

Elias Pereira dos Santos

**Sorria meu bem, sorria:
no ar, o *Cassino do Chacrinha!***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Textualidades Midiáticas

Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Graziela Mello Vianna

Belo Horizonte

2014

*“Um povo musical, dançarino e teatral” – Ariano Suassuna (Museu das
Telecomunicações em Belo Horizonte).*

AGRADECIMENTOS

O que seria de nós se não fossem os outros? O outro que nos instiga, que nos provoca, que nos apoia, que nos desafia.

Agradeço à minha família. Uma família diversa e colorida como é o Brasil.

Minha esposa, companheira apaixonante e amorosa, a maior baixinha de todos os tempos – Beijo, Bia! Minhas duas elizetes que não obedecem a roteiro nenhum, mas que descobriram o Chacrinha durante o mestrado – Helena e Regina.

À minha mãe, Helena, digna dona de casa, e ao meu pai, fotógrafo lambe-lambe e comerciante nato, Severino. Deles nascem os irmãos e irmãs que sempre me apoiam: Zé Pereira com a peixeira, Chatô com os cálculos, o Primo irmão, Severino Júnior que sempre me incentivou nos estudos. As irmãs cajazeiras: Neide coração de leoa, Cel com seu carinho, Celênia com sua sensibilidade e Cleyde com sua determinação. Aos sobrinhos que tanto me alegram e que sempre estiveram presentes de forma obrigatória no Elias Sunshine Show!

À minha eterna orientadora e amiga que acredita mais em mim do que eu mesmo, precisa nos momentos certos de me jogar no abismo. Ao ser abissal Pacífico, irmão punk veio, que me mostra que já estamos no abismo há priscas eras... Aos pacientes e impacientes colegas da Rádio UFMG Educativa – Tacy, Paulinha, Soraya, Lólis, Dani, Botamem, PC, Kiko, Judson, Gilbertão, Zazá, Sargento Garcia e todos os Zorros... Ao serelepe Tadeu, que me aplicou o circo na medida certa! Aos colegas da TV Horizonte, em especial, aos caleidoscópicos marqueses Deysiane e Geovane, e aos meus diretores. Aos inúmeros apoios de quem já passou por este abismo: meus colegas das faculdades UNA e da Newton. Agradeço a cada um dos meus alunos que participaram na plateia dos programas de auditório nas salas de vida.

Aos incríveis amigos incentivadores da AIC, em especial meus mentores, Rafa e Fabrino, e ao olhar atento do Roberto! Às textualidades do Bruno, do Nísio, do Paulo B, do Nuno e do Rafael Fase Rosa. A todos meus mestres Vera, Ceres, Elton, os Carlos (o da performance e o do texto), Simeone, Ângela, Rousilei, Fábio Martins, Valéria, Delfim e tantos outros, sempre carinhosos comigo. Aos colegas de abismo Bernard pinup, Fabíola revista científica, Humberto crowdfunding, Nanda indígena, Marco capas de revista, Campa alegorias, Luízinha Itatiaia, Débora IURD, Bárbara juegos,

Leandro capas de jornal, Alexandre Colômbia, Maurício Angola e tantos outros seres abissais de agradável companhia.

Se tem uma turma que me ensinou tudo sobre os auditórios é a trupe do Sunshine: Marcelo, JB, Zé Geraldo, Torino, Isabel, Rejane, Susie Furacão, Xuxa África, Ana Régis, os Freds (o Jamaica, o The Jingles e o Dutz), Clenia, Armando, Janis e outros tantos que percorreram a estética do risco e do riso. Cada calouro ruim, cada jurado chato, cada artista famoso, cada elizete performática, cada gota de suor misturada ao *odor vacuum* da plateia; todo minuto valeu a pena.

Agradeço à Deus por me dar a oportunidade de correr riscos sempre nos auditórios da vida...

Resumo: Este trabalho visa investigar as entidades que se relacionam para compor o texto e as textualidades de um dispositivo específico: o programa televisivo de auditório *Cassino do Chacrinha*, veiculado nos anos 1980 pela Rede Globo de Televisão e reexibido pelo Canal Viva em 2012/2013. Interessa-nos perceber como este dispositivo independente e multidimensional, composto por textos diversos, relê e ressignifica elementos percebidos desde os primeiros programas de auditório, produtos de entretenimento que nasceram na mídia rádio (anos 1940). Fortemente influenciado pela irreverência do teatro de revista brasileiro do início do século XX e pela vivacidade e diversidade do circo brasileiro, esse tipo de programa tem marcante presença também na TV desde os anos 1950. Procuramos entender as textualidades como processos de construção de sentidos instáveis e com condições constantemente alteradas pelo movimento criado nas relações das entidades de um texto aberto a sentidos diversos pela ação de seus leitores. Mas este movimento também deixa suas marcas perceptíveis em alguns momentos que nos interessou perceber neste estudo. Estas textualidades marcantes estão presentes no dispositivo programa de auditório até os dias de hoje.

Palavras chaves: programa de auditório, Chacrinha, dispositivo, textos, textualidades.

Abstract: This work seeks to investigate the entities that, in relation to each other, compose the text and the textualities of an specific device: the “programa de auditório” *Cassino do Chacrinha*, a TV show that aired in the 1980's on Rede Globo de Televisão and was replayed on Canal Viva in 2012/2013. Our effort is to comprehend how this independent and multidimensional device, composed by a variety of texts, recaptures and re-signifies elements from the first “programas de auditório”, entertainment products that were born in the radio (1940's). Strongly influenced by the irreverence of the Brazilian “teatro de revista” from the beginning of the Twentieth century e by the vivacity and diversity of the Brazilian circus, this kind of show finds its place also on TV since the 1950's. We understand textualities as processes of construction of unstable meanings, with its conditions constantly altered by the movement born in the relations of the entities of a text open to multiple meanings by the action of its readers. That movement, however, leaves its perceptible traces in some moments, that we try to capture in this study. The traces of these textualities are present even in today's “programa de auditório” devices.

Keywords: “programa de auditório”, Chacrinha, device, text, textualities

Listas de Ilustrações e Tabelas

| | |
|--|--------|
| FIGURA 1: Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Tem Nêgo bebo aí...</i> | Pg. 28 |
| FIGURA 2 : Vedetes do teatro de revista | Pg. 29 |
| FIGURA 3: Chacrinha e as chacretes | Pg. 30 |
| FIGURA 4: Abelardo Barbosa, no <i>Cassino do Chacrinha</i> | Pg. 31 |
| FIGURA 5: Cenário do <i>Cassino do Chacrinha</i> | Pg. 31 |
| FIGURA 6 : Chacrinha em roupas extravagantes, ao lado do jovem Roberto Carlos | Pg. 47 |
| QUADRO 1: Instrumentos de análise – Fachada (Goffman) | Pg. 68 |
| QUADRO 2: Instrumentos de análise – Paisagem Sonora (Zunthor e Arnhein) | Pg. 69 |
| QUADRO 3: <i>Cassino do Chacrinha</i> - Programa 1 | Pg. 71 |
| QUADRO 4: <i>Cassino do Chacrinha</i> - Programa 2 | Pg. 71 |
| QUADRO 5: <i>Cassino do Chacrinha</i> - Programa 3 | Pg. 72 |

Sumário

| | |
|---|----|
| PREÂMBULO: POR QUE ESTUDAR O PROGRAMA DE AUDITÓRIO? | 8 |
| CAPÍTULO 1 – O PROGRAMA DE AUDITÓRIO COMO TEXTO E SEUS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE SIGNIFICAÇÃO | 12 |
| 1.1 – Textos, textualidades e entidades | 12 |
| 1.2 – O texto aberto na comunicação | 15 |
| CAPÍTULO 2 – O PROGRAMA DE AUDITÓRIO COMO DISPOSITIVO INDEPENDENTE E MULTIDIMENSIONAL | 21 |
| 2.1 – O dispositivo abrindo horizontes metodológicos | 21 |
| 2.2 – O dispositivo independente | 22 |
| 2.3 – O dispositivo multidimensional | 24 |
| 2.4 – O programa de auditório como dispositivo | 25 |
| 2.5 – Uma primeira fricção: o dispositivo teatro de revista | 26 |
| 2.6 – Uma segunda fricção: o dispositivo circo | 33 |
| CAPÍTULO 3– “SORRIA, MEU BEM, SORRIA”: NO AR, O CASSINO DO CHACRINHA | 38 |
| 3.1 – Chacrinha, o velho guerreiro de dispositivos e textos diversos | 43 |
| 3.2 – Chacrinha enfrenta o sucesso e o olhar atento dos observadores | 50 |
| 3.3 – Anos 1980 e a volta para a TV: os tempos são outros... | 55 |
| CAPÍTULO 4 – DESENHO METODOLÓGICO | 57 |
| 4.1 – A importância da performance na Comunicação | 57 |
| 4.2 – A performance social | 58 |
| 4.3 – A performance estética da voz e do corpo | 60 |
| 4.4 – Metodologia | 63 |
| 4.5 – Instrumentos de Análise | 68 |
| CAPÍTULO 5 – Análise | 70 |
| 5.1 – Descrição dos três programas escolhidos | 70 |
| 5.2 – Cinco momentos a serem analisados dentro dos três programas escolhidos | 72 |
| 5.3 – Análise do primeiro momento: apresentação inicial do programa | 74 |
| 5.4 – Análise do segundo momento: show de calouros | 83 |
| 5.5 – Análise do terceiro momento: atração musical no meio do programa – Lulu Santos | 98 |

| | |
|--|-----|
| 5.6 – Análise do quarto momento do programa: atração final Chiclete com Banana | 105 |
| 5.7 – Análise do quinto momento do programa: atração final Titãs | 114 |
| 6.0 – Conclusões | 123 |
| Referências Bibliográficas | 134 |

PREÂMBULO: POR QUE ESTUDAR O PROGRAMA DE AUDITÓRIO?

Este trabalho visa investigar as entidades que se relacionam para compor o texto e as textualidades de um dispositivo específico: o programa televisivo de auditório *Cassino do Chacrinha*, veiculado nos anos 1980 pela Rede Globo de Televisão e reexibido pelo Canal Viva em 2012/2013.

Interessa-nos perceber como este dispositivo independente e multidimensional, composto por textos diversos, relê e ressignifica elementos percebidos desde os primeiros programas de auditório, produtos de entretenimento que nasceram na mídia rádio (anos 1940). Fortemente influenciado pela irreverência do teatro de revista brasileiro do início do século XX e pela vivacidade e diversidade do circo brasileiro, esse tipo de programa tem marcante presença também na TV desde os anos 1950.

Esta pesquisa se justifica e foi motivada por razões teóricas, históricas e pessoais. Conceitualmente, a compreensão da manifestação de intertextualidades entre produtos midiáticos distintos ajuda a superar visões redutoras que limitam a compreensão de uma produção às intenções de emissores. A busca por relações e articulações, não apenas espaço-temporalmente distantes, mas também alicerçadas em dispositivos diferentes, ajuda a pensar as complexidades da contemporaneidade da chamada cultura da mídia (KELLNER, 2001).

Esse trabalho também é motivado pela vinculação com a minha trajetória profissional. Nos últimos 20 anos, minha experiência está intimamente ligada ao rádio e à televisão, bem como à apresentação de eventos. Meu contato com o público é muito diversificado. Começa em 1995, com o “Programa Acordados na Noite”, na Rádio Inconfidência. Entre 1999 e 2002, apresentei os programas “Feira Moderna” e “Encontro no Mercado Central”, na mesma emissora. Em 2001, produzi, dirigi e apresentei seis programas de auditório/show de calouros “Elias Sunshine Show” na Rede Minas de Televisão (projeto oriundo das disciplinas de rádio do curso de Comunicação Social da UFMG). Desde 2001, sou apresentador do programa de debate “Caleidoscópio”, na TV Horizonte. Desde 2004, sou Coordenador Executivo da Rádio UFMG Educativa e locutor do programa “Conexões” da mesma emissora.

Importante destacar que as minhas inquietações iniciais com o dispositivo programa de auditório surgem quando apresentava o “Elias Sunshine Show”. Por que um calouro ruim fazia tanto sucesso junto à plateia? Como dançarinas amadoras e simples (as elizetes) podiam seduzir o público? Por que a presença de um jurado chato mudava radicalmente a dinâmica do programa? Por que conseguíamos fazer o programa de auditório sem transmissão por TV

ou por rádio e em condições precárias (fora de auditórios, em praças, na rua, em pátios de escolas, em galpões, em corredores de faculdades, em cima da carroceria de um caminhão etc.) e mesmo assim as pessoas “compravam” a ideia de que estavam participando de um programa de auditório?

Outras inquietações surgiram do programa “Encontro no Mercado Central”, realizado ao vivo, todo sábado de 12 às 14h direto de uma loja do Mercado Central. Como um ambiente sonoro tão caótico poderia atrair o ouvinte e ainda promover a aproximação deste ouvinte, do locutor, dos convidados e dos frequentadores do Mercado Central?

Desse trabalho junto ao público, derivou uma necessidade de melhor compreender os processos de produção e estruturação de sentido, as interações estabelecidas entre sujeitos e fragmentos textuais, articuladas por diferentes dispositivos. Em função disso, desde 2010, tenho participado das atividades do grupo de pesquisa e extensão *GRISsom*, criado pelos professores Graziela Mello Vianna e Nísio Teixeira, do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Nas reuniões do grupo, discutimos aspectos históricos e culturais, bem como materiais de linguagens, textualidades, narrativas, discursos e elementos sonoros diversos.

Estas questões também norteiam minha participação na ONG Associação Imagem Comunitária (AIC, também oriunda da UFMG), da qual sou sócio-fundador e presidente, bem como meu trabalho como professor universitário de disciplinas nas áreas de Rádio e TV na UFMG e nos Centros Universitários UNA e Newton Paiva. Nestas disciplinas tenho procurado aproximar a linguagem do rádio e da TV e pensá-los como dispositivos multidimensionais e independentes formados por textos que só acontecem na interação com o público. Como um dispositivo não acaba com o outro, mas eles se modificam; procuro mostrar que a TV não acabou com o rádio, mas o transformou.

É neste contexto de motivações que nasce nossa proposta de pesquisa: investigar a materialidade discursiva do programa de auditório (em seus textos, elementos estéticos, tons, interações, ritmos), de modo a recuperar uma trama mais ampla de vozes que o precede, embora dele se alimente. A ideia é compreender o programa *Cassino do Chacrinha* como fruto de um cruzamento de vozes autônomas, narrativas e textos, que caracterizam e atualizam o gênero programa de auditório. Parte-se da premissa defendida por Bakhtin (1992), de acordo com quem os discursos não devem ser pensados como simples proposições subjetivas ou como construções objetivas, mas como um tecido social, costurado pelo

encontro plural de vozes (polifonia) e sujeitos dentro de um contexto específico, com trocas e tensões.

Este tecido social não está nem dado nem pronto, é dinâmico e construído pelo dialogismo da linguagem como interação verbal, que forma uma textualidade para além do eu e do outro, um dialogismo permanente e reflexivo. O locutor deste processo pode até ser o dono da palavra num determinado momento, mas depois que esta palavra é dirigida ela escapa e se torna um território comum em construção entre o locutor (autor) e o interlocutor (leitor). Aqui, no dialogismo da linguagem, emergem as textualidades do dispositivo, que ajudam a tensionar a ideia positivista de autor, levando-nos a pensar o autor como mais um texto a ser considerado na intertextualidade e não apenas como o texto principal e fechado em si. Nosso intuito é recuperar esse tecido de diálogos do *Cassino do Chacrinha*, reencontrando não apenas diálogos pretendidos e estrategicamente elaborados, mas também, e principalmente, aqueles que o constituem de maneira tácita, porém, estrutural.

Para evitar o isolamento do discurso midiático, pretendemos trabalhar também com a proposta de Antunes e Vaz (2006), desenvolvida no texto “Mídia: um aro, um halo e um elo”. O programa de auditório pode ser entendido, pois, como lugar de experiências interpretadas e reconfiguradas; como modo de manifestação material dos discursos, como processo de produção de significado e estruturação de sentido.

Focaremos três entidades concretas específicas que compõem os textos do dispositivo programa de auditório: som, imagem, objetos e corpos em cena. Lembramos que os textos do dito dispositivo podem possuir outras entidades, mas o recorte do nosso estudo está centrado nestas três.

Procuraremos perceber e entender as marcas das textualidades deixadas pela mobilização destas entidades como agentes comunicacionais dos textos do dispositivo programa de auditório. Assim, investigaremos os processos de significação destes textos, que são abertos por jogos de sentido, a partir da análise de operadores que se relacionam compondo certas cenas do programa, como a buzina, o troféu abacaxi, os calouros, os jurados, os artistas, o próprio Chacrinha e suas dançarinas, as “chacretes”.

A análise destes operadores se dará a partir da relação das entidades já mencionadas que compõem os textos verboaudiovisuais deste dispositivo: som, imagem, objetos e corpos. Para orientar nossa análise, iremos partir dos conceitos de textos, entidades e textualidades de Ricœur (1991, 2000), Chartier (2002), Eco (2002), Abril (2007) e Gracia (1996). Iremos, ainda, nos valer da ideia de dispositivo independente e multidimensional de Deleuze (1996),

Mouillaud (1997), Antunes e Vaz (2006), bem como dos conceitos de performance de Zumthor (2000) e Goffman (1996, 1999, 2002).

