

A comunicação poética do humor no seriado “chaves”: as estratégias do cômico durante a “trupe clássica” (1973-1980)

Communication of humor in poetry series “chaves”: strategies during the comic “classical troupe” (1973-1980)

Luis Mauro Sá Martino

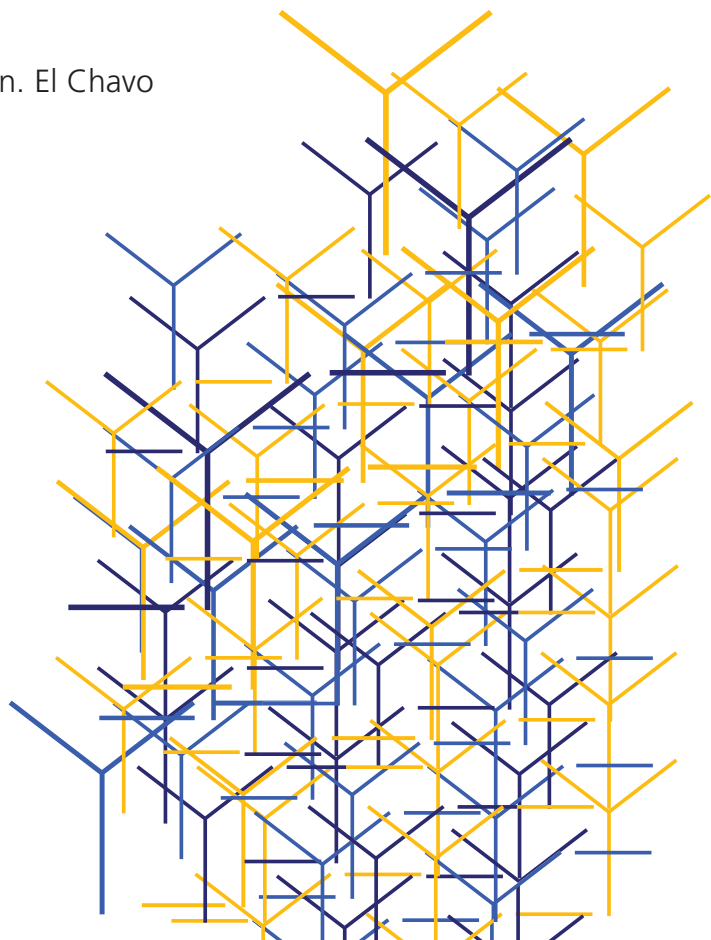
Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professor do PPG em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo. SP. Brasil. E-mail: [Imsmartino@gmail.com](mailto:Immartino@gmail.com)

Resumo: Este trabalho analisa algumas características da poética do humor no seriado “Chaves”, tal como ocorre na interação verbal entre as personagens a partir, especialmente, do conceito de “comunicação poética” formulado por Décio Pignatari. A partir de pesquisa exploratória feita com episódios com a “trupe clássica” (1973-1980), foram destacados três elementos: (a) a criação de palavras e trocadilhos derivada da incompreensão constante entre as personagens; (b) a materialização de elementos grotescos na fala das personagens; (c) um substrato negativo, baseado em uma sutil crítica social.

Palavras-chave: Teoria da Comunicação. Humor. Televisão. Chaves.

Abstract: This papers analyses some characteristics of the television show “El Chavo Del Ocho” poetics of humor as it is displayed in the character’s interpersonal communication. Pignatari’s concept of ‘poetical communication’ is particularly adressed as a main analytical tool. The exploratory research of several episodes with the ‘classical troupe’ (1973-1980) has been developed in three main findings: (a) The invention of words, meanings and puns derived from a continuous misunderstanding among the characters; (b) The use of grotesque elements in the character’s speech; (c) a substract of negative references grounded on a subtle social criticism.

Keywords: Communication Theory. Humor. Television. El Chavo del Ocho.



Introdução

No início de seu estudo clássico sobre o riso, Bergson (2001, p. 4-6) destaca duas de suas qualidades. Em primeiro lugar, dirige-se à inteligência, não à emoção ao afeto, na medida em que a capacidade de rir exige, de antemão, a capacidade de compreender os vários níveis, muitas vezes contraditórios e metalinguísticos, de uma frase ou uma ação. Além disso, o riso existe na medida em que há uma sociedade com referências comuns para compreender do que se ri; é o que o filósofo menciona como “significação social” do riso.

A partir de um ponto de vista diverso, mas detendo-se igualmente na análise dos elementos humorísticos, Bakhtin (2006), em seu trabalho sobre a obra de Rabelais, mostra como o riso, a paródia e mesmo o escárnio inscrevem-se de maneira indelével no tecido social, ganhando importância não apenas como forma cultural, mas também, em certa medida, como parte de um ato político.

