

Castigat ridendo mores

A Rede Globo, o humor e a ditadura na década de 1980

Castigat ridendo mores: the Globo Television Network, humor, and the dictatorship during the 1980s / Castigat ridendo mores: la Red de Televisión Globo, el humor y la dictadura durante la década de 1980

Rachel Tomás dos Santos Abrão

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.
rachelabrao@usp.br

Enio Passiani

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. Professor de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Mestrado Profissional em Segurança Cidadã, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil.
eniopassiani@gmail.com

RESUMO

A proposta deste artigo é analisar como os programas televisivos *Chico City* e *Viva o Gordo* – de Chico Anysio e Jô Soares, respectivamente –, ainda no período da transição, abordaram por meio do gênero humorístico o tema da ditadura militar e da redemocratização. Desse modo, com uma análise das obras preocupada em interpretar os sistemas simbólicos a partir de sua própria linguagem, foi possível perceber algumas tendências interpretativas.

Palavras-chave: programas televisivos; redemocratização no Brasil; memórias da ditadura; humor.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze how the comedy television programs *Chico City* and *Viva o Gordo* – by Chico Anysio and Jô Soares, respectively – during the transition period, addressed the topic of military dictatorship and redemocratization. Therefore, through an analysis of works focused on interpreting symbolic systems from their own language, it was possible to capture some interpretative narratives crystallized in these programs.

Keywords: television programs; Brazilian redemocratization; memories of dictatorship; humor.

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar cómo los programas de televisión *Chico City* y *Viva o Gordo* – de Chico Anysio y Jô Soares, respectivamente – durante el período de transición, abordaron a través del género humorístico el tema de la dictadura militar y de la redemocratización. Por lo tanto, al realizar un análisis de las obras con el objetivo de interpretar los sistemas simbólicos desde su propio lenguaje, fue posible identificar algunas tendencias interpretativas.

Palabras clave: programas televisivos; redemocratización en Brasil; memorias de la dictadura; humor.

Introdução

Seguindo a proposta de Raymond Williams (1979; 2011) para uma análise dos objetos da cultura, concebemos os programas televisivos como obras portadoras de modos de pensar, agir e sentir que foram se cristalizando ao longo do tempo.¹ Se a noção de “estrutura de sentimentos”² torna possível a compreensão de profundas transformações históricas e sociais por meio de uma análise da cultura, “o que era então uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada” (Williams, 1979, p. 18-19).

Desse modo, se as artes de um período podem ser entendidas como exemplos acessíveis de comunicação da “experiência reflexiva da vida social” (Filmer, 2009, p. 376), os produtos audiovisuais integram esse material passível de investigação – assim como sugeriu Marc Ferro (1992). Para o historiador, as imagens em movimento são documentos com potencial de apresentar “o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (Ferro, 1992, p. 86). Ao reivindicar o estatuto de documento histórico do filme, Ferro propõe uma análise da obra integrada a outros elementos não filmicos; abrangendo o conhecimento acerca de quem realizou a obra, como se deu a produção, a recepção crítica, o contexto social em questão. A partir da década de 1970, ele amplia seus pressupostos acerca do cinema como fonte histórica para qualquer tipo de produto audiovisual, reforçando sua proposta de uma “contra-análise da sociedade” (Morettin, 2003). Sendo assim, as imagens em movimento fornecem material para análises do social que vão além daquilo que foi fixado pela história oficial.

Tratando das abordagens sobre a ditadura e sobre o processo de transição sedimentadas nos objetos da cultura, a análise aqui empreendida pautou-se por uma “descrição densa”³ atenta à forma televisiva. De acordo com Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), analisar o social no campo da cultura significa observar a forma, ou seja, a linguagem específica do objeto. Portanto, para a análise dos programas televisivos, buscou-se por possibilidades metodológicas que levassem em consideração questões técnicas da própria linguagem audiovisual. Desviando

1 O título do artigo, “castigat ridendo mores”, é uma expressão em latim que exprime a ideia de que “se corrigem os costumes dando risadas, satirizando”. Aproveitamos para agradecer aos pareceristas que avaliaram o texto, a Vavy Pacheco Borges e Fernando Pinheiro pela leitura e pelas sugestões fundamentais incorporadas na versão final do artigo, bem como aos e às colegas integrantes do Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte (Gecca-Sul).

2 Cabe mencionar que se trata de um conceito em aberto, de difícil definição. De forma breve, se entende a noção de “estrutura de sentimentos” como uma hipótese estruturada do social para análise da cultura, tornando possível a compreensão de profundas transformações históricas e sociais por meio das obras – das “práticas sociais de comunicação reflexiva da experiência” (Filmer, 2009, p. 373).

3 Toma-se aqui “descrição densa” nos termos propostos por Geertz (1978), que constitui, em resumo, um método em que a descrição implica simultaneamente a interpretação dos dados coletados.

das proposições mais quantitativas ou de análise de conteúdo, combinamos as considerações de Raymond Williams (2016) acerca da programação e do “fluxo televisivo”; as proposições de Pierre Sorlin (1985) sobre contagem de planos e descrição dos posicionamentos de câmera; e a perspectiva qualitativa da análise televisual desenvolvida por Beatriz Becker (2012). Partindo desses autores, desenvolvemos um roteiro para a análise de programas televisivos baseado em oito categorias: 1) estrutura do texto, que envolve o tempo total do programa, a quantidade de quadros e o seu tempo médio, o estilo de narração utilizado no roteiro do programa; 2) temática, buscando captar os conteúdos e o campo temático privilegiado pelo programa; 3) enunciadores, que correspondem às personagens presentes no quadro, o tipo de diálogo e sua transcrição; 4) visualidade, descrição densa e apropriação dos elementos utilizados para composição do cenário e figurinos; 5) elementos sonoros, realizando sua marcação na transcrição do texto para que seja possível captar a utilização dos sons em consonância com os diálogos; 6) edição, contagem dos planos, categorização das posições de câmera e enquadramentos empregados; 7) vinheta e abertura do programa, tempo de abertura e créditos iniciais e finais; 8) dramatização, ou seja, como os personagens são apresentados e como a narrativa busca promover certos sentimentos. Cada uma dessas categorias não aparece separadamente no exame dos quadros, mas entrelaçadas de forma a compor um conjunto analítico. Sua enumeração acima possui, assim, caráter informativo acerca dos procedimentos metodológicos. Trabalhar com imagens é uma das maneiras de se investigar acerca dos modos de pensar e sentir cristalizados nas obras do mundo da cultura (Williams, 2011), evidenciando questões e disputas em processo.

Os programas selecionados para análise – *Chico City*, de Chico Anysio, e *Viva o Gordo*, de Jô Soares – formam parte da constelação de objetos que compõem uma indústria cultural já consolidada no país durante a década de 1980 (Ortiz, 2006). Nesse momento, a televisão tornara-se veículo de comunicação hegemônico, de ampla abrangência populacional – desenvolvimento promovido pelo próprio regime militar. Os quadros de Chico Anysio e Jô Soares integram programas televisivos com altos índices de audiência no período, conforme foi possível constatar pelos relatórios do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística disponíveis digitalmente pelo Arquivo Edgar Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.⁴ Além disso, os quadros

4 “Programas que tiveram índices de audiência superior a 20%”, documento encontrado digitalmente somente para o ano de 1978, por meio do Arquivo Edgar Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (fundo Ibope, série PI – programas que tiveram índice –, notação PI 01). No caso de *Viva o Gordo*, iniciado em 1981, Áureo Busetto (2020, p. 249) afirma que, com três meses de audiência, o programa também se posicionava entre os dez mais assistidos.

selecionados permitem que se observe um mesmo tema – da ditadura militar e da redemocratização – elaborado de diferentes maneiras por cada humorista, mas em estruturas imagéticas e narrativas bastante similares.

Vale pontuar que é durante a chamada Abertura (1979-1985) que certos temas relacionados ao período ditatorial começam a aparecer de modo mais explícito, seja no cinema, seja na televisão. De acordo com Marcos Napolitano e Fernando Seliprandy (2018, p. 77), esse é um “momento crucial na construção da memória sobre a ditadura”.