Dessa forma, para dar conta das proposições do trabalho, esta dissertação apresenta, no seu primeiro capítulo, os conceitos de texto, de textualidade e os processos abertos de significação pela ação sensata do leitor. Para desenvolver tal discussão, tomamos como referências a reflexão de autores como Ricœur (1991, 2000), Chartier (2002), Eco (2002), Abril (2007) e Gracia (1996).

No segundo capítulo, fazemos uma discussão sobre os dispositivos independentes e multidimensionais, cujas textualidades parecem estar encaixadas nos textos que compõem o dispositivo programa de auditório. Para isso, trabalhamos com Deleuze (1996), Mouillaud (1997), Antunes e Vaz (2006). Ainda no mesmo capítulo tratamos o programa de auditório como um dispositivo que carrega marcas específicas, que emergem a partir do diálogo com o circo e o teatro de revista.

O terceiro capítulo apresenta um panorama histórico dos próprios programas de auditório e também as suas características construídas pelo tempo. Nesse universo, destacamos a biografia do Chacrinha, cuja trajetória se relaciona com dispositivos diversos, tais como o circo, o programa de auditório no rádio e na TV.

No quarto capítulo chamamos a atenção para a importância do conceito de performance na Comunicação e nos programas do Chacrinha. Trabalhamos com os conceitos de performance de Zumthor (2000) e Goffman (1996, 1999, 2002), em diálogo com a estética radiofônica de Arnheim (1979), a fim de traçar o desenho metodológico da análise dos programas.

No quinto capítulo analisamos as textualidades de quatro momentos do programa *Cassino do Chacrinha*: a apresentação inicial, o *show* de calouros, a atração musical no meio do programa e a atração musical no final do programa. Na sequência, apresentaremos nossas conclusões finais.

CAPÍTULO 1 – O PROGRAMA DE AUDITÓRIO COMO UM TEXTO E OS SEUS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO

1.1 Textos, textualidades e entidades

O que é um texto? Os dicionários geralmente nos apresentam a definição de texto como um conjunto de palavras de um autor organizadas em livros, folhetos, documentos, roteiros etc. Etimologicamente, o termo vem do latim “*textus*”, “*textum*”, o que aponta para tecido, teor, contextura de um discurso, obra formada de diversas partes reunidas por um autor, produzindo coerência de sentido.

Quando procuramos definir o conceito de texto, a palavra autor aparece com frequência e em destaque. Para Jorge Gracia (1996, p.1), os textos são formados por “grupos de entidades usadas como signos, que podem ser selecionadas, arranjadas e entendidas por um autor em um contexto para construir um significado específico para uma audiência”. Mais uma vez, a figura do autor é reforçada.

Sem desconsiderar a ideia de que um texto possui um **autor**, podemos nos perguntar: onde se encontra a participação do **leitor**; onde está o outro e onde se encontra a relação com este outro? Afinal, texto pode ser definido também como um material escrito para ser lido em silêncio ou falado em voz alta. Portanto, o processo de construção de um texto pede alguém que precisa lê-lo ou escutá-lo, ou seja, são criadas várias relações entre leitores e autores. Estes sujeitos, autores e leitores, estão inseridos em contextos, em mundos com condições culturais, históricas e sociais diversas que produzem relações que provocam instabilidade para os sentidos de um texto.

Nos estudos sobre a ontologia dos textos e suas textualidades, Gracia (1996) chama atenção para a importância das entidades que compõem um texto. Segundo ele, os textos são formados por grupos de entidades relacionadas e usadas como signos. Contudo, entidades não são signos, elas ganham significado quando usadas ou tomadas como signos.

Um texto é resultado da relação das entidades que o constituem. Mas o texto é um todo, não deve ser compreendido como um conjunto de partes autônomas. Porém, é preciso cuidado, porque ele não deve ser entendido fechado em si próprio. É preciso sair dele, colocá-lo em movimento, percebendo suas textualidades. É necessário abrir o texto, ou seja, não podemos perder de vista que os seus sentidos são múltiplos.

As textualidades são formadas pelo movimento dinâmico de um texto. São, portanto, processos de construção de sentido, movimentações de entidades inquietas. Se estabilizarmos um texto em um sentido único e estático, não poderemos perceber os seus movimentos. As textualidades perdem força ao serem tomadas, por exemplo, como características definidas de uma linguagem de códigos fechados (a linguagem do rádio, a linguagem da televisão, a linguagem da internet etc.). Nessa perspectiva, não há diálogo, não há movimento, o texto e suas entidades estão *prontos e fechados*.

As entidades de um texto não têm significado quando fechadas nelas mesmas. Elas precisam ser mobilizadas por um agente de comunicação e a intenção desta comunicação está tanto no emissor/autor quanto no receptor/leitor. Aliás, trata-se de um leitor ativo, que participa interativamente na criação do texto.

Esta ação ativa do leitor nos remete à noção de leitor-modelo, apresentada por Umberto Eco (2002, p.37). Para ele, o “texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos (...) o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” Para Eco, o texto pode ser representado por um conjunto de nós ou “juntas” que estimula a cooperação entre autores e leitores. Portanto, mais uma vez, podemos pensar na perspectiva de sentidos abertos que se formam a partir das múltiplas articulações de nós, de “juntas” ou de entidades percebidas em um movimento que constrói marcas de textualidades.

Os textos nos auxiliam na construção do sentido da nossa experiência no mundo e a comunicação é parte desta experiência. Segundo Eco (2002), o texto é uma forma de expressão das mais complexas, pois oferece o não dito, o não manifestado em superfície. Portanto, podemos pensar que um texto só acontece quando posto em movimento pela ação do leitor, com a cooperação de leitores ativos e conscientes. As marcas das textualidades deste movimento podem ser percebidas, por exemplo, nos produtos midiáticos presentes no nosso cotidiano e compostos por textos abertos a leituras diversas. Assim, pensamos uma comunicação mais relacional, a comunicação como algo que está no nosso dia-a-dia, nos nossos sentidos, na nossa percepção sensível do mundo, na nossa experiência de vida.

A comunicação é ação, é a intervenção do sujeito no mundo, é o lugar da ação social entre os sujeitos, da reciprocidade, do diálogo, da interação. E os programas de auditório são parte desta interação entre os sujeitos da comunicação. Eles são compostos por textos diversos, que podem ter seus sentidos abertos quando percebemos as relações entre suas entidades, a partir da ação de sujeitos leitores, que também se fazem autores.

As entidades podem ser imagens (como, por exemplo, performances corporais, figurinos e cenários), áudios (como, por exemplo, as vozes e os sons do programa), textos impressos (como, por exemplo, os roteiros, as críticas e as crônicas sobre o programa) e outros elementos que só formam o texto quando estão relacionados entre si. O resultado da relação entre essas entidades é que vai constituir o texto como um todo. A partir deste movimento criado pelas relações das entidades, surgem as textualidades como marcas perceptíveis, marcas essas que não são estanques. Afinal, as textualidades são processos de construção de sentidos instáveis e as condições de textualidades são constantemente alteradas.

Quando Chartier (2002) descreve a historicidade do texto, ele também chama atenção para a importância das entidades articuladoras de um texto. Elas se relacionam para compor o texto e as suas textualidades. Na contemporaneidade, estas textualidades se transformam constantemente. Hoje, podemos notar uma mudança na ordem dos discursos, os textos se fragmentam, se perdem e se encontram na rede, dispositivos novos surgem e não eliminam os antigos, porém alteram e constroem novas condições de textualidades. A TV, por exemplo, não acabou com o rádio, mas ela transformou o rádio, assim como a internet está transformando a TV e o rádio.

As condições materiais, técnicas e tecnológicas são fundamentais nas articulações dos textos, mas os dispositivos não são apenas suportes, são modos de relações que constroem e alteram as condições das textualidades. Chartier (2002) propõe pensarmos em textualidades eletrônicas, que não são lineares e nem dedutivas, podem ser abertas e fragmentadas eletronicamente. São formadas por entidades que não estão prontas. Mais uma vez, surge a ideia de movimentação, que aponta para sentidos diversos.

A referência de texto original, ideal e fechado, não dá conta do universo plural que aqui se evidencia. Entre autores e leitores, cabe uma multiplicidade de operações e articulações possíveis, realizáveis e desejáveis, que contribuem para a abertura dos sentidos. Os processos de significações são criados a partir destas relações articuladoras percebidas nas textualidades. Mas quais relações internas das entidades de um texto nos mostram os processos de produção de sentidos? Como investigá-las?

Às vezes, um texto é pensado apenas como aquilo que faz sentido, porém, ele é mais. O texto tensiona os sentidos e abre novos sentidos. Quando um calouro desafina, ele deve ser eliminado imediatamente, pois infringiu uma regra – texto fechado com sentido único. Mas, muitas vezes, a plateia reage com risadas e a curiosidade aumenta. Com isso, o calouro

continua cantando desafinadamente por um tempo maior e outros desafinados virão – aquele texto fechado num sentido único começa a se abrir pra outros sentidos diversos. É necessário, portanto, ampliar os horizontes conceituais para se perceber o movimento que constrói um texto e é neste movimentar-se de um texto que suas textualidades emergem.

Quando o texto é movimentado, ele se afasta das suas origens autorais e se torna algo maior. As textualidades são as marcas deste afastamento da origem. Foi naquele momento de reação da plateia ao calouro desafinado, seja por sarcasmo, por diversão, por solidariedade, por qualquer outro sentido ou pela mistura de todos estes sentidos, que surgiu uma das marcas do programa de auditório: na apresentação dos calouros, um candidato “ruim” (ideia original) pode ser “bom” (ideia já afastada da origem). Portanto, ele pode se constituir num importante elemento na dinâmica do programa.

O calouro tenso diante da iminente reação do público, apresentador e jurados; o calouro que fica desconcertado, que desafina, que se atrapalha; estes detalhes constituem, em grande medida, a “graça” do programa de auditório. Ele pode ser um elemento decisivo na dinâmica do programa. É a partir dele que os outros elementos se “inflamam”: as pessoas vão, aplaudem e até se identificam; o jurado se manifesta; o apresentador improvisa para dar conta da situação; as dançarinas fazem caras e bocas, as leituras acontecem e se diversificam.

As textualidades são articulações destas diversas entidades (sons, imagens e corpos /objetos) que, em movimento, constroem um texto aberto a leituras diversas, como o *show* de calouros, por exemplo. Um texto é algo rico, dinâmico, efêmero e, portanto, um objeto bastante complexo para análise, que “distingue-se de outros tipos de expressão por sua maior complexidade” (ECO, 2002, p.36). Ele, inclusive, entra, passa e escapa por várias áreas do conhecimento – como, no nosso caso, a comunicação.

1.2 O texto aberto na comunicação

Propomos continuar a trabalhar com a ideia de texto aberto na comunicação analisando o programa televisivo *Cassino do Chacrinha*, dos anos 1980, que é composto por vários textos. Para isso, nos valem da contribuição de dois autores: Paul Ricoeur e Gonzalo Abril, autores esses cujas discussões acerca da ação do leitor e das análises de textos audioverbovisuais são norteadoras do nosso trabalho.

1.2.1 A ação sensata do leitor

Para Paul Ricœur (1991), o texto é um processo de construção de sentidos instáveis, que se dá por meio das ações sensatas dos leitores. É algo rico e dinâmico, inserido em mundos e contextos (sócio-histórico-cultural) dos seus sujeitos autores e leitores. Mas o que seria esta ação sensata? Como ela pode ser percebida?

A ação do leitor começa no ato da própria leitura do texto, mas esta leitura não é apenas técnica. Ela é um complemento entre explicação e interpretação, é um ato dinâmico e que tensiona os sentidos. Ao interpretar um texto, o leitor encadeia um novo discurso no discurso *original*. Assim, ele abre o texto para outras possibilidades de sentidos e o atualiza, apropriando-se dele.

A apropriação do texto pela tentativa de explicá-lo leva o leitor a interagir e expandir o próprio texto. Assim, começa o complexo processo de interpretação pela ação da leitura. Na tentativa de interpretar um texto, o leitor utiliza seu repertório para dialogar com a proposta do autor e, com isso, cria movimento. Nessa dinâmica, acionada pelo leitor, a ação sensata do sujeito cria outros textos e tece novos discursos.

Na análise dos textos, de saída, precisamos pensar o receptor como figura ativa, realizadora e importante do processo, trabalhando com o modelo relacional da comunicação e não com o modelo fechado informacional. A proposta é abrir este texto, mas quem teria as “chaves” para abri-lo? O leitor. Mas um leitor com uma atitude de apropriação daquilo que é lido. Afinal, é a apropriação do leitor que atualiza e dinamiza o texto.

No momento em que começamos a pensar o texto como a realização de discursos, aparece a comunicação. “Só o discurso, e não a linguagem, se dirige a alguém. Reside aí o fundamento da comunicação... Em vez de se dirigir unicamente a ti, segunda pessoa, o que é escrito dirige-se ao auditório que ele cria por si mesmo” (RICŒUR, 1991, p.191).

Aqui, a palavra auditório se destaca e expande seus sentidos. Ela deriva de *audire*, que em latim significa “ouvir”, que nos dá “audiência”, “audição” e por fim “auditório”. Em todos esses termos, o outro se faz presente. No caso do programa de auditório, se fazem presentes públicos diversos, que podem estar em espaços diferenciados, seja nas arquibancadas ou nas casas, em tempos distanciados pelo ao vivo, pelas reprises dos programas ou pelos acessos à internet.

Os programas de auditório são constituídos por textos diversos, que compõem o fundamento relacional da comunicação proposto por Ricœur (1991). Interessante notar que,

no caso do Chacrinha, ainda apareceram outros tipos de textos, que se formaram a partir de seus programas: crônicas, notas, críticas de jornais e revistas que traçaram uma parte do horizonte de expectativa da recepção, como veremos adiante.

Como o texto é uma ação, ele se coloca para além das suas origens e as textualidades são as marcas disso. É interessante pensar que a referência do programa de auditório não pode estar *parada* num passado muitas vezes romantizado. Ela está na ação do leitor realizador do texto e inserido na cultura e no repertório da sua atualidade. Repertório que é inventário, lugar de encontros e achados, conjunto de conhecimentos particulares acionados pelas entidades articuladas na leitura sensata do texto. É nessa perspectiva que procuramos perceber e investigar os movimentos que constroem este texto, no caso um programa de auditório, através de suas entidades (sons, imagens e corpos/objetos) que se relacionam e deixam marcas de textualidades. Estas entidades precisam ser mobilizadas por um agente comunicacional: o leitor em sua ação sensata.

Ao olharmos as textualidades do texto, podemos perceber as condições de construção de sentidos instáveis, perspectiva que nos interessa para a pesquisa deste processo de construção rico e dinâmico da comunicação. Chartier (2002) vai nos lembrar de algumas características diferenciadas das textualidades eletrônicas. Elas não são lineares nem dedutivas, podem ser abertas e fragmentadas, suas entidades nunca estão prontas. E no caso de um programa de televisão? A televisão é uma mídia eletrônica, que opera com imagem e áudio. Nela, vêm à tona inquietos textos verboaudiovisuais.

1.2.2 Os textos verboaudiovisuais

As condições colocadas acima nos apontam para a riqueza e para os desafios de pensarmos os textos, no caso verboaudiovisuais, não como ilhas isoladas, mas como arquipélagos banhados por mares de sentidos abertos e como objetos permeados pela mediação. Com relação a isto, Gonzalo Abril (2007) propõe levarmos em conta, nas análises de um texto verboaudiovisual, três dimensões específicas: a visualidade, o olhar e a imagem. Somamos a elas as dimensões do escutar e do ouvir. Trata-se de elementos que podem nos auxiliar no exercício de interrogar os limites do próprio texto verboaudiovisual.

A visualidade do texto verboaudiovisual nos aponta a importância de pensarmos os textos como práticas sociodiscursivas com qualidades sensíveis e variáveis perceptivas de uma trama audiovisual. No caso do Chacrinha, trata-se de uma trama em que elementos

mediáticos e socioculturais os mais variados se entrecruzam. O visual de sua figura exótica é um fenômeno de massa que nos leva a tantas referências de paródias e a pastiches na própria comunicação. Também é um texto, que traz para o nosso cotidiano o velho guerreiro brasileiro tropicalista, que carrega um pouco da alegria e do caos de cada um de nós no dia-a-dia. Como diria Nelson Rodrigues, “o Chacrinha é nosso irmão, o irmão da miséria, o irmão das necessidades” (RODRIGUES, 1993, p.113).

Assim, a dimensão da visualidade aponta para fora do texto, mostrando que ele é resultado de um processo interpretativo. O texto verboaudiovisual não cabe nele mesmo, é preciso fugir da tentação de fechar a análise nos processos internos de produção de sentido. A visualidade escapa a tudo isso. É importante lembrar que a experiência da visualidade escapa também ao se integrar com outras experiências sensoriais, como a experiência sonora, por exemplo.

Aqui, vale acrescentar que, ao pensarmos em termos de áudio, o equivalente à visualidade pode ser a escuta. Para discutir esse aspectos, iremos nos valer das quatro funções da escuta apontadas por Pierre Schaeffer (apud REYNER, 2011): escutar, ouvir, *entendre* e compreender.

O escutar é um ato intersubjetivo e está ligado ao reconhecimento da fonte sonora. É apresentar interesse, ter a atenção despertada por um som. Já ouvir é um processo passivo. É um ato receptivo, significa "perceber pelo ouvido". Trata-se de um ato contínuo, pois vivemos imersos em uma infinidade incessante de ruídos. *Entendre*, por sua vez, é um verbo que, segundo Reyner (2011), é intraduzível para a língua portuguesa e está ligado à intencionalidade da escuta, a um direcionamento da percepção. É uma *escuta tendenciosa*, um processo de seleção em que o sujeito organiza o ambiente sonoro no qual está mergulhado. Compreender, por fim, está ligado à atribuição de sentido para o som. Diz respeito à operação do sujeito de relacionar o som com noções extrassonoras, criando um sentido próprio àquilo que se escuta.