A presença do seriado humorístico mexicano “Chaves” nas práticas culturais brasileiras dificilmente poderia ser negada. Articulando-se de várias maneiras, podendo ser definido como uma voz relevante na polifonia cultural do país, sua apropriação transborda os espaços da televisão, articulando-se em inúmeras dimensões, tanto nos meios urbanos quanto nos espaços virtuais. Adesivos em automóveis, camisetas com as personagens do programa e eventos organizados por fãs encontram, na Internet, a contrapartida em sites dedicados ao tema, discussões e com uma vasta circulação de imagens, originais ou adaptadas por fãs, nas redes sociais.

Transmitido de maneira praticamente ininterrupta pelo SBT desde 1983, o programa não despertou a atenção dos estudos acadêmicos até o início dos anos 2000, quando passou a ser, ainda que de maneira tímida, tematizado em alguns artigos e mesmo em uma tese de doutorado. Essa presença pode encontrar, de saída, duas justificativas.

De um lado, a longevidade da transmissão, a audiência permanente e sua inserção dentro das referências culturais e o novo fôlego obtido pelo programa dentro das redes sociais sugerem sua importância no sentido de contribuir para a compreensão das práticas de recepção midiática no contexto brasileiro. Por outro, se durante certo tempo, como recorda Edgar Morin (1998, p. 235), “o estudo dos fenômenos desacreditados é ele próprio desacreditado; o estudo dos fenômenos julgados frívolos é julgado frívolo”, por outro lado é possível encontrar atualmente

uma consistente tradição de análise desse tipo de artefato cultural, boa parte dela derivada ou em diálogo, aliás, com textos dos Estudos Culturais ou da Teoria das Mediações ou mesmo com as análises pioneiras de Umberto Eco (1995).

A longevidade do seriado no Brasil e as ramificações de sua presença em outras modalidades de apropriação cultural não comportam uma explicação simples, e, até certo ponto, desafiam interpretações redutoras dentro das teorias da Comunicação.

Uma perspectiva, ainda que panorâmica, da compreensão de seu sucesso demandaria um conjunto de investigações envolvendo desde a busca genealógica por suas matrizes culturais, observando nelas a interlocução entre várias vozes específicas, desde os referenciais do humor, como Charles Chaplin e o também mexicano Mario Moreno, o “Cantinflas”, até suas ligações com o contexto sócio-histórico latino-americano, no qual se insere e com o qual dialoga. O fato de se tratar de um programa humorístico, e apropriado culturalmente de maneira igualmente satírico-jocosa, instiga a observação dos recursos usados para a criação do humor.

Este texto identifica algumas das estratégias discursivas de construção do humor no seriado mexicano “El Chavo del Ocho”, transmitido no Brasil pelo SBT desde 1983, com o nome de “Chaves”, na tentativa de delinear algumas das propriedades que auxiliem a compreender algumas razões da longevidade de sua presença televisiva e sua apropriação criativa pelos telespectadores. A partir da observação sistemática dos episódios da série disponíveis em DVD comercial, procurou-se delinear os recursos empregados na construção de situações cômicas. Em termos metodológicos, buscou-se identificar os elementos recorrentes no humor.

O marco teórico da análise do material empírico pauta-se, de um lado, na perspectiva comunicacional da produção de efeitos cômicos exposta sobretudo por Décio Pignatari. Secundando esse autor, procura-se, sem pretensão a exaustividade, dedicar algum espaço inicial à problemática do humor enquanto fenômeno cultural – e, portanto, comunicacional.

O texto está organizado em três partes. Em primeiro lugar, em considerações a respeito do cômico e do riso, especialmente como forma de comunicação; em seguida, passa-se a uma breve contextualização do programa “Chaves” e suas apropriações nos espaços extra-televisivos. Finalmente, parte-se para a análise das estratégias de construção do humor a partir de exemplos representativos tomados de episódios diversos do seriado.

As dimensões críticas e sociais do humor

Em um texto de divulgação filosófica, Cathcart e Klein (2008) propõem um paralelo entre certos tipos de humor e a filosofia no sentido de que ambos, em algum momento, surpreendem a audiência com uma conclusão bastante diferente da esperada a partir das premissas dadas. Em sua comparação, eles equiparam a “punchline” de uma piada ou anedota ao “insight” filosófico: nos dois casos, o efeito é de surpresa na medida em que a linha de pensamento esperada é subitamente invertida, ou ao menos desviada, e levada para um caminho completamente inesperado – é o espaço no qual se provoca o riso, na piada, ou a reflexão, na elaboração filosófica. O espanto parece ser, nos dois casos, a chave de aproximação.

