quanto à trama da EPR, há base nas tiradas cômicas que compõem as falas das personagens e as cenas se passam em formato de esquetes. Assim sendo, a série preza por demonstrar a imensidão de indivíduos existentes na sociedade, cada qual com suas individualidades, suas diferenças. Tais diferenças se tornam risíveis por meio dos recursos da comédia, não pelas representações estereotipadas.

Moscovici (1978, p.39), salienta que “as representações sociais são os produtos de uma sequência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são o resultado de sucessivas gerações” (MOSCOVICI, 1978, p.39). Esta definição se aproxima bastante da ideia de estereótipo abordada anteriormente neste capítulo. Podemos perceber, portanto, que essas representações que tanto vimos e sobre as quais articulamos, acabam derivando do sucesso com que elas controlam a sociedade, pois, é grande o poder de uma representação social, da criação da imagem de alguém, podendo ser positiva ou negativa.

Nesse panorama, o que mais chama atenção é o modo como a EPR se apropria de tiradas cômicas e estereótipos para fazer humor, ou seja, para criar seus próprios recursos de

comicidade. Como mencionado anteriormente, é comum encontrarmos a comicidade de palavras nas cenas, pois são os recursos predominantes. Tais palavras e expressões são empregadas de diversas formas, pois a língua de um país passa por transformações ao longo do tempo e se molda a partir de sua nova gramática e dialeto. Para isso, são utilizados os trocadilhos - como ferramenta que “confunde” de maneira saudável a mente do espectador -, provocando o riso quando o assunto em questão é deslocado do seu contexto original.

Diante disso, vale ressaltar que há construção de estereótipos ligados a uma forma de apelo sexual, presente em personagens como Seo Peru e Capitu e Seo Boneco. Estes demonstram de uma forma ou outra, o lado erótico de seu jeito de ser e tal conotação sexual se encontra marcada através das expressões de duplo sentido mencionadas pelas personagens.

Além dos “defeitos” como recurso humorístico, na EPR, há muito mais graça nos comportamentos das personagens, como falam e demonstram interesse em determinado assunto, que numa suposta ridicularização dos estereótipos para provocar o riso. Concordamos com a ideia de teóricos como Bergson (1983), que reflete sobre o defeito alheio se tornar um recurso de comicidade. Esta situação é facilmente encontrada no perfil da maioria das personagens, pois várias delas apresentam leves ou graves deformidades.

Tomamos conhecimento, então, que o humor na EPR é derivado das piadas prontas contadas em cena e pelos recursos de comicidade, principalmente palavras e incongruências. Sendo assim, aquele (a) que ri da comicidade provocada por estas personagens, observam a situação pelo lado racional, pois, para que uma piada/tirada cômica obtenha sucesso é necessário um desprendimento do lado emocional, ou seja, não levar em conta aspectos exteriores ou que problematizem a questão.

As estratégias mencionadas para a produção do riso se encaixam como subgêneros do humor, inseridos na comédia como categoria. A partir disso, deriva-se o tipo de riso mais comum na EPR: o riso de surpresa (o inusitado). Ele está predominante em toda a série, por conta das situações inesperadas causadas pelas personagens. Em relação a todas estas, podemos perceber que algumas são mais estereotipadas que outras, por conta dos traços marcantes já mencionados.

Outra estratégia em que se deriva o riso a partir da comicidade de palavras e não menos importante é a repetição das falas ou bordões. Estas se situam dentro do perfil de cada personagem, por apresentarem características próprias (físicas e psicológicas) que não mudam em nenhum episódio. Já as piadas passam pelo processo de mudança, pois é necessário criar novos textos, experiências e representações que simbolizam de alguma forma algum

acontecimento da vida pessoal do personagem. Tal fato é muito comum em séries cômicas, pois muitas delas apresentam personagens fixos e bem marcados pelos seus tipos cômicos. Repete-se então, as personagens e a maneira de construir uma anedota, acompanhada dos mesmos bordões, que traduzem sempre a marca da personagem em cena.

O anacronismo presente na EPR torna algo indispensável na elaboração do roteiro. O exemplo disso está em personagens como Cândida, uma aluna exemplar que desde a primeira versão da série comentava sobre assuntos da atualidade, como a insegurança no Rio de Janeiro ou a crise econômica do governo. Vista a partir do seu roteiro de elaboração, a EPR é construída, além do riso de surpresa, pelo humor *nonsense* e ácido, estando presentes em vários momentos. A personagem Cândida é um exemplo do humor ácido, pois sempre escancara algum problema social por meio de suas tiradas cômicas. Na primeira versão da EPR, temas como segurança pública eram comuns de serem retratados na década de 90, no entanto, circulam até os dias atuais com outros enfoques. Portanto, realizar uma crítica social por meio do humor fornece também uma estratégia de produção do riso.