A partir da análise do material audiovisual coletado – tanto por meio de DVDs, como pelo material enviado pela própria Globo Universidade –, apresentamos aqui trechos dos quadros que exploram de maneira mais direta as questões do passado ditatorial e da transição à democracia. Além disso, o recorte apresentado é representativo dos achados do todo analisado,⁵ pois reforçam as interpretações em jogo durante o período de transição, cristalizadas nesses produtos audiovisuais. Dentre as interpretações possíveis dos quadros analisados, enfatizamos algumas das principais abordagens do tema da ditadura e da transição: uma interpretação a partir da “teoria dos dois demônios”,⁶ a necessidade da conciliação para a reconstrução democrática, o isolamento dos problemas econômicos em relação às questões políticas e o deboche daquele “romantismo revolucionário” dos anos 1960 (Ridenti, 2014). Tais interpretações não se excluem mutuamente, ao contrário, podem se combinar visando a seu adensamento.

5 Foram coletados cinco quadros da personagem *Salomé*, do programa de Chico Anysio – sendo quatro destes enviados pela Globo e um disponível no DVD *Chico Especial* (2007). Os quadros enviados pela Globo datam de maio, junho e dezembro de 1979 e março de 1980. No caso de Jô Soares, somente foi possível a análise de três quadros do personagem *Sebastião*, codinome *Pierre*. Dois encontrados no DVD *Viva o Gordo* (2009), o primeiro do ano de 1981 e outro do ano de 1984, e um quadro enviado pela Globo, com data de dezembro de 1981. Quadros aqui analisados de outros personagens de Jô Soares e Chico Anysio estão disponíveis nos respectivos DVDs.

6 Essa interpretação, pela qual se equiparam as ações militares às dos militantes opositores, carrega a ideia de uma sociedade alheia, vítima de uma “guerra suja” em que havia dois lados. Reis (2014) explica como esse argumento tenta justificar uma anistia recíproca, na qual foram anistiados torturadores e torturados.

Televisão, anos 80, Chico Anysio e Jô Soares

No período da transição à democracia – que vai do final de década de 1970 até a segunda metade de 1980 – já é possível observar uma indústria cultural consolidada no Brasil. Segundo Renato Ortiz (2006), o início do processo de formação de uma indústria cultural no país pode ser localizado na década de 1940, momento em que há um crescimento industrial e urbano com a expansão da classe operária e das camadas médias da população.

Desse modo, não parece estranho o fato de que as primeiras emissoras televisivas brasileiras tenham surgido justamente na década de 1950. A pioneira TV Tupi, inaugurada por Assis Chateaubriand, foi hegemônica ao longo de toda a década. Nos anos seguintes surgiram a TV Paulista, em 1952 e a TV Record, em 1953.

A partir do golpe de 1964, os militares passam a investir em seu projeto integracionista, apoiando-se nos produtos televisivos como uma das maneiras de colocar a Doutrina de Segurança Nacional em prática. Tal projeto de extensão do aparato estatal alcançou igualmente os meios de comunicação. Em 1965 é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações em parceria com o Consórcio Internacional de Comunicações por Satélite, gerando condições para que a televisão e o telefone chegassem às regiões mais afastadas do país.

Com a instauração do regime ditatorial, as emissoras televisivas seguem crescendo. Em 1967 é criado o Ministério das Comunicações, pautando o projeto da unificação nacional. É, portanto, nos anos 1960 que muitas outras emissoras passam a conquistar a concessão pública para a sua operação. Além das já atuantes TV Tupi, TV Paulista e TV Record – ainda na década de 1950 –, a década de 1960 é marcada pela criação da TV Excelsior, que teve sua concessão cassada em 1970 devido à falência da emissora. Em 1965 é criada a Rede TV Globo de Televisão pelo empresário e editor Roberto Marinho; em 1967, a Rede TV Bandeirantes por João Jorge Saad – empresário ligado ao político Ademar de Barros, antigo proprietário da Rádio Bandeirantes –; e, em 1969, a TV Cultura, emissora pública mantida pela Fundação Padre Anchieta, no estado de São Paulo.

Se atentarmos para o fato de que todas as emissoras são concessionárias de serviço público, a expansão das redes televisivas no país parece efeito imediato da estruturação de um mercado de bens culturais proporcionada por incentivos advindos de um Estado autoritário. É no bojo dessa expansão dos meios de comunicação – como parte do projeto de uma modernização conservadora – que as carreiras de muitos artistas foram alavancadas, principalmente daqueles que não se opuseram de forma mais severa à ditadura militar, como foi o caso de Chico Anysio e Jô Soares.

Na década de 1980, a Globo já alcançara os maiores índices de audiência no país, passando a abordar, aos poucos, questões relacionadas à ditadura militar, tratando de contribuir, à sua maneira, na construção dessa memória sobre o regime. Apesar do período de distensão da ditadura reforçar o projeto moralista na promoção dos “bons costumes”, também abria cada vez mais espaço para a assimilação de produções de artistas e intelectuais contrários ao regime. Há nesse momento, segundo Marcos Napolitano (2017, p. 206), uma “aliança político-cultural entre setores liberais e setores de esquerda”, o que explicaria, em parte, essa presença de uma cultura contestatória ao regime nos meios de comunicação. Nesse período em que há uma transição para a democracia em curso e uma indústria cultural estruturada, a assimilação de artistas e intelectuais pelo mercado de bens culturais foi promovida pelo próprio governo militar.

Ademais, o mercado de bens culturais na década de 1980 torna-se também um espaço de disputas em torno da construção de uma memória da ditadura – e a Rede Globo de Televisão tratou de se posicionar nesse contexto. Segundo Monica Almeida Kornis (2015, p. 165): “a Rede Globo contemplara nos anos 1980 a história recente do país, e mais especificamente o período da ditadura militar, momento no qual ela própria se fortalecera como maior empresa de comunicação do país”. Desse modo, além de agente atuante no projeto militar de integração nacional, a emissora passa a construir narrativas sobre a memória do passado autoritário, elaborando à sua maneira os acontecimentos – produzindo e reproduzindo materialmente significados e valores relativos ao período ditatorial.

Desde a primeira metade da década de 1970, a Rede Globo passou a contar com programas que tangenciavam questões do contexto ditatorial, ainda que não de forma explícita, uma vez que teatrólogos ligados ao Partido Comunista – Dias Gomes, Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa – foram incorporados à emissora nesse período. Programas como *Caso Especial* (1972-74) e *A Grande Família* (1973-74) abriram espaço para produções que, pela via do humor, carregavam uma leitura crítica do país (Kornis, 2015; Cadernuto, 2019). Portanto, antes mesmo de *Mandala* (telenovela, 1987) e *Anos Rebeldes* (minissérie, 1992),⁷ que ficariam conhecidas por abordar de maneira explícita o tema da ditadura, programas humorísticos já vinham inovando o repertório da Rede Globo ao tratar dessas questões na chave do riso. Assim, entre os já citados, podemos incluir os quadros dos programas *Chico City* (1973-1980) e *Viva o Gordo* (1981-1987) – a serem aqui analisados.

⁷ Segundo Dimitri Pinheiro (2020), a minissérie *Anos Rebeldes* (1992) foi um marco na representação do período ditatorial pela televisão. Segundo o autor, apesar de a emissora tratar da temática da ditadura em formato melodramático, “a história do período se transfigura sob chave moral e individualizada” (Pinheiro, 2020, p. 914).

Essa tradição televisiva da programação humorística é composta por paródias e sátiras do cotidiano, acompanhadas de certo tratamento caricatural (Kornis, 2015). Ao realizar uma história social do riso, Georges Minois (2003) enfatiza seu caráter comercial no século XX, apresentando esse humor como zombaria que não deixa de lado a garantia da audiência e a necessidade das relações com as instâncias do poder. O peso de um “humor político” também é acentuado nesse período, pois, para Minois (2003, p. 596), “a vida política ‘séria’ tem agora um duplo cômico e caricatural”.⁸

Na virada dos anos 1970 e durante a década de 1980, dois dos programas com altos índices de audiência da emissora Globo eram programas de humor que contavam com quadros que tematizavam a ditadura. Referimo-nos a *Chico City* e *Viva o Gordo*, de Chico Anysio e Jô Soares, respectivamente.