É possível sublinhar o elemento cognitivo presente nos dois casos, necessário para a compreensão tanto de uma piada quanto de um raciocínio filosófico, na medida, sobretudo, em que ambos se valem de uma progressão de argumentos e enunciações para se chegar a um conclusão que, embora cause surpresa nos dois casos, o faz por razões diferentes – na piada, o absurdo ou o grotesco da conclusão aparenta ser exatamente o contrário da solução lógica de uma argumentação filosófica.

A aproximação permite igualmente identificar, no humor, um potencial para a reflexão, algo demonstrado pelo senso comum no questionamento sobre a compreensão do giro discursivo presente quase sempre no final de uma piada ou anedota. A ausência da percepção da comicidade pelo interlocutor e da resposta esperada, o riso, implica no questionamento da apropriação cognitiva das linhas de raciocínio (“Entendeu a piada?”) e, diante de uma eventual negativa, na necessidade de explicá-la. Zilles (2003, p. 84) recorda que o humor pode “elevar-se aos domínios da compreensão filosófica da existência”, na medida em que, entre outras características, “dissimula o sério sob aparências lúdicas”.

Evidentemente não se deve levar a comparação muito longe, na medida em que nem todo tipo de humor efetivamente busca o recurso de uma complexa elaboração cognitiva. As propriedades relativas ao riso variam conforme o contexto cultural, econômico e social – se o riso e o humor, de maneira geral, parecem ser uma característica comum a todos os seres humanos, as maneiras de provocá-lo, aponta Evans (2004, p. 10) divergem conforme a cultura na qual se está inserido.

A surpresa, na construção do humor, caminha *pari passu* com a repetição. Uma ação repetida três vezes e frustrada em todas elas tende a provocar o riso por conta de seu elemento grotesco ou ridículo – a propriedade de rir de situações embaraçosas ou mesmo perceber o ridículo de uma situação simplesmente por sua existência parece ser uma das características humanas. Como recorda Evans (2004), há indícios de que a percepção das emoções seja uma constante universal humana, mas sua demonstração está ligada a aspectos culturais específicos, o que explicaria as diferentes reações diante de uma mesma manifestação de humor.

Ainda do ponto de vista cultural, derivando uma argumentação exposta por Pierre Bourdieu (1980) em seu clássico trabalho “A distinção”, seria possível dizer que o consumo de cada tipo de humor, ao trazer em si a objetivação de um tipo de gosto relacionado à determinada classe é, em si, um elemento de distinção, isto é, do estabelecimento de fronteiras simbólicas entre os agentes sociais. Essa distinção revela-se no discurso do senso comum referente à classificação “intuitiva” – na medida em que, seguindo a percepção de Bourdieu, é fruto da ação não percebida nem calculada decorrente de um *habitus* – do que é um humor “inteligente” ou “sutil”, em um extremo da escala, e o humor “grotesco” ou “apelativo” no extremo oposto, incluindo, nesse discurso, a definição dos espaços simbólicos ocupados, por exemplo, pelo gosto por humor “pastelão”, com ênfase na gag corporal, e do humor intelectualizado, dependente de um repertório ou capital cultural específico para sua apreensão. A raridade da percepção do humor garante um elemento de distinção no gosto para determinados tipos de comicidade – opondo ao refinamento de um humor referente a um alto capital cultural o humor considerado grotesco/grosseiro de percepção imediata, no qual a surpresa cognitiva mencionada tende a se apresentar de maneira mais direta.

Assim como em outras situações de apropriação cultural, o gosto por determinados tipos de humor vincula o indivíduo a espaços delimitados dentro de um mercado de bens simbólicos. Nesses espaços, o valor específico de uma determinada prática é construída e legitimada em termos relacionais conforme o espaço social no qual o indivíduo se movimenta. O ato de rir de uma piada no qual o objeto de comicidade fundamenta-se em uma questão étnica ou religiosa, será considerado correto ou incorreto de acordo com o campo no qual se está e do todo das práticas culturais desse espaço.

A construção da comicidade, em termos culturais, dificilmente pode ser desligada de suas condições específicas de apropriação e consumo. Isso decorre dos vínculos sociais necessários

para se produzir o efeito cômico, na medida em que o humor, enquanto discurso, está ligado aos espaços sociais de sua produção e ao prestígio social de seus alvos – não por acaso, em um conhecido livro de introdução à Sociologia, o pesquisador norte-americano Peter Berger (1997) toma a falta de piadas sobre sociólogos (em contraste com a profusão de piadas sobre advogados) como indício da falta de reconhecimento da disciplina no meio social.