Nesse sentido, o contexto histórico-social é amplamente demonstrado na EPR, pois o roteiro se atenta em falar de temas - traduzidos em piadas - que apresentam certa temporalidade, ou seja, de assuntos que são alvo de debate a depender da época. Neste caso, a nova versão da EPR consegue ser factual quanto aos temas atuais e preservar este critério.

A partir dessa ideia de anacronismo, surge outro debate não menos importante, provocado pela série: o humor politicamente correto e incorreto. É fato que as gerações mudam, os anos passam e modificações acontecem a todo o momento, em todos os lugares. Em se tratando de estereótipo, é importante situar este *remake* numa sociedade mais policiada quanto a difusão de temas que podem provocar ou ofender alguém moralmente. Independentemente da plataforma, neste caso televisiva, tais considerações se tornam impasses para que a produção do humor seja difundida com mais liberdade.

É válido, portanto, que diversos programas/séries, assim como a EPR se atentem a esse debate do que é fazer um humor livre e não preconceituoso, para que consigam cada vez mais públicos, espectadores ou amantes de uma boa narrativa de ficção televisiva.

## 6. Considerações finais

Com o intuito de verificar a representação de personagens humorísticos numa série cômica de televisão, este trabalho realizou um estudo de caso sobre a Escolinha do Professor Raimundo, durante sua segunda versão televisiva, datada em duas temporadas, 2015 e 2016. A série cômica tem personagens construídas com base em indivíduos da faixa etária adulta, fato que prevalece durante todas as versões. Idealizada em homenagem aos vinte e cinco anos da produção original, datada nos anos 50, se prolonga até os anos 90, passando por várias emissoras, até se estabilizar na Rede Globo, emissora que transmitiu o remake ao público.

Diante disso, este trabalho tomou como ponto de partida os conceitos do cômico e do riso, cunhados por teóricos como Henri Bergson (1983), Vladimir Propp (1992) e Christian Hempelmann (2000). Esta pesquisa começou com um breve percurso da história da televisão no mundo e os recortes necessários para a televisão brasileira - palco do objeto da pesquisa. Falamos sobre este meio de comunicação a partir de seu viés mercadológico e como espaço para produção de diversos tipos de conteúdo.

A técnica metodológica para esta pesquisa foi a Teoria da Representação Social, do psicólogo social romeno Serge Moscovici (1961). A teoria se torna importante para o aprofundamento dos conceitos de representação social e a relação que pode ser feita com a ideia de estereótipo - ideia esta que apresenta várias definições, embora nos atentamos à principal definição: a primeira impressão que temos de algo ou alguém a partir de sua representação social. Com base nisso, utilizamos tal teoria para situar a ideia dos estereótipos das personagens e a análise as estratégias do riso da obra.

Posteriormente, a pesquisa seguiu com um apanhado sobre Humor. Os estudos sobre a comicidade começaram desde a Antiga Grécia, com definições já elaboradas por filósofos como Aristóteles e Platão, repercutindo assim, em outras épocas. Além de estarem preservados para a posteridade, os conceitos passaram por áreas como Psicologia e Antropologia, chegando à Linguística e Comunicação. Assim, foi possível perceber que é ampla a área de estudos sobre o Humor, com conceitos abordados nas mais diversas perspectivas, desde os subgêneros do humor até o policiamento do humor politicamente correto e incorreto na atualidade.

Em nossa compreensão, as definições do cômico e do riso para a área da Filosofia e Psicologia são que mais se apresentam na análise das personagens da série. Nesse sentido, apesar de ser considerada uma série cômica, o remake, o remake apresenta também um

formato bastante particular - cenário de sala de aula que se assemelha a cenários fixos de sitcoms - e a construção do roteiro e personagens permanece o mesmo desde sua primeira exibição. Entendemos também que a televisão, um dos meios de comunicação mais populares do mundo, pode ser capaz de difundir diversos ideais, mostrando representações sociais que refletem tanto o lado positivo quanto negativo de uma determinada situação. Acreditamos que o papel da comédia na TV contribui para alimentar a categoria do Entretenimento na televisão, que se destaca como espaço necessário para descontração e alcance de audiência.

Abordamos em seguida, a trajetória da série nos meios de comunicação de massa, que percorreu a Era do Rádio até chegar à televisão, exibida em formato de quadro humorístico em variados programas. Nesse sentido, defendemos a ideia de que a obra é uma série cômica por se referir a um gênero narrativo, e neste caso, a comédia. Para tanto, mencionamos as definições a partir de pontos de vista de sociólogos, filósofos e profissionais da área de ficção seriada televisiva.