Francisco Chico Anysio de Oliveira Paula Filho iniciou seus trabalhos na área da produção cultural antes ainda do golpe civil-militar de 1964, ingressando na Rede Globo apenas em 1969. O humorista nasceu em 1931, na cidade de Maranguape, no Ceará. Passou sua primeira infância no sítio da família, onde morava com seu pai, Francisco, sua mãe, Haydée, e quatro irmãos. Francisco Anysio provém de uma família pertencente às classes dominantes do interior do Ceará: seu pai era proprietário de uma empresa de ônibus e levava o apelido de “coronel”, sendo assim chamado pelos moradores da cidade. Contudo, quando Chico completou oito anos, a garagem de ônibus do pai pegou fogo, levando o negócio à falência. Após tal acontecimento, a família se muda para a cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, mesmo com a perda de poder aquisitivo da família, Chico não deixou de estudar, passando por escolas conhecidas, como o *Licée Français* e o colégio *Atheneu São Luiz*, chegando até a ingressar no curso de direito. Contudo, as oportunidades de um mercado cultural em expansão ofereceram outros caminhos, levando-o a abandonar os estudos universitários. Desse modo, Anysio inseriu-se no ambiente radiofônico em ascensão no Rio de Janeiro da década de 1950. Nesse período, conseguiu trabalho nas rádios Guanabara, Mayrink Veiga e Rádio Clube de Pernambuco. Vale mencionar que o próprio ator caracteriza os anos 1950 como “a era de ouro do rádio brasileiro”, momento em que teve a oportunidade de trabalhar com figuras como Dias Gomes, Sérgio Vasconcelos, Aloysio Silva Araújo, Cid Moreira e Nelson de Oliveira.

⁸ Assim como o próprio George Minois (2003, p. 17) admite em seu texto, também adotamos certa flexibilidade para com os termos humorísticos manejados, como “sátira”, “caricatura”, “deboche”, “paródia”, “zombaria” etc., uma vez que o foco esteve em buscar entender como o tema da ditadura militar e da transição democrática apareceram elaborados por essa tradição de programas humorísticos televisivos.

Em 1967 Anysio estava trabalhando na TV Record quando a emissora passou por bruscas alterações na programação e na equipe – período em que algumas importantes figuras, como José Bonifácio Sobrinho, desligam-se da Record para entrar na recente TV Globo. Assistindo a essa movimentação, Chico se demite e passa pouco mais de um ano longe da televisão. Entretanto, em 1969 o humorista é convidado para fazer um programa na TV Globo. Nessa emissora, onde permaneceu por mais de trinta anos, encontrou um ambiente favorável ao crescimento da indústria da produção audiovisual.

O humorista Jô Soares, assim como Chico Anysio, também vivenciou o crescimento da indústria cultural brasileira, acompanhando a diversificação de produtos audiovisuais. José Eugênio Soares nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1938. Descendente de uma família influente na vida política brasileira desde o século XIX, seu bisavô havia sido diplomata e governador do estado do Espírito Santo durante o período imperial. Filho único de um casal abastado, o pai foi um empresário paraibano – sobrinho do ex-governador do Estado –, enquanto a mãe era conhecida nos ambientes da elite carioca por ser uma das poucas mulheres da época que possuía carteira de motorista, além de ser fluente em sete idiomas. Os pais de Jô Soares moraram um tempo no anexo do Copacabana Palace, permitindo-lhe o contato com importantes figuras da época, entre artistas e políticos brasileiros –, inclusive com Silveira Sampaio, quem se tornaria forte influência para o trabalho cômico de Jô, assim como para Chico Anysio, conforme será comentado adiante. Aos 12 anos, muda-se para a Europa com seus pais, passando cinco anos na Suíça.

No início dos anos 1960, o estudante que buscava construir carreira na diplomacia participava também do Teatro Cacilda Becker, na cidade de São Paulo. Em 1959 foi contratado pela TV Rio para participar do programa *Noites Cariocas*, no qual Chico Anysio também marcou presença, pois muitos dos humoristas da Rádio Mayrink Veiga foram contratados pela TV Rio para juntar-se ao programa. Depois de trabalhar na Continental e na TV Rio, o humorista foi contratado pela TV Record, onde ficou dez anos. Na década de 1970 fez parte do programa *O Planeta dos Homens*, em que representava uma série de personagens que depois viriam a compor o repertório de seu programa solo, como o *Dr. Sardinha*, inspirado na figura de Delfim Neto, então ministro da Agricultura; o argentino *Gardelón*, famoso pelo bordão *muy amigo*; e *Sebá*, codinome Pierre – quadro que ganha especial enfoque neste trabalho. Entretanto, mesmo com o sucesso de *O Planeta dos Homens*, Jô sempre buscou desenvolver seu próprio programa, decidindo dedicar-se totalmente a essa nova empreitada em 1981, quando ingressa para trabalhar na Rede Globo. Escrito por Max Nunes, Hilton Marques, Afonso Brandão e José Mauro, o programa *Viva o Gordo* foi exibido pela Globo até o ano de 1987.

A ditadura traduzida pelo humor: alguns quadros

Chico City passou na Rede Globo de janeiro de 1973 a maio de 1980, sendo exibido todas as quintas-feiras às 21h. O programa de Chico Anysio era precedido, portanto, por um fluxo televisivo⁹ que intercalava jornais, telenovelas e programas humorísticos.

Como exemplo do fluxo descrito, apresentamos a grade televisiva disponibilizada pela Globo Universidade, referente ao mês de agosto de 1979. Locado no chamado “horário nobre” da televisão brasileira, o programa de humor passava logo após a novela *Os Gigantes*. O fluxo planejado das noites de Chico City, às quintas-feiras, iniciava-se com o breve *Jornal das Sete*, passando para um tom de comédia romântica com *Marron Glacé*, retomando o noticiário com o *Jornal Nacional* e passando para o gênero melodramático com a novela *Os Gigantes*, fechando o horário mais caro da televisão brasileira com o programa humorístico de Chico Anysio. Interessante observar o movimento planejado de alternância entre telejornais, descontrações humorísticas, tensões dramáticas e finalizando com um programa bem-humorado e “leve”. Logo após Chico Anysio sair de cena, ainda eram exibidos a telenovela *Malu Mulher*, o *Jornal da Globo* e um filme no *Festival de Sucessos*.

Viva o Gordo foi transmitido pela mesma emissora entre março de 1981 e dezembro de 1987, todas as segundas-feiras às 21h20. O fluxo planejado do programa *Viva o Gordo* não era muito diferente do descrito acima. Também exibido durante o horário nobre, porém às segundas-feiras.

No ano de 1983, por exemplo, durante o mês de novembro – conforme constatado por meio da grade televisiva disponibilizada pela Globo Universidade –, o programa de Jô era precedido pela telenovela melodramática *Champagne*, antecedida pelo *Jornal Nacional*, pelo jornal local do Rio de Janeiro e por outra telenovela que dava início ao horário nobre das segundas-feiras: *Guerra dos Sexos*. O programa *Viva o Gordo* também fechava o horário nobre da emissora, assim como o de Chico Anysio. Dessa forma, notamos um fluxo marcado igualmente pela alternância entre programas de humor, matérias jornalísticas e telenovelas dramáticas – estrutura bastante similar ao horário nobre das quintas-feiras.

Os programas aqui abordados estão inseridos dentro do contexto de programação descrito, o que nos permite entender as estratégias de manutenção dos espectadores operados pela Globo durante parte da década de 1980. Enquanto Chico City foi transmitido durante o primeiro momento da abertura política

9 Raymond Williams (2016) denomina “fluxo planejado” a sequência pensada de programas com intervalos e comerciais que busca reter os espectadores, capturá-los em frente ao “mosaico luminoso” das telas que exibem conteúdos e programações sem fim.