Essa perspectiva cultural insere-se na discussão a respeito da universalidade da mensagem cômica. Em que medida é possível ultrapassar distâncias temporais e culturais no ato de provocar o riso é uma das questões em aberto tanto na Comunicação quanto na filosofia, na medida em que, sendo altamente referencial e dependente de um contexto específico para funcionar, o humor pode, de um lado, estar indelevelmente vinculado aos espaços nos quais é produzido; no entanto, por outro lado, é possível encontrar uma miríade de situações parecidas em culturas diferentes o que, se não permite sugerir elementos universais – questão talvez mais próxima da Antropologia do que da Comunicação – ao menos possibilita entrever as condições de significação de uma mensagem em contextos afastados no espaço e no tempo.

A poética do humor no seriado “Chaves” caracteriza-se pela pluralidade de recursos empregados e, ao mesmo tempo, pela economia de meios utilizados para a criação dos momentos cômicos. De um lado, nota-se o emprego constante de trocadilhos e mal-entendidos nas interações verbais entre as personagens, ao mesmo tempo em que o grotesco e o estereótipo, representados na forma de um humor corporal bastante acentuado, é uma das características principais. Ao lado, mas em menor proporção, há um elemento de crítica social presente no humor do seriado, tornando cômicas situações que, em outro tipo de representação, poderiam ser trabalhadas de maneira séria.

Sem a pretensão de esgotar as variedades dessa poética, mas apenas sublinhar alguns dos recursos mais evidentes, este último item dedica-se a compreender algumas faces dessa poética, responsável pelo sucesso do seriado há pelo menos cinquenta anos. Note-se que um exame detalhado demandaria um entrecruzamento de perspectivas teóricas fora do escopo deste texto. As referências, aqui, procuram se situar em relação à perspectiva metodológica de análise.

O contexto ficcional da criação do humor

No início de cada episódio de “Chaves” o telespectador é apresentado a uma situação relativamente estática. O cenário principal é o pátio de uma “vila” de baixo poder aquisitivo. Vê-se em geral as portas das casas que a compõe – ao longo dos episódios, o interior de alguns desses imóveis é revelado como espaço de ação dramática –, um tanque de lavar roupas, algumas plantas e um barril. No decorrer da trama fica-se sabendo que há um “outro pátio”, secundário, que será espaço de algumas ações.

Nessa vila mora um garoto de oito anos chamado Chaves. Seu “esconderijo” é o barril – embora fique ambíguo se mora lá, uma vez que, aparentemente, não tem família. Insinua-se que ele more no apartamento nº 8, mas esse espaço nunca é exibido. Seus amigos são o menino Kiko, filho de Dona Florinda, e Chiquinha, filha de Seu Madruga. Dona Florinda, viúva de um oficial da Marinha, recebe pensão do governo, enquanto Madruga sobrevive como trabalhador informal – em certo episódio isso é definido como “trambiques” ou “bicos”. A esse núcleo de moradores soma-se uma solteirona, Dona Clotilde, chamada pelas crianças de “bruxa do 71” em referência ao número de seu apartamento; Senhor Barriga, senhorio das casas da vila, e o Professor Girafales, que ensina na escola pública local. Personagens secundárias, como Nhonho, filho de Seu Barriga; Popis, sobrinha de Dona Florinda ou a vizinha e sua sobrinha Paty tem participações episódicas.

Cada uma dessas personagens tem características físicas e psicológicas bastante salientadas e, até certo ponto, esquemáticas, com pouquíssimos conflitos internos ou mudanças significativas. As roupas são exatamente as mesmas em todos os episódios, assim como os cenários. A interação entre as personagens é igualmente pautada em esquemas de repetição contínua: é possível esperar situações praticamente iguais em todos os episódios, às vezes dentro de um mesmo capítulo.

As características das personagens são bastante nítidas e raramente há momentos de conflito ou hesitação. Chaves está disposto a brincar, é rude no trato e está sempre com fome; na falta de brinquedos, improvisa com vassouras, madeiras e outros materiais. Kiko é um menino mimado pela mãe – que o chama de “Tesouro” – e, com poder aquisitivo relativamente maior, eventualmente adota um comportamento esnobe. Chiquinha, a mais esperta das crianças, geralmente arquiteta as aventuras. Dona Florinda é rude e autoritária, exceto com o filho e com o

Professor Girafales; busca aparentar um status que talvez já tenha tido; Seu Madruga, sempre desempregado, procura contornar a situação com bicos e eventuais trabalhos informais.