Articulando essas quatro funções, a escuta é um ato que nos aponta para fora. Ela nos escapa e está no âmbito do sensível. Podemos ouvir vários textos ao mesmo tempo, sem parar em nenhum – o ruído da digitação deste texto no computador, ao mesmo tempo o som dos carros na rua, o som dos pássaros cantando, o chiado do rádio ligado sem saber ao certo o que está sendo falado, o som do celular que começa a tocar... Mas a escuta é diferente. É cultural e pede a participação ativa do ouvinte. É preciso parar, prestar atenção e interpretar para que se dê a escuta efetiva de algo, assim como ocorre no âmbito do ato de olhar:

também é necessária a parada atenta e interpretativa do sujeito para que ele efetivamente veja algo.

Para Gonzalo Abril (2007), o olhar é um lugar narrativo. É o lugar do espectador, de um sujeito que deseja ver. É um ato ao mesmo tempo físico, com determinadas condições perceptivas e sensoriais, mas também com condições técnicas e estruturais específicas. De acordo com o contexto sociocultural, possui determinações particulares. O olhar é fundamental, pois coloca no texto a força e o poder do observador, sujeito que definitivamente faz parte do texto verboaudiovisual, atuando na construção deste próprio texto.

Ao assistir os programas do Chacrinha na TV brasileira nos anos 1960, que vão influenciar o *Cassino do Chacrinha* nos anos 1980, por exemplo, o olhar pede uma parada para tentar entender aquela figura extravagante, fantasiada de algo que não se compreende, que escapa de um sentido único, no contexto sociocultural da ditadura militar e do início da TV no Brasil. Talvez aquele jeito estranho de se vestir chamasse atenção aproveitando uma experiência nova para o público brasileiro, tão acostumado a escutar o rádio na época: a experiência de parar e olhar para o aparelho de TV.

A proposta, já apresentada, de se pensar um texto como resultado da ação sensata do leitor, conforme postulado por Paul Ricœur (1991), dialoga com a ideia do observador atento apresentada por Gonzalo Abril (2007). O texto verboaudiovisual cresce e se torna maior do que ele mesmo, como ocorre com as crônicas sobre o texto verboaudiovisual Chacrinha. Elas foram escritas por autores que, num primeiro momento, também foram leitores ativos do programa de TV.

A terceira dimensão específica do texto verboaudiovisual apontada por Gonzalo Abril (2007) é a imagem. Para ele a noção de imagem é por demais imprecisa. A imagem pode ser considerada verdadeira ou falsa, ou não verdadeira e não falsa. Ela é sempre uma parte daquele objeto e não pode capturar tudo, pois os objetos são dinâmicos. Pode aderir a algum imaginário social, composto por um repertório de imagens compartilhadas por um determinado grupo, que cria certa ideia de realidade, de sentido comum e de representação.

A imagem do Chacrinha como um texto verboaudiovisual pode nos remeter a um programa de calouros, mas também a um espetáculo de pão e circo. A imagem do velho guerreiro na TV é apenas uma parte de um objeto dinâmico, é impossível apreendê-lo na sua totalidade pelas imagens. Mas também há certo código coletivo de identificação daquela imagem que permite, por exemplo, a construção de outros textos (crônicas) que podem

causar certas identificações de determinados grupos (leitores de jornais e revistas que concordam ou discordam das crônicas).

Assim, esta noção de imagem nos permite reforçar a ideia de sentidos abertos para a análise de um texto verboaudiovisual, em que nos interessa muito mais olhar para os processos de produção de sentido na comunicação do que procurar um sentido fechado. Vamos mostrar, mais adiante, algumas crônicas sobre o texto verboaudiovisual *Chacrinha*, dos anos 60, identificando-o como parte de um horizonte de expectativas de recepção daquela época. Esse mesmo contexto, influenciaria depois o *Cassino do Chacrinha* (anos 1980), que é o objeto de análise desta dissertação. Trazemos assim o cronista observador para o lugar de sujeito que olha com atenção e faz parte do próprio texto.

Textos midiáticos, como os programas de auditório, possuem uma inscrição na vida social. Inscrição que se dá, também, a partir de sua materialidade, manifestada muitas vezes na dimensão dos dispositivos. É sobre a relação dos dispositivos com os textos que nos detemos na sequência.

CAPÍTULO 2 – O PROGRAMA DE AUDITÓRIO COMO DISPOSITIVO INDEPENDENTE E MULTIDIMENSIONAL

2.1 O dispositivo abrindo horizontes metodológicos

Pensar os produtos midiáticos como dispositivos e textos relacionados nos conduz a interessantes desafios metodológicos, que mais expandem do que recortam os objetos. Esta expansão de horizontes nos leva a estudar a mídia e seus produtos valorizando o processo da comunicação e seus interlocutores. Evita-se, dessa forma, aquilo que Antunes e Vaz (2006) classificam como uma abordagem “midiacêntrica”, que não se preocupa em captar as conexões dos produtos midiáticos com a dinâmica da vida social e com a lógica das interações.

Um programa de auditório não pode ser considerado apenas nas suas mídias (rádio e TV). Apesar de trazer em seus textos marcas perceptíveis de textualidades midiáticas, este dispositivo pode trazer também marcas de outras textualidades. Ele possui textos verboaudiovisuais que não sofrem influência exclusivamente do rádio e da televisão, mas também do teatro de revista e do circo.

Segundo Deleuze (1996), o dispositivo seria

“uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras” (DELEUZE, 1996, p.1).

Quando Deleuze apresenta essa concepção de dispositivo, ele tem como ponto de partida a perspectiva foucaultiana da rede de elementos diversos, que compõe um dispositivo que traz em si o dito e o não dito, o discursivo e o não discursivo, o que aparece e o que não aparece tecido nessa rede.

O dispositivo articula diferentes dimensões compostas por linhas de visibilidade com diversas formas de ver, linhas de enunciação com diversas formas de falar, linhas de fissura/brechas que transformam o dispositivo e linhas de subjetivação com capacidade de abrir caminhos, criar, modificar e romper com o próprio dispositivo de origem.

Trabalhar com esta concepção de dispositivo pode auxiliar em três pontos para ampliar os caminhos metodológicos da nossa pesquisa: i) identificar as relações preponderantes no objeto a ser investigado, no caso os programas de auditório e suas textualidades, formadas pelas relações entre as entidades que compõem este texto verboaudiovisual (sons, imagens e corpos/objetos); ii) descrever as dimensões heterogêneas que atravessam este objeto, no caso as diversas linhas que tensionam os sentidos dos textos dos programas de auditório (diferentes formas de ver e de falar, o dito e o não dito, algumas crônicas de jornal e revista a respeito do programa e do Chacrinha, o que aparece e o que não aparece, as mudanças e rompimentos a partir das suas origens no rádio etc); iii) articular conceitos variados para análise do dispositivo investigado, com base nas especificidades de cada abordagem. Trata-se, pois, de investigar o programa de auditório de forma articulada com os conceitos de performance social (Erving Goffman) e de performance artística (Paul Zumthor); bem como com a ideia da estética radiofônica de Rudolf Arnheim (1979), que considera o rádio um veículo de expressão e não apenas um veículo de transmissão de informações. A partir dessa articulação, abre-se espaço para um diálogo diferente não só com a televisão, mas também o circo e o teatro de revista.

2.2 O dispositivo independente

No caso dos textos verboaudiovisuais dos programas de auditório, nos interessa pensá-los a partir de suas textualidades e não apenas nas suas inscrições fechadas no rádio e na televisão. É claro que a materialidade do rádio e da televisão estão presentes nestes textos, porém, os próprios textos dos programas de auditório não se fecham nestes dispositivos midiáticos. As textualidades dos programas de auditório escapam para além do rádio e da televisão.

Por isso, recorremos a outro conceito de dispositivo desenvolvido por Mouillaud (1997). Apesar de ter trabalhado com a análise do jornal, na sua primeira definição de dispositivo, o autor amplia a ideia: “os dispositivos são lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem (necessariamente) os textos (despachos de agências, jornal, livro, rádio, televisão etc...)”. (MOUILLAUD e PORTO, 1997, p.34). Assim, os dispositivos não são apenas suportes homogêneos e estáticos, mas matrizes fortes que influenciam diretamente nos textos. Como sugere Deleuze (1996), eles são compostos por linhas de tessitura de natureza diferente que não delimitam sistemas homogêneos, compactos e fechados. Os textos

que se moldam são abertos e com capacidade de movimentar e tensionar os próprios dispositivos.

Portanto, dispositivos e textos estão relacionados entre si, apesar de ambos existirem de forma independente um do outro. A relação é sempre dinâmica e tensa: a pressão do texto pode alterar fortemente um dispositivo, como também as características do dispositivo podem influenciar na produção do texto. É desta relação, em permanente processo de construção, que nascem os sentidos com sensações e significações abertas.

Os sentidos também podem se abrir se levarmos em conta a relação entre diferentes dispositivos coexistentes. Afinal, um dispositivo não elimina o outro. Eles podem inclusive se encaixar um no outro e cada um deles pode trazer em si as marcas das condições de textualidade alteradas de outros dispositivos, ampliando mais uma vez os sentidos.

Diante disso, podemos pensar que um dispositivo, mesmo independente, se relaciona com outros dispositivos independentes e também se encaixa nestes outros dispositivos. Ele também é capaz de convergir e de transformar as diferentes textualidades em causa. Evitamos assim, mais uma vez, a ideia fechada e isolada de “midiacentrismo” (ANTUNES e VAZ, 2006), pois entendemos que os meios são capazes de se adaptar às novas mudanças tecnológicas, defendendo assim a complementaridade destes próprios meios, levando a uma reconfiguração das suas textualidades e não a uma extinção de um meio pelo outro.

Quando uma espécie nova entra num ecossistema, este ecossistema se movimenta e se modifica. No princípio há uma convergência, depois uma transformação e, assim, os meios reconfigurados garantem a sua sobrevivência e independência num ecossistema midiático transformado. A TV não acabou com o rádio, mas ela alterou o rádio – exigindo-lhe, dentre outras coisas, mais agilidade na produção e na recepção. Esse fato modificou sensivelmente a linguagem radiofônica em meados dos anos 1960/70, segundo Gisela Ortrivano (1985).

O rádio trocava seus longos textos (programas de auditório, radionovelas etc.) por textos mais ágeis (hora certa a todo instante, anúncio e desanúncio de músicas gravadas, serviço e utilidade pública etc.). Naquele momento, os populares programas do rádio, como os programas de auditório e as radionovelas, iriam para a TV e, assim, também ajudariam a construir a linguagem televisiva.

Essa dinâmica relação entre os dispositivos midiáticos não para. Provavelmente, a internet não vai acabar com a TV, mas este novo dispositivo está alterando a TV e também o próprio rádio. Falava-se na perda de audiência da TV e do rádio para a internet, mas agora já se pensa uma audiência compartilhada com a chamada “segunda tela”, inclusive com as

linguagens do rádio e da TV se alterando com a presença das redes sociais dentro das suas programações. Assim os meios podem se modificar e, ao mesmo tempo, preservar parte de suas características próprias, provocando uma expansão nos sentidos dos seus textos e garantindo sua independência.

2.3 O dispositivo multidimensional

Outra questão importante é pensar o dispositivo de forma multidimensional, considerando três aspectos que se relacionam: tecnologia, linguagem e sociedade. Com esta formulação, Mouillaud (1997) nos permite ver o dispositivo como uma espécie de encaixe estrutural, formado pelas relações destas três dimensões, que se expressam nos processos da comunicação.

Devemos ter atenção para não tratarmos o dispositivo como um aparato técnico isolado e autossuficiente. O dispositivo trabalha predispondo e preparando para os sentidos do texto. Assim, não pode ser pensado apenas na sua dimensão tecnológica, pois a evolução técnica, a construção de textualidades e as relações sociais não estão separadas. Portanto, ao estudar um dispositivo de forma multidimensional precisamos levar em conta, além dos textos e suas textualidades, o contexto histórico-sócio-cultural no qual estão inseridos dispositivos e textos.

Partindo dessas premissas, pensamos o programa de auditório como um lugar em construção, a partir da ação social entre os sujeitos destes textos. Lugar construído pela plateia presente no auditório, que assiste reagindo de diversas formas ao *show* de calouros e às apresentações musicais, pelo apresentador-interlocutor, que conduz a disputa e dá ritmo ao programa, pelos jurados performáticos, que definem o vencedor e o perdedor, pelas dançarinas reboletes, pelo telespectador, que em casa torce e retorce os textos que se apresentam no programa. Telespectador que se diverte, se enfada, ri, chora, se revolta. Estamos diante de um telespectador inquieto e "teimoso", que interage o tempo todo produzindo instabilidades nos sentidos.

Aqui, vale destacar que o humor e o riso, características tão marcantes não só dos programas de auditório como também do teatro de revista e do circo, são textualidades que ampliam os jogos de sentidos dos textos, são ações do sujeito sobre o mundo e sobre o interlocutor. Enfim, são gestos dessa natureza que possibilitam a construção do sentido da nossa própria experiência no mundo.

2.4 O programa de auditório como dispositivo

O programa de auditório pensado como dispositivo independente e multidimensional de uma trama intertextual ampla nos aponta para textos de origens diferentes (teatro de revista, rádio, circo, TV), que podem deixar ou não as suas marcas no programa (musicalidade, humor, leveza, diversidade, caos, excentricidade etc.). O panorama histórico-social dos programas de auditório, além das suas relações com as outras dimensões do dispositivo multidimensional (tecnologia e linguagem), remete a textualidades do circo, do teatro de revista, do rádio e da televisão.

Diante disso, poderíamos também pensar o programa de auditório como um dispositivo independente em relação a outros dispositivos (teatro de revista, rádio, circo, TV), mas também relacionado e encaixado a eles. Porém, o programa de auditório, mesmo como um dispositivo independente, pode trazer em si algumas marcas das condições de textualidades alteradas do rádio, da televisão, do teatro de revista e do circo. E, como já dissemos, este movimento de convergência e transformação dos dispositivos é duplo: tanto o programa de auditório é modificado pelos outros dispositivos, como também os outros dispositivos sofrem transformações vindas da relação com o programa de auditório.

Por isso, é importante investigarmos as marcas das textualidades verboaudiovisuais tanto do rádio quanto da TV, o humor leve e a sensualidade presentes no teatro de revista brasileiro do início do século XX e ainda a diversão, a emoção, o caos e a diversidade do circo (seu colorido, seus ruídos, sua disposição física, seu tom emocional do risco, do grotesco, do humorístico, do excêntrico).

Compreender o programa de auditório como dispositivo independente e multidimensional, fruto das manifestações de intertextualidades entre diferentes dispositivos, nos leva a superar visões metodológicas redutoras que limitam a compreensão de uma produção de entretenimento às intenções de seus emissores.

Buscamos, assim, as fricções deste dispositivo com a nossa vida social, levamos em conta o dispositivo como um conjunto multilinear, com desequilíbrio e tensões entre seus enunciados, sujeitos e objetos. As linhas desemaranhadas deste novelo podem traçar um mapa, cartografar um caminho não linear.

A busca por relações e articulações, não apenas espaço-temporalmente distantes, mas também alicerçadas em outros dispositivos distintos (teatro de revista, rádio, circo, TV), ajuda a pensar as complexidades da cultura da mídia (KELLNER, 2001) na vida contemporânea. Entendemos, assim, que “a mídia é um lugar de experiência e ao mesmo

tempo um lugar que interpreta e reconfigura a experiência. Fala da experiência do mundo, mas faz parte dessa mesma experiência” (ANTUNES e VAZ, 2006, p.51).

2.5 Uma primeira fricção: o dispositivo teatro de revista

“Da revista o esplendor
Está na graça e no *donaire*
Com que deve a mulher
Se mostrar ao espectador.
E aqui aos vossos olhos se exibindo
Vai aos poucos a mulher se despindo.
Pouca roupa e muito nu, ó que prazer,
É isto que todos querem ver!...”
(Marques Porto e Luiz Peixoto)

São estes versos que abrem o livro "Viva o rebolado, vida e morte do teatro de revista brasileiro", de Salvyano Cavalcanti de Paiva. Eles faziam parte do quadro *Figurino*, do espetáculo de teatro de revista *Prestes a Chegar*, e foram cantados por Ivete Rosolen em 1926. Interessante notar que a palavra *donaire*, de origem latina e francesa, segundo o dicionário Houaiss (2001), significa não só graça no manejo do corpo, mas também expressão espirituosa ou picante; gracejo, pilhéria ou qualquer adorno usado por mulheres.

A partir da atuação do personagem das famosas vedetes, pode-se notar que uma das estratégias fortes do teatro de revista foi compor seus personagens através da união entre corpos e objetos. O personagem Chacrinha teria como uma de suas marcas a união excêntrica entre o seu corpanzil barrigudo e a sua insaciável buzina; assim como as chacretes teriam como marca seus maiôs sensuais e adereços exóticos unidos aos seus corpos rebolantes. Mas voltemos ao teatro de revista. O que foi então o teatro de revista? Diversão? Música? Perversão? Malícia? Rebolado? Crítica? Ou tudo isso junto e misturado?