– marcado pelas declarações do general Ernesto Geisel em 1974¹⁰ –, Viva o Gordo atravessa a década de 1980, com as primeiras políticas da transição, passando pela ascensão de um governo civil.

Como já mencionado, o programa *Chico City* reunia todos os personagens que o humorista cearense criou ao longo de sua carreira até então. Em cada quadro, o protagonista é sempre interpretado por Chico Anysio, que incorpora diversos tipos, sejam homens, mulheres, crianças e pessoas idosas, fenotipicamente brancos e negros – ou seja, o humorista fazia uso de técnicas de transformismo¹¹ e *black-face*.¹²

Com a análise desse material audiovisual, foi possível constatar como os quadros em que argumento e piada se dirigem às questões contextuais da transição democrática, ou ao tema do regime militar, ocupam cerca de 21,42% do programa *Chico City*. Dentre estes, nos detemos na descrição daqueles trechos que ilustram os achados do todo analisado.

Um dos quadros do programa que tematiza questões do período militar e da transição é o do personagem Washington (interpretado por Chico Anysio). Nele, percebemos uma abordagem debochada dos projetos políticos da esquerda organizada que se opôs ao regime militar. Ao observarmos tanto o cenário do apartamento em que se encontra o personagem, como os figurinos em cena, logo localizamos o protagonista como filho de um casal da elite conservadora – desses que reproduzem relações coloniais, o que é escancarado pela manutenção da empregada doméstica negra e uniformizada.¹³ Percebemos, assim, o quanto a personagem de Washington é ridicularizada, construindo o caráter cômico do quadro a partir de sua figura de militante político, caricaturizando as incongruências pelo fato de pertencer às classes mais elevadas e conservadoras do país. Zombaria marcada até mesmo em seu nome próprio, referência direta à cidade norte-americana capital dos Estados Unidos. No episódio em questão,

10 Uma das promessas de Geisel, ao assumir o governo militar em 1974, era de conduzir o processo político da redemocratização do país por meio de uma abertura “lenta, gradual e segura”.

11 De acordo com Igor Amanajás (2019), o transformista é aquele “artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual” (Jesus, 2012, p. 14 apud Amanajás, 2019, p. 3). Contudo, Chico Anysio faz um uso, muitas vezes, depreciativo dessa técnica, vestindo-se de mulher para produzir uma impressão de “ridículo”.

12 Prática na qual atores brancos se pintam com tinta preta para ridicularizar e reforçar estereótipos sobre a população negra. Tal prática passou a ser utilizada a partir do século XIX, possivelmente nos Estados Unidos, em um período em que pessoas negras não eram autorizadas a subir nos palcos, ou mesmo assistir a espetáculos.

13 A respeito do uso do uniforme como um marcador de raça e classe que distingue a patroa da empregada e cristaliza hierarquicamente as posições, consultar: Santos, 2016.

o personagem de cabelos compridos e óculos de grau com lentes redondas está vestindo um conjunto de estampa militar e carrega um livro de Karl Marx, *O capital*, em suas mãos. Acampado na sala do apartamento de seus pais está *Dersu Uzala*,¹⁴ convidado de Washington que, segundo ele, representa o próprio “símbolo do primitivo comunismo, aurora do bolchevismo”. Contudo, o convidado parece causar problemas, pois, além de não conseguir se comunicar com ninguém, o símbolo comunista gosta de comer samambaias e fazer fogueiras no meio da sala. Em sua defesa, Washington explica:

- Dersu Uzala é nosso grande trunfo para o grande, para o grande Comício de Revanche das Diretas, mãe. Vamô levá ele, ele vem da Sibéria, vai direto pro palanque da Candelária... da Sibéria pra Candelária...
- (mãe) Pois sim, ele vai é botar fogo no palanque!
- (funcionária) Olha, Seu Bandeira não vai gostar disso não...
- (mãe) E lembre-se que seu pai é o síndico.
- (Washington) Opressor de morador! Abaixo o síndico opressor! [...]
- (Washington) Mãe! Ele é mongol, é o símbolo da pureza.
- (mãe) Que pureza? Ele não toma banho!
- (Washington) Se não toma banho não voga, mãe. Em rios reacionários, se ele se banhar, perde a pureza... [...]
- (pai) Washington! Eu vou internar você na FUNABEM, imbecil. Você tá transformando esse prédio aqui num aparelho terrorista!
- (Washington) Se é pelo bem do povo e felicidade geral da nação. “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós!” [...]
- (pai) Pode deixar, a polícia e os bombeiros já chegaram...Ele foi preso!
- (mãe) Washington, Washington, coitado do mongol foi preso, eu tô com peninha dele agora... Você não vai fazer nada por ele?
- (Washington) Eu, mãe? Num foi a polícia que prendeu? Num foi a polícia que levou ele? Então deixa. Vai ser nosso primeiro mártir no terceiro mundo! O povo encanado, um dia será vingado!¹⁵

14 Vale mencionar que *Dersu Uzala* é utilizado pelo humorista como uma referência satírica ao filme soviético-japonês de 1975 com mesmo nome, do diretor Akira Kurosawa; mais um elemento de reforço à sátira das esquerdas “romântico-revolucionárias”.

15 Em sua fala, a personagem de Washington menciona a Candelária referindo-se ao comício que ocorreu na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1984. A manifestação relaciona-se à derrota da emenda Dante de Oliveira pelas eleições diretas para presidência em 1985, que não foi aprovada pelo Congresso Nacional. Já o pai de Washington menciona a Funabem, referindo-se à Fundação Nacional do Bem-estar do Menor (criada em 1964).

Parece interessante pontuar como a narrativa desse quadro de Chico Anysio gira em torno do riso direcionado às esquerdas perseguidas durante a ditadura. Ademais, vale lembrar que, em sua autobiografia de 1992, Chico afirma que havia sido comunista e que ainda se posicionava ideologicamente mais à esquerda. Porém, este quadro de 1984 apresenta uma espécie de caricatura à militância política, principalmente em como Chico retrata esse militante: filho de burguês e idolatrando um “selvagem” que come samambaias e monta fogueiras na sala do apartamento. Caracterização simbólica geradora de oposições políticas, já que coloca aqueles apoiadores do “comunismo primitivo” em oposição a um outro polo que seria, então, “civilizado”.

A reconstrução dos posicionamentos políticos relacionados à ditadura parece ter sido uma constante por parte daqueles preocupados em se situar no “lado certo da história” durante esse processo de construção de uma memória crítica ao regime. Ou seja, se durante a transição seus quadros contavam com personagens estereotipados da esquerda que combateu o regime de 1964, posteriormente Chico Anysio viria afirmar a sua posição política ao lado dessas esquerdas, buscando somar-se àqueles que se opunham à ditadura. Esse movimento de elogio à resistência em abstrato, puramente retórica, é característico do que Marcos Napolitano (2015) apontou como uma “memória hegemônica” da ditadura militar, emergente naquele momento da transição.

Passando para um dos quadros mais populares do programa, nos deparamos com uma senhora gaúcha que chegou até mesmo a receber menções diretas do próprio presidente militar. Salomé Maria da Anunciação,¹⁶ ou apenas Lady Sá de Passo Fundo, era a personagem de uma falante senhora que passava o quadro inteiro em conversas telefônicas fictícias com seu ex-aluno – ninguém menos que o próprio presidente militar, João Batista Figueiredo. Conforme apontam Alex Antônio Vanin e Roberto Biluczyk (2021, n.p.): “Figueiredo, diferentemente do que se possa imaginar, recebeu com entusiasmo a atuação de Chico Anysio, chamando-o, inclusive, para apresentação junto ao Palácio do Planalto, em Brasília, em 1979”.