Algumas personagens têm seus sintagmas específicos, responsáveis em vários momentos pelas interações cômicas entre elas. Esses sintagmas, geralmente utilizados até o limite da caricatura, servem também como referências para a compreensão de situações pelo espectador. Não por acaso, na visão de Bergson (2001, p. 88), a repetição é uma das características principais do processo de criação do cômico. Esses sintagmas servem-se às vezes de expressões completas, como no caso de Chaves, a expressão “Tá bom, mas não se irrite”, empregada quando alguém se indispõe com ele, até à beira da onomatopeia, como na expressão de indignação usada por Professor Girafales, “tá tá tá tá tá!”, no qual há um crescendo na ênfase dos fonemas.

A presença de ações pautadas no caráter de cada um deles é um dos traços específicos do seriado. Algumas situações de interação entre as personagens são típicas, repetidas em uma boa parte dos episódios, independentemente do enredo específico.

Por exemplo, em uma situação típica, Chaves está interagindo com Seu Madruga por um motivo qualquer, vinculado ou não ao enredo principal de cada episódio, e comete um erro. Seu Madruga, por conta disso ou ao tentar castigá-lo, atinge involuntariamente Kiko, que, chora ou chama sua mãe. Dona Florinda acode e, sem procurar saber o que houve, dá uma bofetada em Seu Madruga.

Um episódio típico do seriado “Chaves” tende a seguir uma fórmula bastante esquemática, baseada na interação das personagens com base em suas características principais. Em geral há um eixo condutor do enredo, em cada episódio, garantindo o desenvolvimento da ação – pode ser desde uma personagem com gripe até a chegada inesperada de um ator famoso de televisão por conta de um problema em seu carro. No entanto, esse tende a ser o único fator de novidade em cada episódio, em torno do qual são repetidas as mesmas gags dos outros. Raramente o plot principal altera essas interações secundárias, e rupturas ou alterações nas condutas das personagens são ainda mais raras.

As progressões de tempo raramente são expostas. Pode-se deduzir que a maior parte da ação ocorre durante o dia e próxima a alguma refeição. Essa única inferência temporal deriva do fato da personagem Dona Florinda aparecer, de tempos em tempos, com uma panela escaldante, como se estivesse preparando comida.

Também não há eventos que pontuem essa passagem, como nascimentos ou casamentos. Ao contrário das séries norte-americanas contemporâneas, na qual as mudanças, progressões, entrada e saída de personagens na trama constituem um fator essencial, o tempo em “Chaves” é essencialmente cíclico – no sentido de uma espécie de atemporalidade que serve de pretexto para um eterno recomeçar das mesmas situações, conceito utilizado por Eco (1995) ao falar de uma “mitologia” nas histórias em quadrinhos: as situações se repetem à exaustão, com mínimas diferenças, na ilusão de um presente eterno. O passado das personagens é explorado em um único episódio, no qual se testemunha a chegada de Chaves à vila, o nascimento de Chiquinha e a partida do pai de Kiko, capitão da Marinha, para a viagem na qual seu navio naufraga.

Dentro desse universo relativamente limitado, desenvolvem-se as tramas, baseadas, em boa parte, em situações cotidianas, trabalhando com a perspectiva de uma “comédia de erros” derivada de fatores diversos, conforme o episódio.

Uma das estratégias de representação do cômico no seriado decorre das características das próprias personagens. Uma forma comum da interação entre as personagens, usada como espécie de premissa para a construção das situações de humor, é a dificuldade mútua de compreensão e, portanto, de comunicação. Parte significativa dos “erros” nos episódios decorre de dificuldades de comunicação – sobretudo por Chaves, mas também pelas outras personagens –, garantindo a dinâmica das tramas a partir da compreensão enviesada de significados. Como define Cardoso (2009, p. 65), destaca-se “o uso do pensamento concreto, em que não se confere sentido figurado aos discursos, sendo que o efeito cômico, nesse caso, se dá pelo jogo de palavras”.

Pode-se inferir que, disso, decorre uma dificuldade caudatária das diferenças de repertório entre as personagens: enquanto o Professor Girafales e Seu Barriga têm certa escolaridade, as outras personagens não demonstram ter ido além das séries escolares iniciais. Um diálogo entre Seu Madruga e o Professor Girafales ilustra esse desnível, sempre retratado em chave de humor.

Seu Madruga: “Pois é, é que essas crianças são uns verdadeiros políglotas!”

Professor Girafales: “São o quê?”

Seu Madruga: “Políglotas, esses das cavernas”.

Professor Girafales: “Trogloditas! O senhor não sabe o significado do vocábulo ‘troglodita’?”

Seu Madruga: “Eu não sei nem o significado do vocábulo ‘vocábulo’!”

Ao longo dos episódios, com exceção de Girafales, todas as outras personagens demonstram essa característica. Em um episódio, por exemplo, o mote, repetido no diálogo entre várias personagens, indica isso:

Seu Barriga: “Você sabia que só os idiotas respondem uma pergunta com outra pergunta?”