Com este presente trabalho conseguimos verificar no programa/série cômica os estereótipos das personagens que se encaixam em diversos conceitos, desde aqueles mais representativos, como o homossexual afeminado, a mulher bonita e ignorante e o caipira que geralmente são alvos de discriminação, passando por aqueles que têm suas imagens atreladas a um determinado conceito, como o malandro carioca e o nerd. Notamos ainda que, dentro da série, tais personagens podem apresentar comportamentos variados, agindo de maneira que os levam a adotar estratégias diferentes de humor, a depender da situação em cena e dos seus próprios perfis, podendo ser ligadas a conotações sexuais – presente na maioria das personagens estereotipadas -, expressões de duplo sentido e incoerências nas falas. Por meio desta análise, percebemos que as personagens em recorte apresentam estereótipos que são comuns tanto em uma sala de aula quanto em outros ambientes sociais. Ressaltamos que não foi nossa intenção neste trabalho, defender ou não as estratégias de produção do humor baseadas em estereótipos, porém é uma prática comumente utilizada em discursos humorísticos.

Ao final deste trabalho, compreendemos que as estratégias de humor utilizadas para tornar as personagens cômicas foi a medida adotada pela série para trazer comicidade. É aí que entra o discurso do humor politicamente correto e incorreto, algo que a série elabora com cuidado, para que o estereótipo não seja visto como preconceito e sim como estratégia de humor. Afinal, humor é questão de sobrevivência e o riso surge para amenizar o estresse diário, riso esse que a sociedade preserva há bastante tempo e que, até hoje, não sai de moda.

## Referências

BARTHES, Roland. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. IN: *Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 19-60.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOURDIEU, PIERRE. **Sobre a televisão: seguido de A influência dos Jogos Olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

COELHO, Alexandra. **O humor é uma questão de sobrevivência**. Jornal Público (Portugal). 17 fev 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/02/07/culturaipsilon/noticia/-o-humor-e-uma-questao-de-sobrevivencia-1761177>>. Acesso em: 16 fev 2017.

DEZAN, Anderson. **‘Escolinha do Professor Raimundo: elenco foi escolhido por semelhança’**. 2015. Disponível em: <<http://ego.globo.com/televisao/noticia/2015/10/escolinha-atores-foram-escolhidos-pela-semelhanca-veja-como-ficou.html>>. Acesso em: 8 mar 2017.

FREITAS, Levi de. **Chico Anysio: a vida e a obra de um gênio**. 2012. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/nacional/online/chico-anysio-a-vida-e-a-obra-de-um-genio-1.836389>>. 2012. Acesso em: 2 mar 2017.

JOST, François. **O que significa falar de realidade para a televisão?** IN: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 13-30.

GRUDA, Mateus Pranzetti PAUL. **Os discursos do politicamente correto e incorreto e do humor politicamente incorreto na atualidade**. 2015. Disponível em: <[http://www.assis.unesp.br/.../Letras/ColoquioLetras/Mateus\\_Gruda](http://www.assis.unesp.br/.../Letras/ColoquioLetras/Mateus_Gruda)>. Acesso em: 16 dez 2016.

HEMPELMANN, Christian F. **Incongruity and Resolution of Humorous Narratives: Linguistic humor theory and the medieval bawdry of Rabelais, Boccaccio and Chaucer**. Dissertação de Mestrado em Artes no Departamento de Inglês da Youngstown State University. Ohio: Youngstown State University, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2009.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.

MEMÓRIA GLOBO. **Escolinha do Professor Raimundo**. 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/escolinha-do-professor-raimundo/tv-globo.htm>>. Acesso em: 13 fev 2017.

MESSA, Márcia Rejane. **A cultura desconectada: *sitcons* e séries norte-americanas no contexto brasileiro.** 2006. Disponível em: <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lwyVD2ghykJ:s3.amazonaws.com/lcp/alaictelenovela\\_y\\_ficcion/myfiles/A%2520cultura%2520desconectada\\_6.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lwyVD2ghykJ:s3.amazonaws.com/lcp/alaictelenovela_y_ficcion/myfiles/A%2520cultura%2520desconectada_6.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)>. Acesso em: 10 mai 2017.

MISSIKA, Jean-Louise; WOLTON, Dominique. **Televisão: das Origens ao Multimedia e à Interactividade.** 2005. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/htt/artigos/Televisao\\_das%20origens.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/htt/artigos/Televisao_das%20origens.pdf)>. Acesso em: 13 mar 2017.

MORIN, Violette. **El Dibujo Humorístico.** IN: Análisis de las Imágenes. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. pp.136-163.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social.** Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

NASCIMENTO, Emanuel Angelo. 2016. **Humor, Ideologia e Discurso: a circulação dos estereótipos do caipira na internet.** Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivres/article/viewFile/10231/9611>>. Acesso em 24 jul 2017.