Nessa conversa fictícia com o presidente militar, Salomé lança seus comentários sobre a vida política nacional, tocando principalmente no tema da economia, pois se trata de uma questão que afeta diretamente sua vida cotidiana. Desse modo, vale apresentar os trechos desse diálogo em que tais comentários aparecem:

16 Personagem que marcou a trajetória de Chico Anysio foi Salomé, inventada para o programa *Chico City*, que seguiu com seu quadro quando estreou *Chico Anysio Show* (1981-1990). Tempos depois, Salomé retornou às cenas no programa *Zorra Total*, tecendo comentários sobre o então governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

João Batista, Lady Sá! Mas desabando de aleluias pela passagem do ano, guri. [risadas] Tu já pensou se 1983 em vez de passar, repete o ano? [risadas] Mas nem o Delfim iria aguentar, né?! [risadas] [...]. Tu sabe, João, todo fim de ano eu faço balanço, mas este ano de 83 foi tão complicado que eu não vou fazer balanço. Não vou fazer. Que periga do FMI não aprovar. [risadas] Como 83 não acabou, João? Faltam quatro dias... Em quatro dias pode acontecer o quê? Duas subidas no dólar, o aumento da gasolina... [risadas] [...]. Mas João, tu é otimista porque tu tem o Delfim do lado; mas e eu que vivo des-delfinizada? [risadas] [...]. O custo de vida vai subir menos? Bah, mas esta é buena, conta outra. [risadas] Aliás, João, não existe expressão mais certa, mais correta do que “custo de vida”... Viver tá um custo, né, guri?! [risadas] João Baptista? Bah, desligou... Piadinha de fim de ano da Salomé: o Maluf disse para o João Batista: “Deus te dê em dobro tudo que tu me deseja”. E João responde: “Que é que eu vou fazer com dois votos? [risadas] Até mais, até.

Notamos, portanto, como o tema das dificuldades econômicas pelas quais o país passava no ano de 1983 permeia praticamente toda a conversação. Contudo, a abordagem dos problemas econômicos ocorre de maneira individualizada – pelo telefone, em um ambiente privado –, desvinculando as questões econômicas de um panorama mais geral relacionado ao governo ditatorial. Durante a conversa, Salomé menciona em dois momentos a figura de Delfim Netto, ministro da Secretaria de Planejamento da Presidência entre 1979-1985. Além disso, vale mencionar que o ex-ministro Delfim esteve à frente das negociações com o FMI, manejando a crise da dívida externa que assolava o Brasil na década de 1980. Mesmo assim, os comentários de Salomé em momento algum vinculam os problemas econômicos vividos à política econômica própria da modernização conservadora imposta pela ditadura militar. As brincadeiras e piadas em torno do “custo de vida” se relacionam com a alta da inflação acumulada no ano de 1983. Apesar da zombaria, o tom quase maternal das críticas ao governo de João Batista Figueiredo contribuiu para uma aproximação do público com o “presidente da abertura”, cada vez mais descolado das ações autoritárias do regime. De certo modo, essa estratégia de aproximação materializou-se pelo convite do presidente para uma apresentação em Brasília.

Deslocando-nos para o programa de Jô Soares, observamos que ele também contava com alguns quadros de personagens que remetiam ao regime militar – desde militantes e exilados políticos até comandantes e generais. Essa produção, transmitida pela Rede Globo entre março de 1981 e dezembro de 1987, contou com a participação

especial do ministro Delfim Neto em sua estreia.¹⁷ O ministro dos militares também era figura frequente no meio televisivo do período – de maneira direta ou figurada –, contribuindo para a sua aproximação com o público telespectador.

Viva o Gordo segue um formato bastante similar ao de Chico Anysio: a maioria dos quadros tem duração de três minutos e conta com um mesmo ator coadjuvante para contracenar com a personagem interpretada por Jô – exceto no caso de *Sebastião*, codinome *Pierre*, que aparece em cena sempre sozinho, junto ao telefone, assim como *Salomé*. De acordo com Áureo Busetto (2020, p. 249), a intenção era produzir “um programa calcado na interseção entre o gênero humor e o de variedades”. Em cada quadro a trama narrativa gira em torno da personagem interpretada por Jô Soares, ou seja, em se tratando de 13 quadros presentes em um programa, cada um deles foca uma das personagens criadas pelo humorista,¹⁸ as quais podem variar entre homens, mulheres, crianças e pessoas idosas. No caso de *Viva o Gordo*, também foi possível notar como em alguns quadros o ator fazia uso da prática de transformismo, porém não encontramos nenhuma personagem que fizesse uso de *blackface*.

Com a análise do programa de Jô Soares, observamos que os temas da transição e da ditadura aparecem em 46,15% dos quadros do programa, ou seja, quase metade dos efeitos cômicos girou em torno dessas questões. Vale apresentar dois quadros desse percentual que abordam muito diretamente a questão dos militares e militantes, para além do personagem exilado já mencionado. O primeiro aborda questões sobre como lidar com o recente passado ditatorial – com os torturadores, as mortes e a censura. Esse quadro, de 1985, não deixa de tocar no assunto dos assassinatos ocorridos durante o período militar, mostrando o ponto de vista dos militares a respeito dessas questões por meio do bordão: “Revanchismo, não!” Ao mesmo tempo, ao serem ambos os agentes acusados de “revanchismos”, percebemos um reforço da “teoria dos dois demônios” como única interpretação possível para a reconstrução democrática, visando sempre à necessidade de conciliação entre as partes.

17 Ademais, o programa também contou com algumas aparições de Chico Anysio, a partir de 1982, e com a presença do escritor Luís Fernando Veríssimo na equipe de redatores. As gravações aconteciam no Teatro Fênix, no Rio Janeiro, e pela sua redação passaram: Max Nunes, Afonso Brandão, Hilton Marques, José Mauro, Luís Fernando Veríssimo, Carlos Ferreira, Armando Costa. Na direção, contou com a participação de Cecil Thiré, Francisco Milani e Walter Lacet (Globo, 2021).

18 Uma das personagens de maior sucesso de *Viva o Gordo* era o Capitão Gay, interpretado pelo próprio Jô Soares. Inspirado nas figuras de super-heróis das revistas de quadrinhos e se apropriando de algumas das prerrogativas do movimento homossexual estadunidense, o Capitão, juntamente a seu parceiro Carlos Suely, eram requisitados para salvar o dia das “minorias oprimidas”. Análises mais detalhadas acerca desse quadro foram realizadas por Áureo Busetto (2020) e Leonardo da Silva Martinelli (2022).

De início, ao entrar na delegacia, todo disfarçado e procurando não chamar a atenção, o personagem de Jô Soares, dessa vez um militar torturador, acaba esbarrando justamente em um militante que ele mesmo havia perseguido anos atrás. O conteúdo da conversa gira em torno do reencontro dos dois em um Brasil democrático, a felicidade do militante e a raiva e decepção do militar se polarizam:

- Já sei: veio do Chile, para passar o ano novo na Nova República, hein?! (fala o militante ao encontrar o general na delegacia)
- Não, não, não... Me chamaram aqui e eu tô indo pra passar o ano novo no Chile. Entendeu? Tive que vir à força... (responde o militar)
- E por que aqui na delegacia?
- Porque o delegado me chamou para identificar esses esqueletos... Agora vê se é possível... Olha, olha só... (responde o militar apontando para os esqueletos)
- Todos?
- Todos! Todos, todos... Eu aqui, identificando esqueleto. Pode uma coisa dessa? Né, pois é...
- Bom, é que seu nome consta no inquérito, você tem que vir mesmo, né?! (afirma o militante)
- Revanchismo, não! Tá ouvindo? Revanchismo, não!
- Que revanchismo? A lei é pra todo mundo! [...]
- Ah, isso é coisa de PCBão mesmo, coisa de PCBão... PCBão... Foição e martelão... É, tá vendo... Você sabe que a China tá fora, isso eu já te falei... A China já não quer mais saber disso... A China já tá a fim é de um belo automóvel americano... Até, olha, refrigerante americano, tem anúncio pintado na Muralha da China!
- Revanchismo, não, hein! Revanchismo, não! (indigna-se o militante)
- Você sabe o que andam dizendo por aí? Que eu, não é qualquer pessoa não, eu talvez tenha que pagar imposto de renda integral?
- Sei... (responde o militante sorrindo)
- E você acha que as coisas tão melhorando?
- Não sou eu que acho, não. Quem acha é o povo! É o povo que está dizendo!