Dona Florinda: “É mesmo?”.

As limitações de comunicação entre as personagens parece ser uma dos componentes principais da poética do humor em “Chaves”. Os mal-entendidos e as situações deles decorrentes não poupam nenhuma personagem – exceção, como notado, a Girafales – e servem como uma espécie de denominador comum a todos os episódios. No entanto, o humor de “Chaves” não se pauta exclusivamente nesses elementos, mas em formas que transcendem os diversos enredos. É o tema do próximo item.

O humor como criação da/na linguagem

Em estudo a respeito dos elementos poéticos da Comunicação, Décio Pignatari (1977. p. 14) indica de que maneira a composição de significados está relacionada, entre outros elementos, à intersecção entre dois eixos de produção da linguagem. Tendo como ponto de partida não apenas a linguística saussuriana, mas sobretudo a semiótica peirceana temperada por incursões na linguística de Jakobson, Pignatari observa, na formação da linguagem, a necessidade de uma lógica estabelecendo a relação entre as palavras.

Essa lógica de organização da linguagem refere-se a uma organização, familiar sobretudo aos leitores de Saussure, mas também de Barthes, nas escolhas lexicais entre dois eixos principais, o sintagmático e o paradigmático. O eixo sintagmático refere-se às combinações entre elementos diferentes feitas por contiguidade, isto é, por proximidade entre eles. O eixo paradigmático, por sua vez, constrói-se na associação por similaridade ou semelhança entre os elementos. A lógica da linguagem, sobretudo da linguagem cotidiana, apoia-se sobre as relações entre esses dois elementos.

No entanto, como observa Pignatari, na comunicação poética a relação entre esses eixos não precisa necessariamente seguir as linhas de uma lógica cotidiana, no sentido comum esperado de frases e palavras; ao contrário, é característica da comunicação poética alterar as relações entre os eixos sintagmático e paradigmático na elaboração de formas inesperadas, criativas, de uso da linguagem. Nesse sentido, lembra Santaella (1996, p. 37), “a fonte do humor não está na harmonia e na concórdia”, e a surpresa responsável pelo humor, na poética discursiva do programa, nasce da ruptura com a harmonia lógica esperada do texto.

O caso da comunicação poética do humor implica, nesse sentido, a abertura inclusive para a introdução do absurdo na elaboração das relações entre os eixos da linguagem, permitindo, na surpresa, o efeito cômico. A introdução do inesperado na poética do humor deriva da alteração das relações de similaridade e contiguidade, seja substituindo uma pela outra, seja na eliminação de uma delas ou mesmo no estabelecimento de uma relação ilógica – e, portanto, distante do uso comum da linguagem – entre os componentes. No exemplo a seguir, há um deslocamento do eixo paradigmático na substituição de uma categoria de substantivos por outro similar, mas de significado completamente diferente:

Seu Madruga: “Quer tomar um gole?”
Professor Girafales: “Não, obrigado. Sou abstinente”.
Seu Madruga: “E o que tem a ver a religião?”.

A poética da linguagem está também na elaboração de formas novas como modalidades de se compartilhar mensagens conhecidas. Nesse sentido, se a produção da linguagem poética é fruto de uma elaboração artística, por outro lado seria possível dizer que toda a produção de linguagem feita no sentido de dar conta de significados desconhecidos a um dos interlocutores refere-se também a um esforço de criação. A invenção de palavras pela criança, por exemplo, poderia ser encaixada nessa lógica poética de preencher eventuais vazios de sentido decorrentes de seu ainda incompleto domínio da linguagem para dar conta de interações cotidianas. Em vários momentos o efeito cômico é provocado por uma elaboração estranha ao esperado, como no diálogo entre Chaves e Seu Madruga:

Seu Madruga: “Chaves, você não sabe o que é o pranto?”
Chaves: “É o marido da ‘pranta’?”.

A associação por similaridade feita por Chaves no interior do eixo paradigmático, embora seja enquadrada, na trama, como um indício da falta de repertório da personagem, revela, no entanto, um processo de criação poética a partir da associação sonora entre “pranto” e “pranta”, o que resolve, na trama, seu problema de compreensão.

Da mesma maneira, no eixo paradigmático, a tentativa de resolver um problema a partir do desvio semântico caracterizado pela criação resulta em um efeito cômico. A interação entre Kiko e o Professor Girafales é um dos exemplos:

Professor Girafales: “Quais as tribos que habitavam o Vale do México?”

Quico: “Os astecas”.

Professor Girafales: “Muito bem, muito bem. Quais outras?”

Quico: “Os caratecas? Os discotecas? Os bibliotecas? Os hipotecas! Os melecas? Não deu”.