Para Paiva (1991), o teatro de revista recebeu muitas críticas preconceituosas de pseudopuritanos, que defendiam modelos estáticos de representação em contraposição ao seu ritmo dinâmico. Mas, segundo o autor, a primeira questão a se colocar é que o teatro de revista foi “um importante veículo de difusão de modos e costumes; retrato sociológico e mapa lingüístico de época” (PAIVA, 1991, p. 6).

O teatro de revista se fez presente na vida social brasileira desde o fim do século XIX. Aliás, a primeira peça de teatro de revista brasileira data de 9 de janeiro de 1859. Chamava-se *As surpresas do Sr. José da Piedade* e fazia uma resenha musical bem-humorada das

trapalhadas do Imperador Dom Pedro II no ano anterior. A peça ficou apenas três dias em cartaz e foi proibida pela polícia por atacar os bons costumes da época.

A pesquisadora Neyde Veneziano (1996) descreve que os ritos sérios e cômicos fazem parte da cultura popular da nossa civilização e estes ritos seriam a base do teatro, de onde nasceriam a tragédia e a comédia. Nas comédias, sempre estiveram presentes elementos como as bufonarias, as obscenidades, o erotismo e a sensualidade, todos herdados das festas ritualísticas populares que vieram a originar as revistas no século XIX na França, sempre com a presença do elemento musical mesclado ao elemento do nu.

Existem várias formas de teatro musicado (burlata, *vaudeville*, opereta, cabaré, café-concerto etc.¹). Mas, nesta pesquisa, nos interessa trabalhar com um tipo que fez enorme sucesso no Brasil a partir das décadas de 1920 e 1930: o teatro de revista.

O teatro de revista foi uma mistura do teatro popular e do teatro musical. Segundo Veneziano (1996), tal teatro contava ainda com a presença de cenas de fantasia com música e de personagens anacrônicos. Suas características marcantes foram: sucessão de cenas ou quadros bem distintos; presença do espetacular, principalmente nos cenários e figurinos espalhafatosos; intenção cômica e satírica; roupagens e desnudamentos opulentos, que valorizavam a beleza corporal; canções com danças de irresistível fascínio; a rapidez no ritmo, que o levou a ser reconhecido e valorizado como um espetáculo ligeiro; utilização de um fio condutor – e de uma figura no palco com jogo de cintura para conduzir este fio: *o compère*, ou compadre, aqui no Brasil. Este personagem é semelhante ao *cabaretier* dos cafés e cabarés franceses do século XIX, figura importante que anunciava as atrações e espetáculos e geralmente era o dono do estabelecimento. Segundo o pesquisador Luiz Ferrareto (2010), esse personagem cheio de desenvoltura influenciaria o comunicador informal do rádio. Tal comunicação informal seria uma das marcas importantes do Chacrinha desde os seus primeiros trabalhos no rádio.

Tais características seriam apropriadas tanto pelo rádio quanto pela televisão para conseguir atrair o público, desembocando na criação dos programas de auditório com a presença da música e do humor. Segundo Paiva (1991), comentar a realidade cotidiana e exprimir sentimentos com acompanhamento musical sempre constituiu um modo agradável

¹ Segundo Neyde Veneziano, burlata é uma comédia de costumes de origem italiana (séc. XVIII), com duração curta e musicada. Tem estrutura aristotélica e se apoia em conflitos dramáticos básicos. *Vaudeville* são peças de intriga complicada, de origem francesa (sec. XVIII), baseadas em coincidências extraordinárias. Cabaré e café-concerto são sinônimos de locais de entretenimento popular, com oferta de distrações aos consumidores de bebidas. Sua origem é francesa e data do século XIX. A opereta é um misto de comédia e melodrama, tendo o amor como tema central.

de tornar eficientes as mensagens, daí o sucesso do teatro de revista e a sua forte influência na sociedade até os dias de hoje.

As atrações musicais também constituíram e constituem um aspecto central na *fórmula* do programa de auditório. Levada ao palco pelas apresentações de convidados e dos calouros, a música sempre foi um elemento capaz de garantir ritmo e, quando os calouros entravam em cena, humor ao espetáculo.

No Brasil, o teatro de revista tornou-se mania nacional até os anos 1960, com um modelo tipicamente nosso, baseado na musicalidade, na sensualidade, no colorido tropical e no deboche. Tudo isso se adequou à alma carioca e ao nosso jeito brasileiro de ser. Nesse universo, a figura das vedetes ocupa um lugar especial. Amadas e criticadas, despertavam fortes emoções e se tornariam símbolos do teatro de revista brasileiro a partir de 1925, segundo Veneziano (1996). Em meio às coreografias e às canções contagiantes, emoldurados pelos muitos adereços, o corpo das vedetes ocupava lugar central nos espetáculos.

A sensualidade era um apelo comercial, inclusive com destaque nos cartazes de divulgação dos espetáculos, como o que aparece na imagem abaixo (FIG.1).



Teatro de Alumínio
Praça das Bandeiras — Fone: 35-3465
ULTIMOS SEIS DIAS DE
THEO BRAGA E SUA COMPANHIA
DE REVISTAS com
JOSÉ VASCONCELLOS
na revista carnavalesca de H. Cunha e Colé
TEM NÊGO BEBO AÍ...
(Impropria até 18 anos)
Hoje, às 20 e às 22 horas, com o mesmo elenco e mais as estréias internacionais de
GONDOR AND SISTERS e MARIANNA BERG
Poltr. Cr\$ 60,00

Figura 1: Cartaz de divulgação do espetáculo *Tem Nêgo bebo aí...*².

² Fonte: VENEZIANO, Neyde de Castro. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996

As vedetes eram populares (cantoras ou comediantes) ou sensuais (dançarinas). Dificilmente acumulavam as duas qualidades e geralmente eram o quadro que ajudava a dar ritmo ao espetáculo e o destaque apoteótico, como última aparição do *show*. Essas estratégias perduram até hoje nos programas de auditório e humorísticos televisivos baseados, assumidamente ou não, no teatro de revista (*Zorra Total*, *Domingão do Faustão* e *Caldeirão do Huck* na TV Globo, *A praça é nossa* e *Programa Sílvio Santos* no SBT, *Pânico na TV* na TV Bandeirantes, etc).

Vale ainda ressaltar a semelhança entre as performances e os figurinos das vedetes teatro de revista e as chacretes do *Cassino do Chacrinha*, performances e figurinos que marcaram o imaginário popular e que também motivaram críticas e censuras, tanto aos espetáculos de teatro de revista quanto aos programas de auditório. O figurino revelador, de acordo com os padrões das respectivas épocas, a exuberância e o apelo à sensualidade são traços comuns a vedetes e chacretes. Na imagem abaixo (FIG.2) vemos artistas do teatro de revista. Na sequência (FIG.3), à direita e à esquerda de Chacrinha, as chacretes.



FIGURA 2 : Vedetes do teatro de revista³

³ Fonte: idem



FIGURA 3: Chacrinha e as chacetes⁴

O humor, por seu turno, sempre esteve no centro da cena. Diversos autores apontam que um dos ingredientes poderosos dos espetáculos mais populares do teatro de revista era exatamente o humor. Uma reportagem sobre o tema chega a afirmar que aquele era um tipo de espetáculo constituído por “sátira e deboche, entremeados com números musicais” (TRIBUNA DO NORTE, 2013). Os programas do Chacrinha investiram exatamente nessa direção. Basta lembrar os gestos absurdos, como atirar frutas e bacalhau na plateia, bem como da presença de calouros e atrações bizarras, muitas vezes ridicularizados pelo público, com o aval e o estímulo do apresentador. Frases e bordões jocosos também deixaram Chacrinha célebre – "Terezinha, uuuuuhhh!", "Eu vim pra confundir, não pra explicar", "Na TV nada se cria, tudo se copia.", "Quem não se comunica, se trumbica" são alguns exemplos.

De forma combinada e reforçando o humor, cenário e figurinos dos programas de auditório radicalizaram a “estética do excesso” (SOUSA, 2009), que já se anunciava no teatro de revista. Uma marca do *Cassino do Chacrinha* era a profusão e mistura de elementos visuais os mais variados, mistura que se tornou marca do figurino do apresentador: peças brilhantes e multicoloridas, cartola enorme de lamê, adornada por plumas, adereços gigantes e buzina, como aparece na imagem seguinte (FIG. 4), que mostra o colorido dos trajes do apresentador. Já a Figura 5, ilustra as marcas do excesso no cenário do programa.

⁴ Fonte: www.entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/india-potira-e-processada-por-ex-chacetes-20100113.html. Acesso em 11/03/2014.



FIGURA 4: Abelardo Barbosa, no *Cassino do Chacrinha*.⁵



Figura 5: Cenário do *Cassino do Chacrinha*⁶

Todos esses elementos fizeram com que, tanto o teatro de revista quanto os programas de auditório se tornassem célebres, configurando-se, até hoje, como referências no imaginário do brasileiro. Nos dois palcos, a ridicularização dos

⁵ Fonte: diariosonoro.blogspot.com.br/2009/09/adorava-assistir-o-programa-do.html. Acesso em 11/03/2014.

⁶ Fonte: frame do programa *Cassino do Chacrinha*, reprisado, entre 2012 e 2013, pelo Canal Viva.

personagens, o uso constante da sátira e do deboche, a estética brega e *kitsch* se articulavam para “achincalhar” as referências da cultura erudita em nome de um tipo de entretenimento que não tinha o compromisso com algo que fosse além de divertir uma audiência – de preferência, uma grande audiência.

Por fim, percebe-se que os aspectos aqui assinalados – música dançante (áudio), cenário e figurinos mirabolantes (imagem), a presença de um apresentador/conductor *compère* (áudio, imagem e performance), os maiôs cintilantes (imagem), o humor (imagem, áudio e performance), o rebolado sensual (imagem e performance), as caras e bocas (imagem e performance) – podem ser consideradas entidades mobilizadoras dos textos que compõem o dispositivo programa de auditório e que deixam suas marcas no tempo, abrindo outros sentidos ao se aproximarem e se afastarem do seu texto de origem, ou seja, do dispositivo teatro de revista.

Mas nem tudo foram plumas e paetês para o teatro de revista. Dois depoimentos que datam dos anos 1960 e foram lembradas por Paiva (1991), retratam bem a época de decadência do teatro de revista no Brasil. A primeira declaração é do empresário de *shows* Álvaro Marzullo, que acredita que a TV “roubou grande parte do público do teatro de revista, mas não é a maior culpada pelo seu enfraquecimento. Depois que se proibiram as charges, satirizando as coisas do país a tônica passou a ser a pornografia”. A segunda colocação é do humorista Chico Anísio, que pergunta: “de que é que nossos netos vão rir? Os laboratórios de comediantes, a revista e o rádio, estão se fechando. E o governo não faz nada pra salvar essa arte, que é a de maior contato com o povo, o cotidiano e a realidade de nossa raça”.

Nota-se, nos dois depoimentos, que a decadência e o desaparecimento do teatro de revista são percebidos como um fenômeno associado, de certa forma, ao surgimento da TV, mas que teve outros elementos com igual ou maior importância, como a censura e a falta de apoio do Estado. Lembramos, aqui, da discussão, já apontada no texto, acerca da necessidade de pensarmos que o surgimento de um novo meio ou tecnologia de comunicação não implica necessariamente na “morte” dos meios anteriores. A “sobrevivência” ou não, bem como a metamorfose dos meios, frente aos surgimento de novos, são fenômenos complexos, que precisam ser compreendidos à luz de todo o contexto social, econômico e cultural de determinada época.

Mais uma vez, retornamos à intenção de trabalhar com a comunicação buscando as fricções da mídia e da arte com nossa vida social, nosso cotidiano, nossa experiência. Nossa intenção é, enfim, pensar os dispositivos compostos por textos tensionados, que podem nos

auxiliar na cartografia de um caminho não linear de percepção de processos de significação abertos. Para isso, outra fricção se faz necessária. É preciso trazer à discussão o dispositivo circo.

2.6 Uma segunda fricção: o dispositivo circo

Os primeiros registros de certo tipo de equipamento cultural que lembraria um circo datam de 70 anos antes de Cristo, em Pompéia, no Império Romano, segundo o pesquisador Roberto Ruiz (1987). Tratava-se de um enorme anfiteatro destinado a exibições de habilidades diversificadas. O Coliseu de Roma surgiria um pouco mais tarde – 40 anos antes de Cristo – e já nascia com a ideia de monumento grandioso e imortal onde se poderia apresentar o maior espetáculo diversificado da terra: o circo.

O circo é uma tradição cultural grandiosa e popular, mas as tradições culturais também se transformam, incorporando elementos pouco ortodoxos em resposta ao contexto de mudanças que caracteriza a vida social. Muitas das características do circo podem ser percebidas e estudadas. Elas deixam suas marcas, sempre dinâmicas, e algumas destas marcas nos interessam nesta pesquisa.

Para alguns pesquisadores, o circo pode se definir fisicamente: lugar circular coberto por lona, com picadeiro com serragem rodeado de arquibancadas, com no máximo quatro mastros e protegido por um toldo alto. O público acompanha de perto cada um dos números. É preciso ver, ouvir e sentir todo o espetáculo. O espaço físico com proximidade entre arquibancada e picadeiro proporciona um sentimento marcante: a emoção, o risco. No programa de auditório, a proximidade não é diferente. O formato do palco dos programas de auditório também lembra o picadeiro, com a plateia próxima e interagindo com emoção.

Para Emmanuel Wallon (2009), não existe circo sem risco, tanto econômico (dificuldades de sustentação) quanto físico. O artista de circo coloca em risco o seu corpo para provar a força emocional do número. O desafio é posto a todo o momento diante de um público próximo, muitas vezes insaciável e sarcástico, esperando o melhor e o pior do espetáculo. O trapezista que brilha ao desafiar os perigos no ar é maravilhoso, mas ele não é mais marcante do que o trapezista que por acaso erra e sofre um acidente no picadeiro, próximo ao público.

Esta proximidade é muito importante, as emoções estão ali na interação. O artista teme o erro, mas o público precisa temer junto. São tensões dos textos que compõem o dispositivo

circo. O calouro teme desafinar ou esquecer a letra da música perante o público, o apresentador e os jurados. O público no auditório ou em casa teme junto, mas se o erro acontece o público ri aliviado por não estar no lugar do calouro que arrisca a sorte. Como diria o ditado popular: antes ele do que eu.

Mas o público poderia estar naquele lugar? As pessoas se parecem, há uma identificação da torcida com o calouro. E se alguém da plateia se arriscar? Ele poderia ser o grande vencedor. Para isso, é preciso correr o risco, sem risco o *show* não acontece. A emoção e o risco do circo também podem ser encontrados no programa de auditório. Este jogo entre o controle e a queda cria uma estética fundamental para dar ritmo ao espetáculo ou ao programa, uma marca de uma textualidade real, vital e inacabada, que ajuda a compor o dispositivo. Neste caso, o desequilíbrio faz parte da estética do risco.

A tensão do artista que se arrisca, junto com a do público que "prende o fôlego" para presenciar / participar (por meio de suas reações) da performance é marcada, no circo, por efeitos especiais como o "rufar dos tambores" e o estrondo do gongo. Geralmente, os quadros em que trapezistas, mágicos e acrobatas arriscam suas vidas tem sua abertura, momentos de maior tensão e final apoteótico marcados por batidas nos tambores e pratos da bateria e no gongo. No caso do programa de auditório *Cassino do Chacrinha*, esses marcos rítmicos audiovisuais de tensão ficam a cargo também da buzina e do troféu abacaxi, como veremos nas análises do Capítulo 5.

Os sentidos não se fecham facilmente, eles podem escapar a qualquer momento, a emoção está presente. A estética do risco que nasce no circo e é percebida no programa de auditório, composta pelas performances do artista e do público e reforçada pelo áudio, poderia ser considerada uma marca comum das textualidades destes dois dispositivos? Assim como o artista de circo se arrisca em vários momentos, como por exemplo, no trapézio, nos números das facas ou nas jaulas com os animais; o calouro também se arrisca durante sua apresentação: ele pode errar a letra, ele pode desafinar, ele pode ser vaiado, ele se expõe o tempo todo. Afinal o que se espera da performance de um calouro ou de um artista de circo em alguns números? É exatamente que corram riscos durante suas apresentações, a emoção está aí.

Mais um componente importante para se reforçar essa estética da emoção do risco são as sonoridades, que constituem uma das entidades formadoras dos textos que compõem o dispositivo circo. O áudio do circo é composto por diferentes formas de expressão, quase um caos sonoro: locuções empostadas e típicas na apresentação dos números, vozes perdidas,

palmas, ruídos, gritos, risos, choro, momentos sagrados e tensos de silêncio e, por fim, a presença da música.

Se pensarmos no rádio mais como um meio de expressão do que como um meio de transmissão de informação, trabalhando assim com a ideia de uma estética radiofônica de Rudolf Arnheim (1979), percebemos um diálogo interessante entre os dois dispositivos – circo e o rádio. Essa relação fica evidente, sobretudo, quando notamos que os programas de auditório do rádio são também um ambiente de caos sonoro. Ambos são dispositivos compostos por textos advindos da articulação de diferentes entidades sonoras, que nos conduzem para ambientes alegres, tensos, ruidosos, caóticos e animados. Mas é necessário darmos um destaque especial para a música nos dois dispositivos.

No circo, segundo Jean-Marc Lachaud (2009), a música não é apenas um ornamento subordinado ao número artístico. Para o pesquisador, a “música é um agente ativo, que assume o seu próprio peso artístico e assim mantém contatos fecundos com os componentes do quadro que se dobram e se desdobram, que se desencadeiam e se entrecruzam” (LACHAUD, 2009, p.56). A música no circo é responsável por dar um ritmo às apresentações, aumentar a sensação de risco e ainda quebrar as tensões entre um número e outro.