Talvez tenha sido a primeira vez, justamente nesse quadro, que um partido de esquerda tão tradicional, como o Partido Comunista Brasileiro, tenha sido mencionado de forma tão debochada em um programa de televisão. Algo que, muito provavelmente, se relaciona com a reconquista da legalidade do partido, perdida em 1947. Contudo, além da polarização entre militares e militantes, o encontro dessas figuras na delegacia também indica como ambas foram nocivas ao país, corroborando a interpretação produzida pela “teoria dos dois demônios”.

Principalmente nos quadros de Jô Soares, encontramos com frequência uma menção às dificuldades de reinserção dessas duas figuras “causadoras” do regime de exceção: o militante de esquerda e o militar torturador. Tais figuras configuram-se como peças sem encaixe nesse quebra-cabeças da transição, em que são colocados de lado – e, por isso mesmo, postos em diálogo nesse momento em que se desenha “um novo Brasil”. A reconstrução democrática aparecendo como objetivo final da sociedade brasileira nesse processo de abertura – ainda que controlada pela ala militar favorável a ele – precisa esquecer dos dilemas do passado autoritário, transformando-os em anedotas, em imitações exageradas e distorcidas de personagens reais. As figuras sociais antagônicas do regime devem ser postas lado a lado e conciliadas para que possa surgir um momento novo no país.

Um quadro com uma estrutura semelhante ao de Salomé era Sebastião, codinome Pierre, do programa Viva o Gordo. Com um formato muito parecido em termos de técnica de edição e estrutura de enunciação, esse programa contava com o quadro no qual o personagem de Sebastião, interpretado por Jô – caricaturizando um exilado político –, também conversava ao telefone fazendo críticas, sob a forma da zombaria, a respeito da situação política e econômica do país. Interessante perceber como, a partir do uso de uma mesma linguagem de quadros cômicos, ambos os personagens teceram críticas e comentários a respeito dos problemas econômicos vividos de forma individualizada e descolada do tipo de política implementada pelo próprio governo militar.

O quadro do exilado político também pode ser agrupado na temática das questões contextuais do período de transição à democracia e dos resquícios do governo militar. Em Sebastião, codinome Pierre, a personagem aparece conversando ao telefone com sua companheira, Madalena. Nesse diálogo telefônico, apenas escutamos a voz de Sebá, que conversa impacientemente com a telefonista e, depois, com Madalena – em tom de ternura, mas também de desespero. A temática da conversa gira em torno das dificuldades que Madalena enfrenta para conseguir comprar uma passagem de volta ao Brasil para Sebá, como, por exemplo, o aumento do dólar – que subiu cinco vezes em menos de dois meses naquele ano (1981) – e um aumento geral da inflação que impossibilita a compra de um apartamento – ademais, todos os outros exilados conseguiram voltar, menos ele, inclusive Fernando Gabeira e Jânio Quadros. O enunciador de todas essas questões é o próprio Sebastião, ou Sebá (interpretado por Jô Soares), que se apresenta ao telefone do seguinte modo: “Madalena, aqui quem fala é seu marido Sebastião, codinome Pierre [risadas], o último exilado em Paris se preparando pra voltar à terra”. Nesse diálogo fictício, identificamos a voz presente de

Sebá e a ausência das vozes tanto da telefonista como de Madalena, já que não as escutamos, mas entendemos que Sebastião responde às suas perguntas. Segue um trecho do diálogo:

Telefonista, ligação pour le Brasil. Interurban. Je disque le DDD, [risadas] le DDD de Parri je disque, oui. No, c'est pa lá Paraíba, c'est le Rio de Janeiro. [risadas] Oui, oui, telephoniste! [...]. J'attends, J'attends! Oh, minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá... Meu Deus do céu! [risadas] Alô? Alô? Madalena, meu amorzinho, que saudade! Madalena, quem fala aqui é seu marido Sebastião, codinome Pierre, [risadas] o último exilado em Paris se preparando pra voltar à terra, Madalena. O frio que tá aqui é uma loucura. Paris é uma festa, mas é uma festa de gelo! [risadas] [...]. Já mandou a passagem pra mim? O que que tem, Madalena? Quando você saiu pra comprar a passagem o dólar tinha aumentado de novo? [risadas] Madalena, você não quer que eu volte. Écoutes, Écoutes, Madalena, não minta! Seje [sic] franca, o dólar não pode ter subido cinco vezes em dois meses! [risadas].

Ao final da conversa, mencionam o retorno dos exilados políticos ao Brasil, permitido desde 1979 com a promulgação da Lei da Anistia. Nesse momento Sebá admite: “Eu sei que tá voltando todo mundo, Madalena, só falta eu...”. Por fim, comentando o retorno de Fernando Gabeira – “Eu sei que esse voltou também, voltou de tanga!” –, satiriza o ex-guerrilheiro, fotografado quando passou a usar uma tanga de crochê nas praias do Rio de Janeiro. Nesse quadro, o personagem de Jô também ficou sabendo do retorno de Jânio Quadros à vida política nacional e, inconformado, exclama: “Voltou? De vassoura e candidato? Madalena, você não quer que eu volte!” No caso, Jânio Quadros havia se filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro (de Ivete Vargas) buscando concorrer às eleições de 1982 para o governo paulista. Nesse quadro, o exilado político também comenta de forma cômica e individualizada os problemas econômicos do país, mencionando com escárnio uma ou outra figura da política nacional. Seu desejo de retorno – questão principal de todos os quadros – é possibilitado pela anistia recíproca em voga no país desde 1979, mas acaba constantemente vetado pela situação econômica.

Interessante perceber como o formato dos programas televisivos de Chico Anysio e Jô Soares mostraram-se muito similares. Os figurinos e cenários, em sua maioria, montados em estúdio ou em pequenos ambientes fechados, são compostos por poucos elementos que indicam o contexto da ambientação. No caso de Washington, a tenda e as samambaias na sala de estar do apartamento

somam-se ao livro marxista em oposição ao uniforme da empregada doméstica. Em Salomé, figurino e elementos cênicos reforçam sua posição social, o chapéu modelo *voilette*, as luvas, o leque, os tons claros e florais que compõem uma mistura de elementos românticos e interioranos. Já no quadro de Jô Soares, o espaço em que se encontram as personagens é enunciado pelos mesmos, o militar ex-torturador aparece usando um sobretudo e óculos escuros, na tentativa de não ser reconhecido no período democrático, ao contrário do militante, que não parece estar preocupado com sua aparição pública. Os esqueletos dos assassinados pelo regime militar aparecem dispostos pela delegacia, produzindo uma imagem que de certa maneira banaliza essas mortes, pois as caricaturiza a partir de esqueletos falsos arranjados de modo a produzir o riso e, ainda, condenam as vítimas ao anonimato, pois os esqueletos falsos não têm face, nem nome, por conseguinte, opera-se uma espécie de suavização dos assassinatos cometidos pelo regime militar. Por último, o cenário em Sebastião, codinome Pierre é composto por poucos objetos que auxiliam na localização da personagem, como o mapa colado na parede, o jornal *Le Monde Diplomatique* apoiado na mesinha com o abajur. Sebá está sempre vestido de vermelho e fumando um charuto, símbolos que auxiliam na caracterização do personagem como exilado político.

A maioria dos quadros varia entre primeiríssimo plano, plano médio e *close-ups* seguidos de *zoom* até alcançar, novamente, um primeiríssimo plano. Com duas câmeras paradas, os enquadramentos mais fechados são maioria, dando destaque às expressões dos atores e ao diálogo apresentado. A importância do roteiro nesse modelo de programa televisivo se mostra como herança direta dos tempos do rádio, uma importação da estrutura de programas como os de Silveira Sampaio.¹⁹

No programa de televisão *Bate-papo com Silveira Sampaio*, o artista conversava com uma pequena plateia em estúdio e com o espectador, mas o momento mais esperado era quando o humorista fazia um telefonema fictício para personalidades políticas. Sentado ao lado do telefone, Sampaio simulava uma ligação para alguma figura relevante da vida política do momento para lançar seus comentários satíricos a respeito dos acontecimentos no país; inclusive, por muito tempo seu alvo principal foi o deputado carioca Carlos Lacerda. Modelo muito parecido ao que as personagens Salomé e Sebastião faziam em cena, reforçando o caráter individualizado da crítica, descolando, de maneira cômica, questões pontuais cotidianas de um contexto social e histórico mais amplo.