A paronomásia é obtida pela aliteração paradigmática das expressões relacionadas ao fonema “ecas”. O riso é provocado, no entanto, por se tratar de uma escolha paradigmática baseada não na substituição de significado, mas meramente fonética – em termos semânticos, todas as expressões estão muito distantes de “astecas”, a resposta correta.

Dentro do eixo sintagmático, um dos recursos mais utilizados na poética do humor no seriado é a elipse, geralmente usada para deixar em vazio uma referência a determinadas características das personagens. A omissão de um determinado trecho de fala remete a uma trama de significados que, sem ser explicitada, causa um efeito cômico exatamente por sua ausência, provocando o riso pela combinação inesperada, às vezes contraditória, entre o implícito e o explícito no sintagma. O diálogo entre Dona Florinda, Kiko e Seu Madruga utiliza esse recurso:

Seu Madruga: “Velha grosseira!”

Kico: “Ouviu isso, mamãe? Te chamou de velha e de grosseira!”

Dona Florinda: “E você liga pra isso?”

Kico: “Mas é que a senhora não é grosseira!”.

O efeito cômico deriva da assumpção omitida na fala de Kiko que, indiretamente, transforma sua indignação perante a ofensa de que a mãe foi vítima em cumplicidade implícita com um dos atributos, a velhice. A omissão inverte o sentido esperado, provocando, na surpresa, o efeito de humor.

Algo semelhante acontece no deslocamento por elipse de uma referência ao significado construído no eixo sintagmático pela alteração no significado de uma expressão. Assim, em um diálogo entre Kiko e Dona Clotilde, o referente paradigmático “idade” é substituído bruscamente pela referência a um jogo de futebol, causando um efeito de surpresa:

Dona Clotilde: “Eu não sou nenhuma velha, ouviu? Fique sabendo que eu acabo de passar dos quarenta e cinco”.

Kiko: “Do segundo tempo!”.

A omissão da referência está vinculada à aproximação com o cômico na medida em que, enquanto uma das personagens procura estabelecer de maneira direta sua idade, o outro utiliza uma referência ao tempo de duração de uma partida de futebol, embora sem dizer diretamente isso, para indicar a idade avançada da outra – o término do jogo ou, em outra interpretação, até uma sugestão de noventa anos de idade.

Há dois outros elementos presentes na comunicação poética do humor no seriado “Chaves”. As distorções nos eixos paradigmático e sintagmático são orientadas, em termos estéticos, por duas categorias específicas que merecem uma breve pontuação. Trata-se das noções de “crítica” e “grotesco”.

O espaço da crítica social no seriado é um substrato sutil e permanente. Embora raramente o problema seja explicitado (como, por exemplo, em uma cena na qual Dona Clotilde, Chiquinha e Dona Florinda discutem o problema da fome enquanto comem biscoitos; ao passo que Chaves, com fome, as observa sem ser convidado para compartilhar a comida), trata-se de uma situação potencial de crítica e conflito. Trata-se, afinal, de uma criança em situação de rua como protagonista, vivendo em um barril em uma vila relativamente pobre no subúrbio mexicano. Seu Madruga, desempregado, sobrevive de biscates eventuais. Dona Florinda, viúva, é a que tem o melhor padrão de vida, mas, ainda assim, bastante modesto. Como observa Binotti (2012), nenhum núcleo familiar é completo: Dona Florinda e Seu Madruga são viúvos, a esposa de Seu Barriga está sempre “viajando a negócios” e as outras personagens são solteiras e vivem sozinhas.

Desse pano de fundo aparentemente pouco propício à criação de humor, Bolaños extrai situações cômicas que, entre outras coisas, se materializam parcialmente na linguagem verbal e visual das personagens. Nas palavras de Santaella (1996, p. 37), “aquilo que é mais fundamental

ao cômico, entretanto, brota de sua conversão da discórdia em originalidade”. Ou, como recordam Marques e Oliveira (2012) em trabalho sobre charges, o potencial crítico do humor está presente em várias dimensões.

O substrato de conflito e crítica do seriado materializa-se no discurso do programa apenas em alguns momentos, mas é uma espécie de substrato constante, tendo, inclusive, aspectos de referência contextual para a composição das situações cômicas.

Esse jogo poético depende, até certo ponto, da familiaridade do telespectador com as características do programa no sentido de conseguir compreender a referência implícita na fala de uma personagem. A repetição, nesse sentido, tem a propriedade de permitir inferências rápidas dos telespectadores na direção da compreensão das elipses presentes. Assim, em qualquer diálogo, é necessário levar em consideração as características das personagens constantemente lembradas pelas outras: Chaves e Kiko são “tontos” ou “burros”, Chiquinha é “baixinha”, Seu Barriga está muito acima do peso, Dona Clotilde tem idade avançada, dentre outros elementos recorrentes na trama. O diálogo entre Chaves e Chiquinha exemplifica esse ponto:

Chaves: “Sim, porque o que você tem de anã, eu tenho de tonto!”