No programa de auditório do rádio, a música também cumpriu missão fundamental: quase tudo girava ao seu redor: o calouro que se arriscava a interpretar uma canção, a plateia que cantava em coro suas músicas favoritas, a atração artística famosa patrocinada pela indústria do disco e, claro, as orquestras que acompanhavam o apresentador com suas vinhetas e fundos musicais. Tudo isso ajudava o apresentador a dar ritmo para as várias atrações que se apresentariam durante o programa: era sinônimo de *timing*, de vida, de pulsação.

No âmbito dos programas de auditório televisivos, a música também veio a desempenhar um papel central. Ela foi – e ainda é – elemento constituinte do ritmo, da emoção, dos quadros e mesmo dos personagens característicos de cada programa. A buzina do Chacrinha, as palmas ou vaias em coro do auditório, as músicas e vinhetas musicais... Os elementos sonoros foram e continuam sendo essenciais à construção das *marcas registradas* de cada uma dessas produções.

Interessante atentarmos, ainda, para a figura do apresentador, pois a ele caberia a difícil missão de conduzir o caos e para isso não bastaria ter apenas uma voz radiofônica padrão. As peculiaridades de um programa de auditório pediam um apresentador que precisaria ter

presença de espírito para lidar com improvisações necessárias e ainda não deixar o ritmo do programa cair. Alguns cantavam, outros contavam piadas, outros agitavam e interagem com a plateia. A presença de espírito e o bom humor eram ferramentas importantes para segurar o ritmo do programa e, assim, prender a atenção do público. Por outro lado, vale lembrar que muitos circos têm como condutores dos seus espetáculos a figura do palhaço. Ele é o mestre de cerimônia, ou melhor, o mestre de pista. Ao palhaço, personagem tradicional e popular, tudo é permitido, desde que haja presença de espírito.

Mais adiante, veremos que, para alguns estudiosos do circo, o apresentador Chacrinha teria fortes características do *clown*, com seus adereços coloridos e exóticos, com sua linguagem transgressora e com seu forte apelo popular. Aqui lembramos também a importância para um outro dispositivo – o teatro de revista – da figura do fio condutor do espetáculo, o *compère* ou o compadre, capaz de apresentar a diversidade de atrações sem deixar cair o ritmo, mas nunca fechando os sentidos.

Por falar na diversidade de atrações do teatro de revista, não podemos deixar de destacar que esta também é uma característica do circo. No picadeiro, vários artistas se encontram – malabaristas, trapezistas, domadores, palhaços, dançarinos, mímicos, mágicos, ilusionistas, equilibristas, instrumentistas, cantores e muito outros. A diversidade de dramas e de comédias no repertório do circo é impressionante. A lona sempre foi um lugar aberto ao pluralismo de gêneros e de linguagens, inclusive como estratégia de sobrevivência às inúmeras crises e “mortes” do circo.

Muitas vezes, o circo cruzou com outros dispositivos: cantores do rádio se apresentavam nos picadeiros, assim como artistas foram do circo para o rádio e para a televisão, como veremos adiante. Sobre este cruzamento, o pesquisador Lachaud (2009) nos provoca dizendo que “existem misturas explosivas e euforizantes que despertam o sentido e a inteligência dos espectadores; existem também misturas murchas e deprimentes para se consumirem consensualmente no tédio” (LACHAUD, 2009, p.59).

Vale destacar, por fim, dois outros elementos da estética do circo que o aproximam dos programas de auditório: o excesso de cores e elementos visuais e a disposição da plateia. Em ambos, temos o palco/picadeiro em formato arena ou semi-arena, instalado no nível ou um pouco abaixo do nível da plateia – “que, distribuída sob a forma de degraus escalonados, envolve a zona de ação dramática total, ou parcialmente. Esta concepção espacial é a mais primitiva, que reproduz até hoje a posição tomada pelo público ante qualquer novo evento” (ANDRADE, 2006, p. 72).

Trata-se, segundo o autor, de uma configuração específica do espaço cênico: ele fica no centro da roda e "é onde acontece o espetáculo, partindo de um mesmo ponto de origem, que é a transposição da praça pública medieval para um ambiente mais restrito" (idem, p 104). No circo e no programa de auditório, diferentemente do teatro de revista, a relação com o público é mais próxima e direta, uma vez que ele, literalmente, cerca os artistas que se apresentam. O apresentador do programa de auditório tem que dialogar com um público que está a sua volta e ainda, mais tarde, nos auditórios da TV, com o público que o olha a partir das câmeras.

CAPÍTULO 3 – “SORRIA MEU BEM, SORRIA”: NO AR, O CASSINO DO CHACRINHA!

Como um dos elementos constitutivos da cultura da mídia e da nossa experiência no mundo, o rádio está presente desde a década de 1920 no Brasil. Naquela época, em que as primeiras emissoras de rádio foram implantadas no país, o veículo era considerado refinado e elitizado, voltado à veiculação da chamada *alta cultura*, a cultura erudita de origem europeia.

Os estudos de José Ramos Tinhorão (1981) e Elias Saliba (2002) apontam essa característica e destacam que, desde a década de 1930, a programação do rádio brasileiro começaria a mudar: deixaria de ser cultural-elitista para se tornar popular, jocosa e calorosa, baseada no humor anárquico oriundo do sucesso do teatro de revista e dos folhetins brasileiros. Este riso provocado no ouvinte vinha de esquetes humorísticos, da apresentação de piadas no ar, das paródias musicais, dos jingles engraçados, das radionovelas de gêneros diversos, do *show* de calouros e de um lugar que misturava tudo isso: os programas de auditório.

Os quadros humorísticos e musicais tiveram sua origem principalmente nas peças do teatro de revista (influenciadas, por sua vez, pelas operetas europeias). Conforme já discutido, eles traziam nas suas textualidades duas formas marcantes: o humor e a música. Tudo isso de forma ágil, pois, como aponta Saliba (2002), as salas de teatro da época apresentavam um ligeiro esquete humorístico com música/dança, antecipando as aguardadas projeções fílmicas. Daí a denominação de cineteatro para estas salas. Assim, os produtores culturais conseguiam viabilizar economicamente a manutenção destes espaços, embora ainda elitizados.

Eram algumas características destes esquetes, que depois seriam aproveitadas para o rádio (principalmente para os programas de auditório): fala coloquial, humor ligeiro (fruto de textos ligeiros mais músicas ligeiras)⁷, repetição de formatos, agilidade nas narrativas para dar dinamismo à apresentação. Os programas radiofônicos de auditório se tornariam espaços de encontros e sociabilidade das camadas mais populares. O pesquisador Tinhorão (1981) vai chamar o rádio brasileiro desse período de “teatro dos pobres dos grandes centros urbanos” .

⁷ Merece menção o fato de que a estratégia de condução baseada no humor perdura até hoje em alguns programas radiofônicos populares e/ou voltados ao público jovem, tais com *Pânico no rádio* (Rádio Jovem Pan), *Silicone Show* (Rádio 98FM), *Grafitte* (Rádio 98FM), entre outros.

Assim, o rádio começaria a se consolidar no Brasil, de forma majoritariamente comercial, vivendo, a partir de meados da década de 1930 até a década de 50, a sua “era de ouro”. Os ouvintes da época começaram a visitar as emissoras de rádio para conhecer de perto seus artistas e radialistas prediletos. Quem eram os donos daquelas vozes que entravam nas casas dos ouvintes e dialogavam com toda a família?

Como tempo, os produtores perceberam que a presença física dos ouvintes nas emissoras trazia calor à programação e gerava adesão do público, ou seja, as audiências aumentavam consideravelmente. Os veículos passaram a investir em atrações mais interativas e divertidas, que proporcionassem ao ouvinte a sensação de proximidade com o meio, através de uma linguagem simples, coloquial e oral. Um dos estilos que mais se encaixavam neste novo formato de programação eram os programas de variedades, que se tornariam os célebres programas de auditório. Nos auditórios, acontecia uma experiência sinestésica em que os ouvintes se tornavam também espectadores das apresentações. Podemos pensar num público leitor-ouvinte-espectador para um texto verboaudiovisual.

O programa de auditório no rádio se tornaria um dispositivo que escaparia das ondas hertzianas de transmissão. Ele se firmou um meio de expressão, um espetáculo audiovisual que acontecia e era presenciado no próprio auditório (palco decorado, radialistas e artistas com roupa de gala, plateia bem vestida e organizada em caravanas com faixas) e um acontecimento social que repercutia posteriormente nas revistas e jornais impressos, com fotos e textos escritos.

As textualidades que construíram estes programas escapavam do ato de ouvir, extrapolavam sentidos, tanto que os artistas e radialistas precisavam ter boa aparência, desenvoltura na interação com o público presente, graça no palco e humor, como aponta Tinhorão (1981). Vale notar que, já no seu início, o programa de auditório poderia ser pensado como um texto em ação, para além da sua produção inicial no rádio (RICŒUR, 1991).

Os primeiros animadores de sucesso de auditório foram Almirante, Paulo Gracindo, César de Alencar e Ary Barroso, que conseguiam transformar aquele espaço antes elitizado (salas de cineteatro) em um verdadeiro arraial, com um espírito de festa popular. Era quase uma quermesse, com música e dança, piadas, sorteio de brindes, palmas, gritos, ruídos, uma casa de diversão, um circo! Nos anos 1940/50 os programas de auditório se transformariam também em caravanas patrocinadas por anunciantes do rádio e começariam a fazer como as

companhias de circo: se apresentavam em lonas nas cidades pelo interior do Brasil (TINHORÃO, 1991).

No período, algumas características do circo popular de variedades (MAGNANI, 2003) já podiam ser notadas nos programas de auditório do rádio que continuariam anos mais tarde na TV: espetáculos movimentados com atrações variadas, ambiente alegre, ruidoso e animado, atmosfera de emoção (estética do risco), estrutura física composta por palco/picadeiro e arquibancada, linguagem popular, presença do humor e da música.

A questão da música nos aponta para convergência e transformação dos dispositivos. A música do circo era predominantemente executada por uma banda que acompanhava os números, fato também presente desde os primórdios dos programas de auditório no rádio até os dias de hoje na televisão. Porém, com o sucesso popular dos cantores do rádio na época, Magnani (2003) mostra que os produtores do circo passariam a contratá-los para fazer apresentações durante os espetáculos circenses e, assim, garantir presença de público.

O pesquisador Roberto Ruiz (1987) aponta que, após a consolidação do rádio no Brasil, nos anos 1940/50, o circo deixaria de ser “puro” e passaria a abrigar *shows* musicais de artistas consagrados pela indústria do disco, pelo rádio e pela TV, dançarinas sensuais apelidadas de “cirquetes” e até mesmo os famosos concursos de calouros. Se, num primeiro momento, os programas de auditório do rádio e da TV foram influenciados pelo humor leve do teatro de revista e do circo, o próprio circo, posteriormente, seria também influenciado pelos programas de auditório extremamente musicais do rádio e da TV.

Interessante notar que o movimento pode ser analisado num duplo sentido, pois alguns artistas começaram suas carreiras no circo e depois foram para o rádio e para a TV, caso de Dercy Gonçalves, Lima Duarte, Costinha, entre outros. Segundo Magnani (2003), apesar da concorrência do rádio, da TV e da indústria do disco, o circo como forma de entretenimento popular não foi destruído. Ao contrário, transformou-se, metamorfoseou-se, sobreviveu e manteve uma série de vínculos com esses outros dispositivos, reforçando assim a ideia de que um dispositivo não elimina o outro, mas que eles se modificam na troca e na criação de múltiplas textualidades.

A televisão brasileira, diferentemente do rádio e aproveitando a experiência deste veículo, já nasceu com a preocupação em se popularizar. Por isso, em 1950, Assis Chateaubriand, um dos pioneiros da televisão no Brasil, acreditou nos programas de auditório para manter a atratividade do novo veículo junto à audiência. A TV Tupi já trazia no seu

início dois programas de auditório, líderes de audiência e importados dos EUA: *O Céu é o Limite e Esta é a Sua Vida*.

Para o pesquisador Sérgio Mattos (2002), a televisão brasileira só se consolidou no país quando, nos anos 1960, começou a competir fortemente pelo faturamento publicitário e, para tanto, começou a direcionar seus programas a grandes audiências. Segundo dados da revista *Meio e Mensagem*, Nielsen Serviço de Mídia e Ibope Monitor (MATTOS, 2002, p. 56) no ano de 1962 o rádio e a TV apresentavam-se empatados com 24% da verba de mídia do país, logo em 1966 a TV superaria o rádio (39% contra 17%) e a partir de 1974 a TV passaria de 50% e o rádio cairia para menos de 10% de participação no bolo publicitário.

Os programas de auditório da televisão trouxeram do rádio estas grandes audiências e também suas interessantes possibilidades publicitárias: patrocínio direto com anúncios de formatos e de valores variados dentro e fora (intervalos) dos próprios programas, testemunhais dos apresentadores, utilização de “garotas/garotos propaganda”, brincadeiras e competições com brindes envolvendo público, jurados e calouros etc.

Os programas de auditório são um gênero em construção, um dispositivo independente e multidimensional com mudanças e rompimentos a partir de suas origens, com capacidade de articular-se com outros dispositivos. Assim, passaram e ainda passam por modificações em seu formato. Além disso, como veremos adiante, enfrentaram momentos de crise no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Contudo, eles não perderam algumas características básicas: linguagem acessível e alegre, plateia participativa, roteiro ágil e redundante, abordagem de assuntos atuais, estilo marcante (do brega ao *cult*, inclusive misturados), apresentador (geralmente do sexo masculino) carismático, presença de atrações artísticas diversificadas, uso de jargões diversos, disposição física bem definida com palco e arquibancada.

Também é marcante o fato do programa de auditório ser constituído por uma espécie de diálogo interno entre diversos programas (do rádio, da TV) e outros tipos de manifestações culturais (como o teatro de revista e o circo), que consolidam uma cultura de referências inter cruzadas, dispositivos que convergem e se transformam.

A música é um dos elementos sonoros importantes na construção das textualidades dos programas de auditório no rádio, e na TV não foi diferente. Porém, as textualidades não são estáticas, há uma dinâmica de mudanças e transformações dos textos, expandindo sempre seus sentidos. Segundo o pesquisador Luiz Tatit (2004), a televisão brasileira pode ser

considerada como uma mixórdia (mistura desordenada de coisas diversas, uma confusão) que, de certa forma, reflete uma característica da cultura brasileira de assimilação.

Se num incipiente primeiro momento nos anos 1950, os programas de auditório da TV foram chamados por Tinhorão (1981) de “rádio filmado”, sem grandes inovações, nos anos 1960 a coisa muda. A TV começaria a sua consolidação no Brasil, que em parte aproveitaria o momento de explosão da música brasileira na própria televisão, culminando com os novos programas de auditório musicais criados para a TV, como “Jovem Guarda” (Roberto Carlos), “Fino da Bossa” (Elis Regina e Jair Rodrigues), os “Festivais da Canção” (Excelsior, Record e Globo), dentre outros.

A música continuaria fazendo parte dos programas de auditório, mas de forma diferente, pois a música brasileira trazia novidades estéticas e outras estratégias de ocupação, como fez o movimento Tropicalista, por exemplo.

Retomando Tatit (2004), um dos pontos importantes deste movimento para a canção brasileira estaria na ideia da mistura, da geleia geral, da assimilação de estilos diversos, do colorido diverso dos trópicos, do dizer não à exclusão. Assim, ocupar os mais diferentes espaços seria essencial, dentre eles os programas de auditório da TV, do tradicional Chacrinha ao novo Jovem Guarda, com polêmicas passagens pelos Festivais da Canção e discussões com o polêmico apresentador Flávio Cavalcanti.

Os tropicalistas apostavam suas fichas na diversidade cultural multicolorida e multisonora do Brasil – e os programas de auditório, desde a época do rádio e com as influências do teatro de revista e do circo, traziam esta diversidade e este excesso como características marcantes.

A pesquisadora Sílvia Souza (2009) defende que o programa de auditório é constituído pela estética do excesso, que oferece uma profusão de estímulos ao espectador. O ritmo do *show* é ditado por desafios, surpresas, uma trilha sonora marcante e uma coreografia toda própria, que combina a dança das bailarinas e o gestual do apresentador – embalado pelo ritmo do auditório. A voz do apresentador tem o papel de reforçar o ritmo da cena, em função de sua "prosódia entoativa, que é acompanhada pelas respostas e aplausos da plateia. Ele estabelece, então, uma espécie de diálogo com o público, que é convocado a participar. À pergunta dirigida à plateia: ‘Está todo mundo animado?’, ouve-se a resposta: ‘Sim’” (SOUSA, 2009, p. 97).

Todos esses elementos fazem com que, conforme frisa Carmen Torres (2005), os programas de auditório promovam uma aproximação direta com as classes populares. Eles

podem ser percebidos, segundo a autora, como espaços em que tais classes se reconhecem, uma vez que, neles, se fazem presentes diversos elementos simbólicos, afetivos e estéticos que estão no cotidiano das pessoas. Afinal, o programa de auditório é, a um só tempo, o espaço de festa, de alegria e de riso, e também de tensão, de risco e de esperança. Todos são convocados a torcer, aplaudir, dançar, rir, sofrer, chorar. Nos quadros de variedades, o universo das celebridades se combina a histórias dramáticas de gente comum.