19 José Silveira Sampaio (1914-1964) foi um médico, escritor e ator nascido no Rio de Janeiro no início do século XX. Em 1957, lançou seu próprio programa na Televisão Paulista: *Bate-papo com Silveira Sampaio*.

E a censura?

A expansão e consolidação de uma indústria de bens culturais no Brasil foi, como já mencionado, incentivada pelo projeto militar da ditadura, mas esteve sempre acompanhada pelas políticas de censura e repressão. Tratava-se, portanto, de uma modernização do mercado de bens culturais em que a censura aos produtos era parte intrínseca de seu funcionamento, garantindo o controle e o caráter conservador desse processo de modernização. O funcionamento da censura federal, existente desde o governo de Getúlio Vargas, é formalizado em 1972, transformando a Divisão de Censura de Diversões Públicas em parte da própria estrutura da Polícia Federal do Ministério da Justiça. Para Luciana Klanovicz (2008), a censura, nesse período, operava vertical e horizontalmente, ou seja, era promovida tanto por mecanismos estatais (censura vertical) como por parte dos cidadãos e instituições da sociedade civil (censura horizontal) que acionavam o poder público.

No caso dos programas televisivos em questão, encontramos tanto um exemplo de censura horizontal – carta de um civil ao responsável pelo Serviço Nacional de Informações – como de censura vertical – por parte dos próprios mecanismos investigativos estatais de censura. Por meio de uma busca no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian) pelos processos censórios relativos aos programas, foi encontrada uma carta de denúncia ao programa Chico City e um pedido de busca por interferência política durante a transmissão do programa de Jô Soares, *Viva o Gordo*.²⁰

Nessa carta,²¹ um senhor tece elogios ao ministro da Justiça por ter censurado o programa de Flávio Cavalcanti, mencionando esse exemplo para que se tomem providências quanto ao caso de Chico Anysio. Segue a transcrição de alguns trechos:

O signatário não se incluiu entre os que veem o comunismo em todas as imagens do cotidiano. Mas às vezes tem as suas desconfianças. Ora o tal programa Chico City, hoje 6a feira da Paixão, tornou a apresentar um personagem fantasiado de padre, a pedir esmolas, ridicularizando imagens de santo. [...]. E tudo isso se dá na insuspeita Rede Globo [...]. E no Chico City observo a desmoralização dos padres e dos símbolos religiosos, a desmoralização da figura primordial da família, a do prefeito municipal e das campanhas eleitorais. Estarei enganado? (Lobo, 1973, n.p.)

²⁰ O primeiro documento, uma carta, corresponde ao Documento de Informações n. 0459/19/10/73 – SNI – Agência Central, remetida ao general Carlos Alberto da Fontoura, então chefe do SNI. Já o material encontrado sobre o caso de Jô Soares diz respeito a um documento do SNI – Agência Central – e trata do pedido de busca número 259 de 1/11/1978.

²¹ O documento original também se encontra disponível nos anexos da dissertação: Abrão, 2022.

Com a leitura da carta, percebemos como alguns conteúdos e personagens criados por Chico Anysio passaram a incomodar civis com perfil mais conservador. A pauta dos problemas descritos na carta pode ser resumida na constatação, por parte do remetente, de que Chico City promove uma desmoralização das figuras da Igreja, da instituição familiar e dos prefeitos. Notamos a preocupação do autor com a defesa da “moral e dos bons costumes” – pauta política muito difundida desde o golpe civil-militar de 1964 e de grande atenção por parte dos censores do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

O outro documento refere-se ao informe descrito pela Polícia Militar de Minas Gerais expondo que, no dia 20/10/1978, a televisão saiu do ar e, em seguida, teria aparecido na tela um fundo vermelho com letras brancas escrito: “Abaixo o regime!” Após a descrição desse acontecimento, é solicitada uma investigação acerca da veracidade de tal ocorrência. A resposta aparece em documento anexado por parte do Centro de Informações do Exército (CIE), descrita da seguinte maneira: “No programa gerado pela TV Globo/Rio e retransmitido pela TV Triângulo/Uberlândia, a frase realmente anunciada foi: ‘Jô Soares, Viva o Gordo e Abaixo o Regime’”. Vale lembrar que a expressão *Viva o Gordo e Abaixo o Regime* diz respeito ao título de uma peça que Jô Soares estreou em 1978. Por último, o documento do CIE ainda esclarece: “Exceto no caso de Jô Soares, que comumente faz uso de frases de dupla interpretação, não houve, por parte da emissora acima citada, qualquer intenção de contestação ao regime”. Isto é, nesse caso, a Rede Globo de Televisão, aos olhos do Exército, não buscou se posicionar contrariamente à ditadura militar que ainda imperava em 1978. Entretanto, o mesmo não poderia ser dito a respeito do humorista Jô Soares.

Considerações finais

Ao analisar programas de humor da década de 1980, o trabalho aqui proposto filia-se àqueles preocupados em investigar as obras do polo mais abrangente da produção cultural e, mais especificamente, aos programas humorísticos veiculados pela maior e mais importante emissora do período, a Rede Globo de Televisão. Assim como defende Dimitri Pinheiro (2020, p. 918), entendemos a importância de se debruçar sobre essas produções, pois “sempre desempenham funções práticas, econômicas, sociais, políticas e culturais insuspeitadas que justificam o esforço de uma análise sociológica”.

Segundo Elias Thomé Saliba (2017), o fenômeno humorístico deve ser entendido em sua faceta social, se mostrando como um mecanismo que permite o surgimento de certos temas publicamente. O autor demonstra como o humor

foi utilizado socialmente em diferentes momentos históricos como mecanismo de elaboração de acontecimentos políticos: “o lugar que o humor ocupava na representação cultural de uma época serviu mesmo como eixo para definição das mudanças de perspectivas políticas e de compreensão moral da sociedade” (Saliba, 2017, p. 20). Desse modo, as críticas e comentários acerca das questões que envolvem o processo ditatorial – em pleno desmantelamento no período –, materializadas em formato humorístico, nos auxiliam na compreensão a respeito de “todo um modo de vida” – para usar a expressão de Raymond Williams (2011) – em plena transformação na década de 1980. Ou seja, as figurações desse processo de transição aparecem sedimentadas nas produções televisivas de formato humorístico, satirizando e parodiando personagens antidemocráticos, ex-guerrilheiros, ex-torturadores, colocando – mesmo que metaforicamente – em cena figuras relevantes da manutenção e da transição controlada do projeto militar, como Golbery do Couto e Silva, Delfim Neto, João Batista Figueiredo. Assim, a proposição de, por meio do humor, colocar em diálogo e aproximar figuras que até então encontravam-se em oposição – militares e militantes políticos – implica a suavização dos acontecimentos que as atravessaram durante o regime, mostrando como agora, na redemocratização, esse passado deveria ser esquecido e as desavenças conciliadas – tudo em prol desse novo momento democrático que deixaria o passado autoritário para trás.