NERI, Jéssica. **A serialização cômica: estratégias de Serialização da Narrativa Cômica em *Comic Strips*.** 2012. 204 f. (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/352677031/A-SERIALIZACAO-COMICA-Estrategias-de-Serializacao-da-Narrativa-Comica-em-Comic-Strips>>. Acesso em: 15 mar 2017.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

PEREIRA, Josias. **A Representação Social no Comercial Televisivo: uma nova visão para a área de comunicação.** IN: XVII PRÊMIO EXPOCOM – INTERCOM, 2010. **Anais eletrônicos...** UNIFAMMA, 2010, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-1019-1.pdf>>. Acesso em: 14 fev 2017.

PEREIRA, Marcos Emanuel. **Estereótipos: concepções gerais.** Lepps UFBA. Disponível em: <<https://estereotipos.net/enfrentando/estereot/>>. Acesso em: 26 mar 2017.

POSSENTI, Sírio. **O Humor e a Língua.** Revista Ciência Hoje, n.176, vol.30, p.72-74, 2001.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Editora Ática: S.A, 1992.

RAMOS, Roberto. **A Ideologia da Escolinha do Professor Raimundo.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. 279 p. (Coleção Comunicação, 20).

RIBEIRO, José Luiz. **O Riso e o Simulacro em Sai de Baixo**. 1999. Lumina - Facom/UFRJ. Disponível em: <http://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Fwww.ufjf.br%2Ffacom%2Ffiles%2F2013%2F03%2FR3-Z%25C3%25A9-Luiz-HP.doc>. Acesso em: 6 jul 2017.

SALIBA, Elias Thomé. **A dimensão cômica da vida privada na República**. In Sevcenko, Nicolau (Org.) **História da Vida Privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 289-365.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VANDAELE, Jeroen. **Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority**. IN: Poetics Today. University of Oslo: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2002. pp. 721-736.

WEEMS, Scott. **Há! A Ciência do Humor**. São Paulo: DVS Editora, 2016.

### **Referências audiovisuais (remake)**

Episódio 6 (20/NOV/2016) – Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=ctHwF3ho7O8&t=1335s>> Acesso em: 10 jun 2017.

Episódio 7 (27/NOV/2016). Disponível em:

<https://www.bing.com/videos/search?q=escolinha+do+professor+raimundo+2016&qpv=escolinha+do+professor+raimundo+2016&view=detail&mid=8F19610D137DB58724A48F19610D137DB58724A4&&FORM=VDRVRV>> Acesso em: 10 jun 2017.

## Fichas Técnicas

### *A EPR no Rádio:*

Chico Anysio/ Afrânio Rodrigues/ João Fernandes/ Zé Trindade

### *A EPR na Televisão:*

#### **Direção**

Cassiano Filho  
Cininha de Paula  
Paulo Ghelli  
Daniele Valente

Berta Loran  
Cláudia Gimenez  
Francisco Milani  
Cláudio Cunha

#### **Idealização**

Chico Anysio  
Haroldo Barbosa  
Heloísa Perissé

Elaine Mickely  
Fafy Siqueira  
George Savalla

#### **Turma de 1990**

Antônio Carlos Pires  
Antônio Pedro  
Brandão Filho  
Castrinho  
César Macedo  
Cláudia Mauro  
Cláudia Gimenez  
Costinha  
Eliezer Motta  
Grande Otelo  
Jaime Filho  
Lúcio Mauro  
Lug de Paula  
Marcos Plonka  
Mário Tupinambá  
Nizo Neto  
Olney Cazarré  
Orlando Drummond  
Rogério Cardoso  
Rony Cócegas  
Pedro Bismark  
Sérgio Malandro  
Stella Freitas  
Tássia Camargo  
Tom Cavalcante  
Walter D'Ávila  
Zezé Macedo

Ingrid Guimarães  
Lúcio Mauro  
Lug de Paula  
Maurício Maestrini  
Nairon Barreto  
Orlando Drummond  
Rogério Cardoso  
Tom Cavalcante  
Viviane Araújo

#### **Turma de 2015/2016**

Bruno Mazzeo  
Marcos Caruso  
Lúcio Mauro Filho  
Dani Calabresa  
Bety Gofman  
Fabiana Karla  
Mateus Solano  
Marcelo Adnet  
Fernanda de Freitas  
Maria Clara Gueiros  
Rodrigo Sant'Anna  
Ângelo Antônio  
Otaviano Costa  
Otávio Muller  
Marco Ricca  
Marcius Melhem  
Kiko Mascarenhas  
Ellen Roche  
Evandro Mesquita  
Fernanda Souza

#### **Turma de 2001**

Alcione Macedo  
Alice Borges  
André Lucas  
André Mattos  
Antônio Pedro

(Fonte: Canal VIVA)