Além disso, o apresentador, os artistas convidados (em geral músicos de grande sucesso), os calouros e os jurados orbitam em torno dos mais variados elementos da cultura de massa. Porém, no final dos 1960, esta aproximação com a cultura de massa traria sérias críticas aos programas de auditório. Acusados de grotescos, de indisciplinados e de bagunçados, seriam retirados do ar em nome de uma melhoria de qualidade e de um maior controle sobre a programação da TV. Mais tarde, nos anos 1980, com a retomada da liberdade e da democracia no país, estes mesmos programas seriam chamados de volta para recuperar o calor da TV por meio da sua linguagem mais próxima do cotidiano das pessoas.

Assim, uma das razões do sucesso desses programas parece estar em sua capacidade de estabelecer interlocução com as pessoas, retrabalhando elementos de sua vida ordinária ao mesmo tempo em que dela participa, sendo lugar de experiências trocadas. Esses programas parecem brincar (e, às vezes, caricaturar) a realidade cotidiana, sendo que, ao fazê-lo, reiteram valores, normas e padrões estéticos profundamente enraizados. Os programas de auditório podem dizer tanto de nós mesmos como da nossa relação com o mundo. Por isso, eles são objetos de estudos importantes sobre a dimensão da nossa experiência humana, como nos lembra Silverstone (2002) na sua proposta de pensarmos por que e como devemos estudar a mídia.

3.1 Chacrinha, o velho guerreiro de dispositivos e textos diversos

Buscamos investigar as textualidades de um programa específico de auditório, qual seja, o *Cassino do Chacrinha* dos anos 1980. Por que o *Cassino do Chacrinha*? Porque acreditamos que este programa de auditório pode ser olhado como um dispositivo independente e multidimensional, que passou pelo rádio, TV e circo (caravanas), convergindo e transformando as suas diversas textualidades, vivenciando momentos de sucesso e de dificuldades, expandindo seus textos e seus sentidos com a utilização de elementos como o humor e a música, solicitando assim do leitor uma ação sensata sobre o texto verboaudiovisual.

O programa de TV *Cassino do Chacrinha* era exibido aos sábados, às 16 horas, entre 1982 e 1988 na Rede Globo de Televisão. Entre 2012 e 2013, foi reprisado pelo Canal VIVA (pertencente à própria Rede Globo), na TV paga. Segundo consulta feita por e-mail, em outubro de 2012, junto à equipe de atendimento ao telespectador do Canal Viva, o motivo institucional para reprisar o programa seria o seguinte: “*Cassino do Chacrinha* é um ícone dos programas de auditório e é comandado por um dos comunicadores mais criativos e reconhecidos da televisão brasileira. A produção está na memória afetiva do público e é uma das mais importantes da história da TV no Brasil. Por isso, merece ser exibido e está entre as atrações mais pedidas pelos assinantes do VIVA. O programa tem um ótimo retorno de audiência e o canal sempre recebe mensagens positivas do público via *site*, *twitter* e *facebook*.” .

A força do Chacrinha na memória afetiva do público brasileiro também pode ser notada em outros produtos midiáticos, como a telenovela. No ano de 2008, na novela *Beleza Pura* da TV Globo, a atriz Zezé Polessa interpretou a cabeleleira Ivete, que se orgulhava de ter sido a chacrete *Ivete Chiclete*. Recentemente na novela *Amor a Vida* da TV Globo (2013/2014), a atriz Elizabeth Savalla viveu a personagem Márcia, também uma ex-chacrete. Na trama Márcia teria se prostituído para sustentar sua filha, a periguetete Valdirene, interpretada pela atriz Tatá Werneck. Tal revelação causou polêmica, pois as verdadeiras ex-chacretes ameaçaram processar o autor da novela Walcyr Carrasco pela alusão à prostituição.

Contudo, *Cassino do Chacrinha* e o próprio Chacrinha não começaram na TV. Sua trajetória é marcada por diferentes dispositivos midiáticos, o que repercute em sua maneira bem própria e marcante de se apresentar e de lidar com o auditório. Chacrinha utilizava nos seus programas a mistura e a ambiguidade da irreverência, do humor e do caos, tão presentes na nossa identidade nacional e valorizados pelos tropicalistas, trazendo assim elementos do humor ligeiro do teatro de revista e do circo para os programas de auditório.

O pesquisador de circo Roberto Ruiz considera o Chacrinha “o mais circense dos animadores de televisão” (RUIZ, 1987, p.37), o que influenciou, inclusive, o apelido dado às dançarinas do circo: “cirquetetes”, referência direta às “chacretes”. O próprio Ruiz (1987) também aponta para as características de *clown* do Chacrinha, ao chamá-lo de “*tony* Chacrinha”, referência ao termo circense *tony*, que designa o palhaço que não é o principal do grupo. O *tony* é o palhaço que serve de escada para o palhaço principal, assim como o *compère* do teatro de revista servia como fio condutor do espetáculo e o apresentador de auditório serve como mestre de cerimônias do programa.

Mas, no Brasil, a figura do *tony* sempre fez mais sucesso junto ao público, com suas trapalhadas e fragilidade cativante, do que o palhaço principal. Para Ruiz (1987), no circo, tudo pode faltar: a lona pode estar furada, o chão pode ser de terra, a banda pode desafinar. O palhaço, no entanto, há de estar presente. Sem ele não tem espetáculo.

Se, num primeiro momento, o rádio e a TV foram influenciados pelo humor ligeiro do teatro de revista e do circo, depois o próprio circo seria também influenciado pelos programas de auditório do rádio e da TV (presença de cantores famosos, de dançarinas reboletantes e de calouros nos espetáculos). Um dispositivo não elimina o outro, mas eles se relacionam o tempo todo e esta relação é tensionada na medida em que um pode modificar o outro.

No caso do velho palhaço, algumas marcas da mistura destes dispositivos (rádio, TV, circo, teatro de revista) ficaram no tempo: a buzina, o troféu abacaxi, o trono do calouro, o bacalhau da plateia, as fantasias mambembes do apresentador e da sua equipe de palco, as sensuais chacretes com seus maiôs coloridos, as frases inusitadas e aparentemente desconexas do Chacrinha, a sonoridade e o visual caóticos, o ambiente animado, o grotesco, a excentricidade das atrações, entre outras.

Abelardo Barbosa, o Chacrinha, começou a “balançar a pança”⁸ já no final da década de 1930, em Recife, Pernambuco. Ele era estudante de Medicina e tocava bateria em um conjunto musical nas festas do Centro Acadêmico do qual era integrante. Portanto, a sua ligação pessoal com a música já se mostrava presente, fato que o ajudaria a traçar uma das marcas sonoras dos seus programas: a presença de canções, sendo executadas por cantores profissionais ou por calouros que sofriam com a sua implacável buzina.

Na mesma época, participou de um programa na tradicional Rádio Clube de Pernambuco (PRA-8). A emissora é apontada como a primeira rádio não oficial do Brasil, fundada em 1919. No programa, o convidado tinha que falar sobre um assunto para o auditório e o seu tema foi: “O álcool e suas conseqüências”. Abelardo Barbosa saiu-se tão bem na apresentação que foi convidado a trabalhar na emissora. Assim, nascia o radialista e começava a se perder o médico. Em 1939, ele recebeu um convite para tocar bateria a bordo de um navio que iria para a Alemanha. Mas, quando estourou a Segunda Guerra Mundial, o navio mudou seu rumo, passou por Portugal e chegou ao Rio de Janeiro, onde Abelardo resolveu ficar para aproveitar as oportunidades da capital.

⁸ A expressão aparece na canção *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil, que discutiremos adiante.

Na capital federal, Abelardo ainda tentaria retomar os estudos de medicina, mas a comunicação falava mais alto. Passou por várias emissoras cariocas – Rádio Vera Cruz, Rádio Difusora de Niterói, Rádio Tupi (onde inclusive foi bilheteiro do programa de auditório de Paulo Gracindo), Rádio Difusora Fluminense, entre outras.

Mas, segundo o pesquisador Reynaldo Tavares (1997), foi na Rádio Difusora Fluminense, que se localizava numa chácara na cidade de Niterói, que o locutor Abelardo se transformou no apresentador Chacrinha, primeiro com o programa “O Rei Momo na Chacrinha” e finalmente com o “*Cassino do Chacrinha*”, em 1940.

O programa *Cassino do Chacrinha* acontecia todas as noites, entre 23h e 1h da madrugada, horário utilizado pelas outras emissoras para relaxar e embalar o sono dos ouvintes. Mas Abelardo veio com uma proposta diferente, mais animada e alegre. A ideia era representar, pelas ondas do rádio, a paisagem sonora de um verdadeiro cassino – espaço de entretenimento popular, comum e famoso no Brasil daquele tempo, que promovia *shows* nacionais e internacionais. Muitos cassinos marcaram época, como o Cassino Atlântico, o Cassino do Guarujá, o Cassino de São Lourenço, o Cassino de Caxambu, entre outros tantos.

Trabalhando o rádio mais como um meio de expressão do que um meio de transmissão, conforme defende Rudolf Arnheim (1979), o *Cassino da Chacrinha* se utilizava de efeitos sonoros que ajudavam na sua identificação, mas que também traziam um verdadeiro caos sonoro. Caos que era uma das marcas registradas de seu criador: ruídos, som ambiente, aplausos, movimentos de mesas, barulhos de chocalhos, copos, garrafas, pratos, talheres, panelas etc. Tudo isso misturado aos *shows* de música e alegria, nos quais o apresentador conversava e entrevistava seus convidados (muitas vezes fictícios), ativando a imaginação dos ouvintes que ligavam para a emissora querendo reservar um lugar no tal cassino...

Assim, Chacrinha pedia ao seu ouvinte uma ação sensata sobre seu texto, uma posição de observador atento e, pela via do humor caótico, expandia os sentidos deste mesmo ouvinte. O programa já trazia no nome, *Cassino da Chacrinha*, a irreverência de uma brincadeira com a própria precariedade da emissora, que funcionava numa chácara. O ouvinte acompanhava aquele caos sonoro e imaginava um cassino cheio de pessoas e muito divertido. A expressão Chacrinha pegou, ficou tão forte que Abelardo resolveu adotá-la como seu nome artístico e até hoje onde há alegria e algazarra, costuma-se dizer que ali há uma Chacrinha.

O programa cresceu e passou por várias emissoras de rádio a partir de 1946, até chegar à TV, em 1959. Nesta época, segundo Tinhorão (1981), a TV era um rádio filmado e

Chacrinha foi um dos primeiros a trabalhar as possibilidades da imagem, conforme veremos em uma crônica adiante. Ele imprimia sua “loucura” em figurinos extravagantes – chapéus enormes e floridos, roupas estampadas e acessórios, como aparece na imagem abaixo (FIG 6).



FIGURA 6 : Chacrinha em roupas extravagantes, ao lado do jovem Roberto Carlos⁹

Mas, ainda no rádio, Chacrinha iria enfrentar um grande desafio: apresentar os tradicionais *shows* de calouros, que na época existiam em grande quantidade no rádio brasileiro. Para isto, precisava de um diferencial. Foi então que nasceu uma das suas mais importantes marcas: a buzina. A idéia da buzina surgiu quando o cinéfilo Chacrinha assistiu o filme “*Uma noite na ópera*”, dos comediantes irmãos Marx, onde Harpo Marx interpretava um mudo que usava uma buzina pra “falar” com as outras pessoas, e assim, provocava risos na plateia o tempo todo.

O programa Buzina do Chacrinha era um *show* de calouros com corpo de jurados, trono para os melhores candidatos e farta distribuição de frutas, legumes e outros alimentos, talvez uma herança do pomar da chácara em Niterói, onde nascera o *Cassino do Chacrinha*. Assim,

⁹ Fonte: loucuraportever.blogspot.com.br/2013/06/alo-terezinhaaaa-era-um-barato-ver-o.html. Acesso em 11/03/2014.

foi criada a famosa e temida Buzina do Chacrinha, que o acompanharia até os seus últimos programas de TV, já no final dos anos 1980.

O acessório servia tanto para assustar os calouros quanto para dar ritmo aos programas. É interessante notar que a buzina se tornaria uma de suas importantes marcas, inclusive incorporada ao seu próprio figurino. A buzina é um objeto de som forte e com várias utilidades, ela é ressignificada a todo o momento pelas pessoas. A buzina pode ser o caos no trânsito, o calouro desafinado, a bagunça, o risco, a alegria, o susto... Nas mais diversas situações, é um poderoso recurso para chamar a atenção.

A partir dos anos 1960, Chacrinha começou a trabalhar na TV e passou por várias emissoras: TV Tupi, TV Excelsior, TV Rio, TV Bandeirantes e TV Globo. Na TV Globo, esteve em dois momentos: o primeiro em 1967 e o segundo em 1982. Na sua primeira passagem pela emissora, apresentou a Discoteca do Chacrinha (*show* de músicos famosos) e a Buzina do Chacrinha (*show* de calouros). Os dois programas eram oriundos do rádio e tinham a presença marcante da textualidade musical do Chacrinha e do dispositivo programa de auditório, sempre composto por textos diversos.

Em 1969, em pleno período de chumbo da ditadura militar (1969), logo após a publicação do Ato Institucional nº. 5, Gilberto Gil compôs e lançou a música *Aquele Abraço*. Perseguido e se vendo obrigado a buscar exílio em Londres, o músico, que foi um dos fundadores do movimento Tropicalista, criou a canção para se despedir do país.

Gil conta, em seu site oficial (GIL, 2013), que a canção foi uma de suas músicas mais populares. Acrescenta, ainda, que foi a sua música mais tocada, o segundo mais vendido de seus discos (compactos), e uma das três gravações suas que ficaram em primeiro lugar nas paradas de sucesso por mais tempo. *Aquele Abraço* liderou as paradas de músicas mais tocadas no rádio por dois meses e, com isso, figura ao lado de *Xodó* (que ficou por três meses, em 1973) e *Não chore mais* (cinco meses, em 1978). Essas três músicas também foram as três mais vendidas da carreira de Gil (GIL, 2013).

Esse estrondoso sucesso musical de Gilberto Gil presta uma homenagem ao Brasil em tom melancólico e irônico de despedida e saudade. Em alguns trechos da letra, Gil se refere ao apresentador Chacrinha: “Chacrinha continua balançando a pança, e buzinando a moça e comandando a massa, e continua dando as ordens no terreiro. Alô, alô, seu Chacrinha – velho guerreiro! Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro! Alô, alô, seu Chacrinha – velho palhaço!” Até então, ninguém havia chamado Abelardo Barbosa de velho guerreiro, mas a associação com o palhaço já acontecia. Chacrinha era sinônimo de alegria, de irreverência, de tropicalismo

colorido, de bagunça, de circo! E Gil, como outros tropicalistas, gostava e acreditava nesta diversidade.

O irreverente e polêmico programa do Chacrinha era inclusive uma referência para o movimento Tropicalista, como exemplo de uma manifestação da diversidade do circo caótico da nossa cultura popular. Daí seu sucesso de público, que nem sempre agradava setores conservadores da sociedade brasileira.

O programa era muito criticado pela sua extravagância, pela sua obscenidade ao mostrar mulheres de maiô rebolando e pelo caos da produção mostrado no ar. Mas, para os tropicalistas, segundo Tatit (2004), o gesto a ser tomado era o de assimilação do diferente e nunca de exclusão. Este era um exercício de risco para as duas partes: Gil mostrava uma posição de embate e de resistência assumidos contra a ditadura e Chacrinha era colocado ao mesmo lado dos opositores à ditadura e pior: “dando as ordens no terreiro e comandando a massa!”.

Devido a este seu jeito anárquico, que também se refletia na própria estética circense e tropicalista dos programas, suas frases insólitas e debochadas, oriundas da sua inventividade e do improviso no rádio, Chacrinha teve problemas com a Censura Federal e com setores conservadores da sociedade brasileira durante a ditadura militar. Os censores também se incomodavam com as imagens que mostravam o corpo das rebolantes chacretes de maiô e procuravam inibir as brincadeiras do apresentador, muitas vezes nos próprios bastidores do programa, aumentando a censura e a pressão sobre Chacrinha, que se afastou amargurado da TV Globo.

Além disto, aquele era um momento de mudanças na própria grade de programação da emissora. A empresa, segundo José Bonifácio Oliveira Sobrinho, em seu livro “O livro do Boni” (2011), passaria a construir o seu padrão de qualidade, eliminando programas populares com altos índices de audiência, mas que fugiam do padrão de qualidade estético desejado pelos novos diretores, oriundos do mercado publicitário.

Naquele momento, os programas de auditório começavam a entrar em crise na televisão brasileira. Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, Hebe Camargo e o próprio Chacrinha perderam espaço. Sílvio Santos e Chacrinha, que dominavam o domingo na TV Globo, saíram de cena. Chacrinha inclusive processou a emissora por mudar os horários de exibição do seu programa sem avisá-lo previamente. Por outro lado, o próprio Chacrinha contrariava os novos diretores, entre eles Boni e Walter Clark, colocando personagens grotescos no ar e sempre extrapolando o horário de término do programa, que era ao vivo. Também se

envolvia em casos de benefício a determinados músicos, em prática conhecida como “jabá”, esquema no qual a gravadora pagaria certa quantia em dinheiro diretamente para a produção do programa em troca de espaço para apresentação de seus músicos.