Assim, como hipótese interpretativa do material analisado, apontamos três principais leituras da ditadura e do período de transição sedimentadas nesses programas televisivos:

a) Um deboche da “estrutura de sentimentos” característica dos artistas e intelectuais da década de 1960. De acordo com Marcelo Ridenti (2014), os projetos políticos e culturais que marcaram os anos 1960, e as décadas seguintes no Brasil, foram caracterizados pelo que chamou de “romantismo revolucionário”. Nessa visão de mundo particular se valorizava, acima de tudo, a transformação social: “a ação dos seres humanos para mudar a história, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara” (Ridenti, 2014, p. 9). Os personagens caricatos de militantes das esquerdas revolucionárias – já totalmente dizimadas pela ditadura naquele período – eram frequentes tanto nos programas de Jô Soares como nos de Chico Anysio. Na amostra aqui exposta, notamos como essa “estrutura de sentimentos” é objeto de escárnio nos quadros dos personagens Washington (Chico Anysio) e Sebastião, codinome Pierre (Jô Soares). *Castigat ridendo mores*.

b) A principal abordagem do período militar, nos quadros em questão, é atravessada pela “teoria dos dois demônios”. Essa interpretação, na qual se

equiparam as ações militares às dos militantes opositores, foi promovida tanto pelos meios de comunicação – no caso, televisivos – como pelas ações formais do regime militar, possibilitando a concretização de um processo de “transição transada”, conforme caracterizado por Florestan Fernandes (1982). A anistia recíproca – materializada pela Lei da Anistia de agosto de 1979 – era tida como baluarte para reconstrução democrática, promovendo a conciliação e o esquecimento do passado. A caricaturização dos militares, principalmente como figuras desencaixadas, deslocadas no processo de redemocratização, permitia também uma certa aproximação com eles – conforme observado nos quadros de *Salomé do Passo Fundo* (Chico Anysio). Além disso, esses militares são colocados em diálogo com figuras que, até poucos anos atrás, eram consideradas “inimigas” do regime. No quadro do militar (Jô Soares) e do militante que se encontram na delegacia, a possibilidade da conversa, mesmo que em tom anedótico, estampa o caráter intrinsecamente conciliatório da “transição transada” que estava em jogo naquele momento do país. O processo de equiparar as ações dos militares à ação dos militantes tornou-se argumento essencial para construção desse tipo de transição. Na amostra selecionada encontramos esse tipo de interpretação, principalmente no trecho em que Jô Soares coloca em diálogo tais figuras por meio da expressão repetida diversas vezes: “Revanchismo, não!”

c) Os problemas econômicos que atravessavam o país naquele momento eram repetidamente enunciados pelos personagens de maneira individualizada, estanque e descolada do governo ditatorial. Em grande parte dos quadros do programa de Chico Anysio e de Jô Soares – mais enfaticamente em *Salomé do Passo Fundo* e *Sebastião, codinome Pierre* –, as dificuldades econômicas do país tornaram-se o motivo das risadas. Viviam-se as consequências de uma alta dívida externa, com uma inflação que alcançou patamar recorde até então, somada ao arrocho salarial e à alta dos juros. Entretanto, essas dificuldades aparecem desvinculadas da estrutura política implementada pelo próprio governo militar a partir de 1964, soltas em um contexto pouco definido, em que poderia ser tanto democrático como ditatorial. Além disso, tais paródias acerca da política econômica são acionadas em um cenário privado, em que os personagens podem comentar a vida política pelo telefone, dentro de suas casas, quase na surdina, sem manifestações públicas – o econômico deveria se corrigir em ambiente privado.

Por fim, a tematização dessas questões vinculadas a um processo político em transformação corrobora, a nosso ver, a percepção de Napolitano (2015) acerca da gênese de uma memória hegemônica da ditadura nesse período:

A memória hegemônica do regime militar brasileiro passou por um processo mais complexo e contraditório de construção [...]. Mesmo incorporando elementos das esquerdas, armadas ou não, ao fim e ao cabo, a memória hegemônica é, fundamentalmente, liberal-conservadora. Ao elogiar a resistência em abstrato, e condenar as ações de alguns resistentes, em concreto (como guerrilheiros), a memória liberal conseguiu, ardidamente, apagar o papel dos liberais na construção da ordem autoritária. (Napolitano, 2015, p. 19)

Assim, as possibilidades dentro da estrutura televisiva não deveriam ultrapassar o limite de uma visão crítica carregada pelo entrecruzamento de perspectivas liberais e de esquerda, pautando a suposta necessidade da conciliação em prol da liberdade e da democracia. Dessa maneira, a Rede Globo revela-se como agente importante na construção dessa memória hegemônica acerca da ditadura construída durante o período de transição, encontrando uma maneira de passar a ofuscar sua relação intrínseca com os militares.

Como vimos, há nos quadros de ambos os programas um deboche da “estrutura de sentimentos” dos anos anteriores, transformando o “romantismo revolucionário” em riso. Essa percepção reforça o esgotamento – nos anos 1980 – dessa brasilidade revolucionária que, conforme Marcelo Ridenti (2010, p. 13), estaria em declínio, pois “se esgotaram as bases históricas em que se inseriu”.

Filmografia

- Chico Especial! (2007). Direção de Stepan Nercessian; Roberto Talma. Roteiro: Chico Anysio et al. Manaus: Globo Marcas. Son., color.
- Viva o Gordo: com Jô Soares e seus inúmeros personagens. (2009). Direção de Cecil Thiré; Francisco Milani; Willem Van Weerelt. Roteiro: Max Nunes; Hilton Marques; Jô Soares. Manaus: Globo Marcas. Son., color.

Referências

- ABRÃO, Rachel Tomás dos Santos. *Ditadura e televisão na transição: uma análise sobre três quadros humorísticos*. 2022. 207 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, v. 29, n. 11, p. 1-23, 2019.
- ARQUIVO EDGAR LEUENROTH (Campinas). Unicamp. Ibope. Disponível em: <https://www.ael.ifch.unicamp.br/ael-digital/instituto-brasileiro-de-opini%C3%A3o-p%C3%BAblica-e-estat%C3%ADstica-ibope>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

- ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Trajetórias da sociologia da cultura no Brasil: os anos recentes. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, p. 100-107, jun./ago. 2001.
- BECKER, Beatriz. Mídia e jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais. *Matrizes*, [s.l.], v. 5, n. 2, p. 231-250, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38335>. Acesso em: 3 nov. 2021.
- BUSETTO, Áureo. Defensor das minorias e contra as tiranias: o Capitão Gay no humor televisivo e entre tentativas de (auto)censura e a cobrança de royalties. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 13, n. 1, p. 243-274, jan. 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/1012/pdf>. Acesso em: 5 jul. 2024.
- CADERNUTO, Reinaldo. A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carvana. *Antíteses*, Londrina, v. 12, n. 23, p. 602-630, jan. 2019. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36428>. Acesso em: 8 jul. 2024.
- FERNANDES, Florestan. *A ditadura em questão*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FILMER, Paul. A estrutura de sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. Tradução de Leila Curi Rodrigues Olivi. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, jan./fev. 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- KLANOVICZ, Luciana R. F. *Erotismo na cultura dos anos 1980: censura e televisão na revista colocar em itálico*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- KORNIS, Mônica Almeida. Da televisão para o cinema: paródia e memória da ditadura militar brasileira. *In*Texto, Porto Alegre, n. 34, p. 163-177, set./dez. 2015.
- LOBO, E. [Correspondência]. Destinatário: general Carlos Alberto da Fontoura, chefe SNI. Rio de Janeiro, 20 abr. 1973. Carta.
- MARTINELLI, Leonardo da Silva. S. Capitão Gay: um super-herói homossexual apesar da ditadura militar. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 66, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/LbsGgz7cZdRDH65nm9HY7QR/?format=pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- MEMÓRIA GLOBO. Chico City. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-city/>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 2, n. 38, p. 11-42, nov. 2003.
- NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula, a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1965)*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*. *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PINHEIRO, Dimitri. Anos Rebeldes e a abertura da telefeição. *Sociologia & Antropologia*, v. 10, n. 3, p. 907-930, set./dez. 2020.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- SALIBA, Elias Thomé. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa. *Revista História*, São Paulo, v. 17, n. 176, p. 1-39, set./dez. 2017.

- SANTOS, Simone Andriani dos. Identidade, gênero e cultura material: senhoras e criadas no espaço doméstico – São Paulo (1870-1920). *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, p. 59-89, set./dez. 2016.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VANIN, Alex A.; BILUCZYK, Roberto. *Salomé de Passo Fundo: em linha direta com o presidente Figueiredo* (1979). Disponível em: <https://www.upf.br/ahr/memorias-do-ahr/2019/salome-de-passo-fundo-em-linha-direta-com-o-presidente-figueiredo-1979>. Acesso em: 3 mar. 2024.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Recebido: 8/4/2024

Aprovado: 15/8/2024