Chiquinha: “Quer dizer que eu sou um micróbio?”

O mesmo acontece quando, por conta da inferência permitida pela interação textual entre as personagens revela-se, nos subtextos, o que efetivamente um pensa do outro – algo sabido pelo espectador, mas explicitado apenas em situações de humor. Esse recurso é utilizado na comicidade por conta de um trabalho de linguagem no qual a intenção do discurso é contraditado no mesmo instante em que é proferido.

O resultado é a surpresa por conta do descompasso entre a ação discursiva, da qual participam as personagens, e o contexto conhecido pelo espectador. Em alguns casos, como neste exemplo, esse procedimento fica explícito:

Professor Girafales: “Esta representação teatral foi montada e dirigida pelo Seu Madruga. Mas, por favor, não caçoem dele. Talvez a vocês o trabalho dele pareça tolo, inútil, comum, vulgar. Sim, concordo. Mas devem levar em conta que se trata de um indivíduo sem nenhum preparo, de um pobre diabo que nem sequer concluiu o primário, de um infeliz que mal aprendeu a ler e escrever”.

Seu Madruga: “Por favor, professor. É que não gosto de ser elogiado em público”.

O que seria uma defesa da personagem, ou ao menos uma justificativa, torna-se, pelo artifício da inversão de sentido do discurso em relação ao contexto, um ataque imprevisto e, portanto, cômico. O diálogo é permeado de ironias, recurso cômico por excelência, que, na visão de Mueke (1995), constitui-se uma forma não apenas de criar o cômico, mas também de ressaltar as eventuais contradições de uma situação.

Considerações finais

As características do humor, em suas várias dimensões, parecem ser objeto de investigação desde o início da Filosofia, ramificando-se posteriormente em inúmeros outros campos do saber. A construção do humor no seriado “Chaves”, do ponto de vista comunicacional, pauta-se por uma constante reinvenção da linguagem dentro de situações, paradoxalmente construídas, a partir de constantes repetições. Essa poética do humor é secundada por elementos corporais de expressão que tendem, em muitos aspectos, ao grotesco como forma criadora da comicidade.

Se, como recorda Bergson (2001), a linguagem, o grotesco/paródico e o social estão entre os componentes fundamentais do humor, a longevidade do seriado na televisão brasileira, bem como sua articulação com outras práticas culturais, poderia ser compreendida como resultado, entre outros fatores, da conjunção desses três elementos.

Inserido em uma realidade social latino-americana dos anos 1970, o seriado dialoga com temas ainda contemporâneos a partir de uma linguagem que não demanda um repertório específico, mas, justamente por conta de sua simplicidade aparente, parece ter a capacidade de lidar com situações e problemáticas que, transpostas para um registro cômico (BERGSON, 2001, p. 72), são objeto tanto de riso quanto de crítica – ou, na tradição do ridendo castigat mores, um riso crítico de si mesmo.

Referências

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BERGER, P. **Invitation to Sociology**. Nova York: Pelican, 1997.
- BERGSON, H. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONETTI, M. S. **Comunicação e Complexidade: uma leitura semiológica do Programa do Chaves**. Porto Alegre: PUC-RS, 2012 (Dissertação de Mestrado).
- BOURDIEU, P. **La distinction**. Paris: Minuit, 1980.
- CARDOSO, L. S. **A Saga do Herói Mendigo**. Goiânia: UFG, 2009 (Dissertação de Mestrado).
- CATHCART, J.; KLEIN, N. **Plato and a Platypus walk into a bar**. Londres: Penguin, 2008.
- ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EVANS, D. **Emotions. A very short introduction**. Oxford: OUP, 2004.
- MORIN, E. **Sociologia**. Lisboa: Europa-America, 1998.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- OLIVEIRA, L. ; MARQUES, A. C. S. A imagem de organizações públicas e o sentido de público no discurso de charges sobre Belo Monte. **Líbero**. v. 15, n. 29, p. 59-70, jun. de 2012.
- PIGNATARI, D. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- RENÓ, D. O seriado El Chavo del Ocho como produto folkcomunicacional que reflete a sociedade descrita por Octavio Paz. **Folkcomunicação**. Vol. 02, no. 1, 2009, pp. 1-15.
- SANTAELLA, L. **Miniaturas**. São Paulo: Hackers, 1996.
- ZILLES, U. O significado do humor. **Famecos**. Porto Alegre: No. 22. Dezembro 2003.