Em 1972, o apresentador sairia da TV Globo – que, no ano seguinte, estrearia no seu horário o programa Fantástico, uma nova produção realizada a partir da parceria entre os setores de produção e de jornalismo da emissora. Os tempos se tornaram difíceis para os programas de auditório, como afirma a pesquisadora Maria Celeste Mira (1994), no seu livro “Circo Eletrônico, Sílvio Santos e o SBT”.

Naquela época, Chacrinha passou por algumas emissoras, mas não conseguiu se firmar novamente. Acabou saindo da TV e viajou o país com a Caravana do Chacrinha – espaço circense de apresentações musicais em ginásios e praças nas cidades pelo interior do Brasil, muitas vezes patrocinadas pelas prefeituras locais, retomando a velha máxima de pão e circo para as massas.

3.2 Chacrinha enfrenta o sucesso e o olhar atento dos observadores

No seu livro “História da Televisão Brasileira, uma visão econômica, social e política” o autor Sérgio Mattos (2002) propõe uma divisão da televisão brasileira em fases, dentre elas a primeira fase, elitista (1950-1964), quando o televisor era considerado um artigo de luxo e a segunda fase, populista (1964-1975), quando a televisão era um exemplo de modernidade e os programas de auditório ocupavam boa parte da programação.

É nessa segunda fase que o apresentador Chacrinha sairia do rádio para a televisão, se firmaria no novo veículo com altos índices de audiência e assim provocaria vários comentários, crônicas, notas e críticas a seu respeito. A partir de um textoverboaudiovisual, outros textos surgiram, com sentidos bem diversos produzidos por olhares atentos de autores-leitores. Na sequência, apresentamos alguns deles, começando por uma nota da revista *Radiolândia*.

O Chacrinha está cada vez mais louco. Em São Paulo, na televisão, ele aparece vestido com os troços mais extravagantes. No dia da foto para a revista, Chacrinha tentava ser “índio” de óculos e calções, com cocar de penas, colar igualmente de penas de ave sobre a gravata borboleta, um enorme calção de lamê estilo balão, pernas e parte das coxas cabeludas nuas, sapato social de verniz e meias soquete. (TINHORÃO, 1981, p. 170)

Esta nota foi publicada na revista *Radiolândia*¹⁰, semanário brasileiro de rádio e TV, inspirado num homônimo argentino, criado em 1952 pela Rio Gráfica e Editora e que circulou até 1970. Tinhorão (1981) reproduz essa nota para defender a argumentação de que o Chacrinha foi um dos primeiros apresentadores a compreender a diferença entre o rádio e a TV, institucionalizando sua “loucura” com roupas estapafúrdias para a apresentação do seu programa *A Buzina do Chacrinha*.

A maioria dos profissionais do rádio, quando migrou para a TV, fazia um rádio filmado, sem perceber as possibilidades oferecidas pela imagem. Recorremos novamente ao pesquisador Gonzalo Abril (2007), para destacarmos a dimensão do olhar atento do observador em relação à imagem daquele texto verboaudiovisual em dois momentos distintos: um primeiro relativo à notinha em que a colunista observa a loucura tropicalista da figura do Chacrinha, misturando objetos da cultura indígena brasileira (cocar, colar de penas) com outros objetos, tais como sapato envernizado, calças curtas e meia soquete, tal como aparece na foto

Se esta imagem chama atenção da colunista pelo aspecto da loucura visual, num segundo momento, o pesquisador observador Tinhorão chama a atenção para o visual não tanto pelo viés da “loucura” (que ele coloca inclusive entre aspas), mas sim por uma tentativa primária de se construir uma linguagem específica para o novo meio que surgira: a televisão. Mas a imagem é uma dimensão imprecisa do texto verboaudiovisual, jogando com o verdadeiro e o falso. E ela nunca é o objeto na sua totalidade. A noção de imagem mostra uma parte de um objeto dinâmico. Algumas vezes, as imagens são contraditórias, percebidas a partir dos olhares de diferentes sujeitos observadores atentos...

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para ver seu programa que me pareceu durar mais que uma hora. E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra doido no seu verdadeiro sentido. O auditório também, cheio. É um programa de calouros, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada hora nobre da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em buzinar. E suas gracinhas se repetem a todo o instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado. E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia

¹⁰ A nota integrou a seção “Fora do microfone” da revista (número 274, de 04 de julho de 1959), assinada pela colunista conhecida como Comadre Euxódia.

de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros são de origem humilde, tem ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinas que o Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz ao sadismo do Chacrinha? Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas o Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente. (LISPECTOR, 1992, p.30)

De autoria da escritora Clarice Lispector, a crônica foi publicada pela primeira vez no *Jornal do Brasil*, em 1967 – já no auge de uma segunda fase da televisão brasileira, mais popular e apelativa, com predominância de programas de auditório, conforme Mattos (2002).

É o olhar de uma observadora atenta para as imagens do programa e do seu apresentador. Vale lembrar que pensamos o olhar como uma dimensão do texto verboaudiovisual operada por um sujeito atento e que faz parte do próprio texto, um leitor que constrói os sentidos de um texto com sua ação sensata. O olhar tem pudores, tem intenção de enunciar, é um lugar narrativo de um sujeito que lê. O lugar da espectadora/cronista Clarice Lispector que parou em frente à TV para olhar atenta e criticamente o fenômeno tão falado de audiência chamado Chacrinha.

A partir da dimensão deste olhar atento, vamos para a construção de outra imagem do Chacrinha. Agora, ele já é um fenômeno de audiência consolidado na televisão e a sua loucura não é mais novidade. Aliás, a palavra louco que está no texto da primeira nota, retorna então de maneira diferente nesta crônica de Clarice Lispector: aqui o Chacrinha é um doido no seu verdadeiro sentido, ou seja, “aquele que age insanamente...louco varrido” segundo dicionário Houaiss (2001).

O mesmo objeto começa a apresentar imagens diferentes. O apresentador é mostrado como um homem que se veste com roupas loucas e tem um tom de sadismo ao humilhar os calouros, em sua maioria pobres e subnutridos. Calouros que, em jogo com o apresentador, a plateia e o telespectador, são elementos centrais na composição cênica. Eles trazem à baila o elemento risco, fator emocional que, conforme já apontado, é muito importante tanto no programa de auditório quanto no circo.

O auditório compactua com o sadismo do apresentador por meio de um elemento sonoro deste texto verboaudiovisual: o aplauso. A análise da imagem traz um texto mais

complexo, com outras sensações colocadas. A dimensão do áudio aparece tanto neste aplauso como na figura “falante” da buzina. A buzina é um objeto audiovisual de suma importância para se construir a ideia de sadismo neste texto verboaudiovisual. Ela está nas mãos do doido, ele a toca para despedir o calouro e ainda é preciso prestar atenção na quantidade de buzinas, pois este número vale um prêmio. Aqui não cabem elogios. Muito pelo contrário: a observadora tem uma opinião impiedosa e um olhar atento que aponta e recria uma decepcionante, triste e diferente imagem do programa.

Já que nos interessa muito mais o processo de produção de sentido do que um sentido final e único, vamos trabalhar com mais crônicas.

Outro dia, fui ao Chacrinha, na TV Globo. Comigo ia o João Saldanha. O programa elegera, a mim, o maior cronista esportivo do jornal e, ao João, o maior comentarista de TV. (E tínhamos ambos um ar de Prêmio Nobel). Pois bem: – e nunca vi multidão tamanha. Sempre digo que a multidão é inumana porque não tem cara. Cara não tem. Mas cheira. Eis a descoberta que fiz no Chacrinha: – a multidão cheira. Quando entrei no auditório, senti um cheiro que eu já conhecia, mas não sabia de onde, nem quando. Foi toda uma volta encantada. Sim, de repente, eu me via instalado na infância. Passei a ter, novamente, seis, sete anos. Estou caminhando, descalço, na rua São Francisco Xavier. E, súbito, vejo um estábulo.(...) Eis o que importa dizer: – ao entrar no Chacrinha fui agredido por um cheiro que, a princípio, me pareceu de suor velho. Mas logo retifiquei: – não era suor velho. (As grã-finas européias é que cheiram a suor velho.) O que eu sentia era um forte e obsessivo odor vacuum. Duas mil pessoas num espaço que daria para quinhentas. (E como o Chacrinha é amado pelo auditório e repito, ferozmente amado!) Aquela massa faria, por amor, o que ele dissesse. Nunca ninguém me deu, na vida, tamanha sensação de onipotência. Se mandasse o auditório atear fogo às vestes como uma namorada suburbana (ou um monge budista), seria um fogaréu unânime. (RODRIGUES, 2007, p.163)

O Chacrinha é o nosso irmão, o irmão da miséria, o irmão das necessidades. No passado, sua fatia de pão nem tinha manteiga para lhe barrar por cima. Por trás de sua abundância presente, ainda gemem velhas humilhações e fomes jamais esquecidas. (...) Chacrinha é a gigantesca vitória do pé-rapado, é a flamejante ascensão do pobre-diabo. (RODRIGUES, 1993, p. 30)

Estas são crônicas de Nelson Rodrigues publicadas no jornal *O Globo*, em janeiro de 1968. A partir de um texto verboaudiovisual, temos um outro texto, uma crônica que coloca no processo mais um elemento: o cheiro. E não é qualquer cheiro, é um “odor vacuum”, cheiro da infância do cronista, cheiro de vaca, de boi, de bezerro, de excremento, de estábulo...

Aqui, voltamos a pensar o texto verboaudiovisual do Chacrinha, a partir das dimensões propostas por Gonzalo Abril (2007), que possibilitam abrir os sentidos na mediação textual:

visualidade, olhar e imagem. Mas Nelson Rodrigues nos provoca com a sensação do cheiro presente na crônica escrita no papel, a partir da narrativa da sua experiência de presença física no programa do Chacrinha. Foi receber um prêmio e ganhou um “cheiro”.

Abril nos diz que a experiência visual nunca está sozinha, ela “se integra *sinestesticamente* com outras experiências sensoriais” (ABRIL, 2007, p. 38), a visualidade escapa de um sentido fechado ao se integrar a outras sensações. A crônica de Clarice Lispector nos chama para a experiência sensorial do áudio, na importância do aplauso e da buzina para a cumplicidade sádica do auditório com o também sádico Chacrinha. Já a crônica de Nelson Rodrigues acrescenta a sua estranha experiência sensorial do cheiro do auditório, que remete ao *gado vacum* apaixonado que está sob controle do velho guerreiro, representante autêntico e vitorioso do próprio *gado vacum* pé-rapado.

A análise de Nelson Rodrigues se encontra com a homenagem de Gilberto Gil: o velho guerreiro segue “buzinando a moça e comandando a massa”. O apresentador, como já discutimos, é uma figura central no teatro de revista, no circo e no programa de auditório. Ele é o mestre de cerimônia, que conduz o espetáculo com presença de espírito, humor e grande capacidade de improvisação.

Estas crônicas podem se complementar e se contrapor. Elas nos mostram imagens verdadeiras, falsas ou ilusórias, sempre recriações e nunca representações fechadas. As crônicas provocam tensões nos sentidos deste texto aberto e em movimento. Elas são marcas textuais deixadas no tempo, que podem nos mostrar parte de um horizonte de expectativas da recepção da época. Apontam para cronistas-leitores-observadores com ações sensatas e atentas sobre o mesmo texto verboaudiovisual, sujeitos que modulam este texto a partir de diversos fatores: os diferentes olhares dos telespectadores, dos formadores de opinião e deles mesmos, a estrutura da situação do Brasil na época da popularização da televisão, em plena ditadura militar, as experiências sinestésicas dos programas de auditório, tanto para quem os assistia em casa quanto para o público presente no local. Outros fatores evidenciados são o estilo e a história da assinatura do Chacrinha, que vinha do rádio para a televisão, incorporando elementos de ambos, como músicas de fundo durante todo tempo (BG – *back ground*), vinhetas sonoras que dão ritmo ao programa, o improviso do rádio etc. Também seriam incorporados elementos de outros dispositivos, como o teatro de revista e o circo: dançarinas sensuais, cenários e figurinos espalhafatosos, os diálogos de humor ligeiro, a estética popular e de risco do circo, proximidade entre plateia e palco/picadeiro, entre outros.

O texto escrito para jornais e revistas por cronistas, a partir do programa de televisão do Chacrinha e de sua figura nos anos 1960, modulado por experiências sinestésicas das dimensões da visualidade, do olhar, da imagem, do áudio (ouvir e escutar) e da descrição do cheiro deste programa, pode nos auxiliar nesta pesquisa sobre os processos de produção de sentidos abertos pelas mediações textuais de um programa de televisão do mesmo Chacrinha, nos anos 1980.

3.3 Anos 1980 e a volta pra TV, os tempos são outros...

Com a redemocratização do país nos anos 1980 e a criação do SBT pelo experiente e popular apresentador de programas de auditório Sílvio Santos, a disputa pela audiência na televisão cresce, os populares programas de auditório retornam e o “velho guerreiro” volta para a TV Globo em 06/03/1982, com a missão de aumentar os índices de audiência da emissora. Nascia o *Cassino do Chacrinha*, programa de auditório que misturaria duas antigas produções como referência: a *Buzina do Chacrinha* (show de calouros) e a *Discoteca do Chacrinha* (apresentação de cantores famosos), sucessos de audiência nos anos 1960 e 1970.

Segundo o site Memória Globo, oficial da emissora, o primeiro programa da volta do apresentador à TV Globo mostrou a famosa Caravana do Chacrinha pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro com fortes elementos circenses mambembes – pernas de pau, malabaristas, atores fantasiados, charanga e palhaços acompanhados pelas famosas chacretes, todos comandados pelo velho palhaço com seu figurino espalhafatoso. O conhecido e performático ajudante de palco Russo, por exemplo, era trapezista de circo e foi levado para o rádio e para a TV pelo Chacrinha.

O programa do Chacrinha, no entanto, não seria mais o mesmo, apesar de não apresentar grandes novidades. *Show* de calouros, apresentações de artistas conhecidos, corpo de jurados performáticos, plateia agitada, chacretes sensuais, a buzina, o abacaxi, o bacalhau, o “sacolão para a plateia”. Está tudo ali, mas não parece ter o mesmo frescor e irreverência – pois, nos anos 1980, os tempos eram outros...

O próprio velho palhaço parece sem fôlego, burocrático e repetitivo com suas frases, cansado e com a saúde já comprometida. Ele chegou inclusive a perder a voz durante um dos programas, sendo substituído, depois do intervalo, pelo jurado e humorista João Kleber.

Naquele momento, o velho guerreiro também seria acusado de voltar a abrir espaço para determinados artistas no programa mediante propina paga pelas grandes gravadoras para divulgação, ou seja, por causa do conhecido “jabá”.

É parte deste material (três programas de TV reapresentados pelo Canal Viva em 2012/2013) que nos interessa investigar como *corpus* empírico, levando em conta o rádio, a TV, o teatro de revista e o circo. As performances do Velho Guerreiro, da plateia, dos calouros, dos artistas e da equipe, a sua ligação com a música, o seu humor irreverente, sua criatividade e habilidade verboaudiovisual para lidar com diferentes situações. Tudo isto, conforme mostramos ao apresentar na sua trajetória de vida, pode apontar para indicadores privilegiados para percebermos as textualidades que nos interessam nesta pesquisa.

Quando pensamos num programa de auditório, gênero em construção aberta desde o teatro de revista, passando pelos anos de ouro do rádio e chegando até os dias de hoje na televisão, é possível estudá-los dentro de uma perspectiva das performances dos diversos atores que os compõem, sem necessariamente nos fecharmos apenas nas linguagens e características específicas de cada dispositivo – teatro, circo, rádio e televisão?

Podemos estudar os programas de auditório para além dos meios em que estão inseridos, como dispositivos independentes e multidimensionais compostos por textos diversos, pois as performances dos seus atores sujeitos podem nos mostrar marcas de textualidades próprias dos programas. A questão, no entanto, não é fechar, mas sim procurar abrir perspectivas, lembrando que os meios têm características próprias, mas as textualidades não se configuram apenas a partir delas. Afinal, os meios ou as formas constituem e são constituídos também pelas performances que constroem estas textualidades, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 4 – DESENHO METODOLÓGICO

4.1 A importância da performance na Comunicação

No seu livro “Por que estudar a mídia?”, escrito em forma de manifesto, o autor Roger Silverstone (2002) reivindica a importância de se estudar a mídia como dimensão da textura geral da nossa experiência no mundo. Os estudos da mídia valorizaram por demais a centralização na própria mídia e nos grandes eventos, se esquecendo do ordinário, daquilo que é cotidiano, do nosso senso comum, que para Silverstone é parte do terreno onde a afetação produzida pela mídia é mais significativa.

Para ele, a questão que deve ser formulada não é “por que estudar a mídia?”, mas sim “como estudar a mídia?”, ou seja, uma questão de metodologia, mas numa perspectiva afastada de preceitos cartesianos-positivistas e próxima do reconhecimento das diferenças. O autor levanta várias questões e procura definir procedimentos para o campo de pesquisa em comunicação, mas sem respostas fechadas. Ele lembra aos pesquisadores da comunicação a importância das dimensões da experiência para seus estudos, levantando algumas perguntas: o que nós fazemos com a nossa mídia? Onde a mídia afeta no nosso dia a dia? Como e em quais aspectos a mídia nos toca? E uma das formas da mídia nos tocar, segundo Silverstone, seria pela performance.

A palavra performance aponta para a ideia de desempenho notável, alcance ideal de algo, exercício de atuar. Vale ressaltar que o termo foi trazido para o Brasil por artistas nacionais influenciados pelo movimento *art performance*, ocorrido nos anos 1970 nos EUA, que se caracterizava por uma produção colaborativa (diálogo entre sujeitos variados) e a fusão de diversas linguagens (teatro, circo, vídeo, dança, cinema, música dentre outras).

Mas e a performance na comunicação? Ela nos ajudaria a perceber as textualidades e abrir os sentidos dos textos? As performances nos dizem algo a respeito da constituição dos dispositivos? As possibilidades de se trabalhar com a performance são tantas que, talvez por isso, seja difícil operarmos com um conceito estável (CARLSON, 2010).

São conhecidos inúmeros estudos sobre a performance nas artes (teatro, dança, poesia, música), nos esportes, na física aplicada, nas engenharias etc. No entanto, uma vez que não é objetivo do presente trabalho a investigação exaustiva das vertentes teóricas que se dedicam aos estudos da performance, nos atemos aqui aos estudos de Paul Zumthor e de Erving Goffman, cujas proposições são norteadoras para a metodologia de análise. Assim, desejamos investigar alguns sujeitos-operadores das diferentes performances apresentadas no

programa de auditório (apresentador, dançarinas, jurados, calouros, artistas, plateia), a partir dos estudos das performances sociais de Goffman e das performances estéticas da voz e do corpo, tal qual proposto por Zumthor.

4.2 A performance social

É interessante pensar a comunicação, no caso o dispositivo programa de auditório e seus textos, observando o ser humano e suas relações não apenas na macroestrutura (a ordem social), mas também na microssociologia (a interação). O andar do garçom, a conversa das amigas, o golpe do vigarista, o ritual da posse do presidente, as diferentes interações dentro de um programa de auditório: existiria alguma ordem de organização nas relações das entidades que compõem os textos (cenas) deste "programa de auditório"?

A descrição cuidadosa das interações dramáticas das situações do cotidiano foi objeto de estudo de Goffman. É na tentativa de entender a ordem social da interação através da performance de seus atores que os estudos de Goffman (1999) vão contribuir para a percepção das textualidades e dos diversos processos de significação de um texto, sempre pensando a comunicação como um dos componentes das texturas do nosso cotidiano.

Para Goffman (2002), a noção de ouvinte ou interlocutor é fundamental. Ela vai para além da conversa do dia-a-dia, chegando também ao contexto da fala que vem da tribuna e ao ouvinte que se transforma numa plateia peculiar. A plateia do rádio ou da TV é um tipo de ouvinte interlocutor "imaginado" pelos comunicadores, ela não está ali presente. Ainda de acordo com Goffman, o ouvinte se junta ao outro de modo secundário e intermediado, o encontro acontece numa situação mais social do que conversacional. Isso se dá mesmo que os apresentadores, por exemplo, usem na abertura e no encerramento de programas estratégias de conversação, como palavras de boas-vindas e agradecimentos.

Para o autor, o termo representação se refere "a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência" (GOFFMAN, 2002, p.29). E, quando acontece este encontro entre o indivíduo e o grupo de observadores, acontece uma performance. Cria-se uma **fachada** (equipamento de expressão, intencional ou não, usado na representação), que funciona como vitrine ou vidraça, de acordo com a interação. É esta fachada que proporciona o desempenho ou a performance, numa situação de interação entre os diversos atores. É o que se dá num programa de auditório, com o calouro, o apresentador,

as dançarinas, os jurados, a atração musical famosa, a plateia e o telespectador. Há na fachada, contudo, outros três importantes elementos (GOFFMAN, 1996):

O primeiro elemento é o **cenário** – local físico onde se desenrola a performance, geralmente fixo. Os atores devem conhecer bem o cenário e atuar dentro dele. Somente em casos especiais, o cenário não permaneceria estático. Assim, fachada e fundo se confundiriam. Esta é uma circunstância excepcional, na qual o cenário acompanharia os atores, que se tornariam sagrados por esta excepcionalidade.

O segundo elemento é a **aparência** – tipo de estímulo que ajuda a revelar o status social do ator, compondo a fachada. É interessante notar que, quando ator e plateia se identificam, parecendo pertencer ao mesmo *status* social, a interação fica facilitada.

O terceiro elemento é a **maneira** – tipo de estímulo que nos leva à interação que se espera dos atores, ajudando a compor a fachada. Aqui, aparece a indicação de um papel de interação quando as impressões e os sentimentos se afloram.

Estes elementos poderiam funcionar como operadores iniciais e pontos de partida de uma análise preliminar para olhar as entidades do programa de auditório. De certa forma, na fachada, há sempre uma expectativa de compatibilidade entre cenário, aparência e maneira, para facilitar a performance. Assim, tudo estaria garantido dentro de uma ordem social.

Mas esta é uma perspectiva muito mecânica e fechada para a performance. Afinal, se assim fosse, o mundo estaria pré-determinado e a comunicação aconteceria sem “ruído”, o que sabemos que não é verdade. É por isso que Goffman (1999) nos apresenta o infrator “teimoso” em existir. O infrator é o transgressor que infringe as regras da ordem social e da interação. A princípio, se esperam ações radicais que venham repor a ordem, destruindo a interação, mas, na prática, há uma tendência de se preservar a interação por parte dos atores e plateia envolvidos. Goffman (1999) nos aponta que os participantes, em nome da preservação da interação, reagem com tolerância aos delitos, fazendo correções para que as ações a serem tomadas não destruam a interação. Podemos pensar nesta negociação como um acordo prático exigido pelo delito em favor da interação.

Aquelas regras da ordem social não podem ser vistas como fechadas e inegociáveis. É preciso lembrar que estas mesmas regras, a princípio, foram definidas de modo coerente e claro para todos os participantes. Porém, a comunicação é o lugar da ação, mas também da relação e da interação, todas dinâmicas, construídas e não dadas.

O calouro que não para de cantar mesmo com microfone desligado, a dançarina que não sorri, o apresentador que perde a voz, o jurado antipático, a plateia que não vibra, o

artista famoso que erra ao performar sua própria música em playback: tudo isso são regras quebradas e que pedem uma renegociação das performances na construção da fachada.

Esta renegociação das relações das entidades dos textos permite movimentar e mostrar novas textualidades que podem ficar e, assim, marcam mudanças no dispositivo. O que no princípio foi uma quebra da regra e pediu uma renegociação para preservar a interação, hoje pode nos parecer uma marca textual que já nasceu com o dispositivo, mas que pode nem sempre ter sido assim e não há garantias que continuará sendo assim. O que hoje nos parece um erro, uma quebra na regra, uma tensão; amanhã poderá parecer uma textualidade incorporada ao texto através de uma nova relação modificada com dispositivo.

4.3 A performance estética da voz e do corpo

Quando Zumthor (2000) propôs a introdução, nos seus estudos literários, das percepções sensoriais, ou seja, a ideia de um corpo vivo performático, ele sabia que enfrentaria problemas teórico-metodológicos. Então, ele sugeriu a abertura de conceitos exageradamente fechados neles mesmos. Seria necessário que o pesquisador colocasse seus conceitos em diálogo com outros conceitos. O exemplo da voz é interessante e nos serve para a investigação aqui proposta.

Muitas vezes, trabalhamos com a voz como se fosse um elemento pronto e acabado, e com os meios – o rádio e a televisão, por exemplo – excessivamente centrados neles mesmos (“midiacentrismo”). Os manuais de rádio apontam para uma linguagem própria, caracterizada apenas pela oralidade e cheia de dicas muito particulares, como por exemplo: o locutor deve dar preferência ao pronome *nós* em vez de *eu*, não se usam artigos antes de nomes próprios, não se deve usar verbos no futuro, etc.

Mas o rádio é dinâmico, é um dispositivo composto por textos diversos e em movimento. Portanto, uma linguagem viva radiofônica já não cabe em manuais fechados, cheios de regras. Voltando à questão da voz, precisamos trabalhar com a ideia de que ela emana do corpo, mas o efeito da voz vai para além do corpo e mesmo assim ela o representa plenamente, portanto a voz não está fechada nela mesma. O rádio também não pode ser uma ilha: a performance da comunicação neste veículo extrapola o meio sonoro, trazendo nela, por exemplo, o corpo do locutor que fala, do cantor que canta e do ouvinte que escuta. Podemos pensar numa situação performancial (ZUMTHOR, 2000).

Qualquer estudo sobre o meio rádio deve levar em conta que a voz deste meio traz para cena o ouvinte que constrói a performance no seu diálogo com aqueles sons. Para Zumthor, a

performance só acontece quando se dá a recepção, ela é um ato de quem desempenha, mas também de quem contempla, daí ser um ato de comunicação.

Quando pensamos num programa de auditório, gênero em construção aberta desde o teatro de revista, passando pelos anos de ouro do rádio e chegando até os *reality show* da televisão de hoje, é possível estudá-lo na perspectiva das performances dos diversos atores que compõem o programa de auditório. Não é preciso, necessariamente, nos concentrarmos apenas nas linguagens e características específicas de cada dispositivo – teatro de revista, circo, rádio e televisão.

Ou seja, podemos estudar os programas de auditório para além dos meios em que estão inseridos e as performances dos seus atores podem nos mostrar textualidades próprias dos textos que compõem o dispositivo programa de auditório. Mas a questão é não fechar, é sempre procurar abrir perspectivas, lembrando que os meios não deixam de ter características próprias. Porém, as textualidades não se prendem apenas nisto, os meios ou as formas constituem e são constituídos também pelas performances, que constroem estas textualidades de forma dinâmica.

Para Zumthor (2000), a verdadeira existência da palavra, ou seja, sua forma, sua materialidade, só acontece na performance, na ação, na interação. A performance é algo que podemos reconhecer. Ela é concreta, se realiza, está no mundo e as suas regras, como o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e principalmente a resposta do público, são fundamentais para a comunicação.

Mas a importância da performance para a comunicação não se limita ao meio de transmissão. A performance modifica o conhecimento transmitido. Performance e conhecimento estão ligados ao afetarem um ao outro, assim como o texto e o dispositivo.

A concretude da performance envolve um outro fator fundamental para a comunicação: a recepção. A performance, segundo Zumthor (2000), é um momento privilegiado da recepção, é ali que ela acontece, é ali que o conhecimento ou o texto é recebido, percebido e aberto. A percepção do texto se dá no corpo, pois o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos, é pelo corpo que temos o contato com o mundo – vejo, ouço, toco. É na maneira pela qual aquele texto é lido no momento da recepção, com absorção e criação, que se dá a construção da estética da recepção, por meio da ação sensata do leitor, que aciona seu repertório.

Vale lembrar que esta estética da recepção se dá por percepções multi sensoriais do sujeito no lugar do mundo onde ele encontra a obra. Este lugar acontece na performance, aí

está mais uma vez a comunicação. Uma comunicação dentro de um paradigma relacional, em que não há apenas informação fria. O corpo, aliás, permite absorver muito mais do que a informação. O sujeito, no âmbito desta recepção estética construída, é convocado a participar de uma transformação, nada está pronto ou pré-determinado, o processo de significação do texto está em aberto.

Neste momento, Zumthor (2000) nos chama atenção para o fato de que não há uma resposta universal para a performance. Esta perspectiva plural nos leva a investigar o programa de auditório a partir da voz, assim apresentada por Zumthor (2000): como lugar simbólico, só definido pelo aspecto relacional; a voz que funda o sujeito na sua palavra; a voz que é uma ruptura da prisão do corpo. Enquanto o sujeito fala, a voz escapa do próprio corpo para o mundo, mas representa o corpo plenamente. A voz do outro, que me exige silêncio para ouvi-la, que é semelhante à minha, mas que vem de outro lugar.

Voltando à ideia da performance que se dá na recepção, sendo portanto um ato comunicacional e que, para Zumthor, geraria muito mais prazer do que informação, poderíamos pensar, a partir deste ponto, na performance da voz no rádio, que depois vai para a televisão. Interessa-nos aqui fazer um diálogo com a percepção de Rudolf Arnheim (1979), segundo a qual o rádio seria um meio de expressão e não apenas um meio de transmissão e divulgação. Esta expressividade do meio nos apontaria para uma estética radiofônica ou uma arte sonora que extrapolaria o conteúdo da mensagem.

Na composição desta arte sonora precisamos atentar também para outros elementos sonoros além da voz, mas que estão relacionados entre si e com a própria voz. Estas relações são dinâmicas e ambientadas. Elas constroem o que Murray Schafer (2001) definiria como paisagem sonora. Para ele a paisagem sonora seria “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas como a composição musical” (SCHAFER, 2001, p.366). Na composição desta paisagem sonora, Schafer (2001) classifica os elementos sonoros como sons fundamentais, sinais e marca sonora.

Os sons fundamentais são os sons de fundo: eles são tão comuns ao nosso ouvido que nem prestamos muita atenção neles; não necessitam de ser ouvidos conscientemente. Os sinais sonoros também estão no cotidiano, mas pedem uma audiência atenta e consciente, como, por exemplo, a buzina do automóvel. Por fim Schafer (2001) define como marca sonora um som que seja único, um som forte e mais característico daquele lugar, daquele povo ou daquela situação. Portanto é interessante pensarmos a paisagem sonora em

movimento, dinâmica, com transformações no seu relevo e sempre com a participação do ouvinte e das vozes dos diversos atores.

Para esses atores, o locutor ou o comunicador é uma figura importante nos programas de auditório. Para Arnheim (1979), os locutores deveriam atuar de forma leve, proporcionando uma proximidade amistosa e espiritual com o ouvinte. Para ele, deveria haver respeito ao auditório, pois a comunicação só se daria com a apropriação do texto pelo ouvinte. Afinal, o texto falado já não pertenceria só ao locutor ou ao produtor. O locutor deveria ter presença de espírito, capacidade de assimilação e facilidade de descrição do acontecimento a ser vivido pelo ouvinte.

No caso do Chacrinha, isto aconteceu, como vimos, desde seu início de carreira no rádio, naquela experiência sinestésica do programa “*Cassino do Chacrinha*”, na Rádio Difusora de Niterói, em 1940. A capacidade e a característica de lidar com o caos sonoro foram levadas pelo velho guerreiro para sua performance na televisão anos mais tarde, envolvendo outros elementos para a construção de textualidades marcantes.

Sons, imagens, objetos e corpos são as entidades escolhidas do texto, que se relacionam por performances. Performances que, por sua vez, apontam as textualidades do dispositivo (independente/multisensorial) e do texto verboaudiovisual (aberto na ação do leitor pela sua observação atenta) chamado programa de auditório. Portanto, a investigação das performances (sociais e estéticas) como componentes das textualidades se dará a partir de alguns operadores corporizados nas cenas analisadas (fachadas): Chacrinha, chacetes, calouros, jurados, artistas famosos, plateia. Para empreender a análise, tomaremos como base o percurso metodológico abaixo.

4.4 Metodologia

A realização da pesquisa proposta parte da análise de três programas *Cassino do Chacrinha*, que foram exibidos originalmente entre os anos de 1982 e 1988 pela Rede Globo de Televisão e que em 2012/2013 foram reapresentados na íntegra pelo Canal Viva, na TV paga. São estes programas que formam o *corpus* empírico do nosso projeto de pesquisa.

Nossas escolhas metodológicas nos orientam na direção de uma perspectiva que nos permitirá achar as tensões no nosso objeto de pesquisa, por meio da percepção de suas textualidades diversas, oriundas da irreverência do teatro de revista, dos espetáculos circenses, do rádio e da televisão.

A metodologia a ser utilizada não deve ser compreendida apenas como um conjunto de procedimentos ou técnicas que sistematizariam o processo da pesquisa. A proposta é trabalhar a metodologia de outra forma, mais ampla e instigante, porém não menos problemática. A metodologia nunca será dada *a priori*, ela se construirá do diálogo das teorias – orientadas, no nosso caso, pelo paradigma relacional da comunicação – com o objeto de pesquisa.

Quando pensamos no paradigma relacional no campo das pesquisas da comunicação, as tensões sobre o objeto de pesquisa tendem a aumentar. Dessa forma devemos utilizar metodologias e teorias que não isolem este objeto da sociedade, como nos lembra Boaventura Souza Santos (1989). O autor nos propõe um entendimento da ciência a partir da relação entre o cientista, o seu objeto de pesquisa e a sociedade. No caso da nossa pesquisa, devemos pensar uma sociedade dinâmica e modificada pelos meios de comunicação – eles próprios em constantes mudanças nas suas tecnologias e nas suas linguagens (folhetim, teatro, circo, rádio, televisão). Linguagens abertas e dinâmicas que se modificam, mas que também, principalmente em função das novas tecnologias, se misturam nas intertextualidades contemporâneas.

Após determinado o *corpus* do projeto, composto pelos três programas *Cassino do Chacrinha*, faremos descrição geral dos programas. Esta descrição vai nos ajudar no entendimento de cada episódio, que tem em torno de duas horas de duração, no sentido de perceber os quadros que se repetem, aparecem ou desaparecem, seu ritmo, seus atores, sujeitos, seus significados, valores e sua relação com o público.

Vale lembrar que não se trata de um estudo de recepção, pois tratamos aqui do público telespectador projetado e não o público concreto. Tratamos, portanto, do público com traços que podem ser encontrados no fluxo dos programas e nas suas textualidades percebidas na ação de leitura dos textos marcada na atualidade. Neste momento, em que propomos trabalhar o público como sujeito ativo e autônomo do processo de comunicação, estamos reforçando implicações metodológicas do paradigma relacional dos estudos de comunicação.

Ao trabalhar no campo do relacional, podemos perceber como o *Cassino do Chacrinha*, inclusive na sua reprise dos anos 2010, relê e ressignifica elementos do rádio, do circo, do teatro de revista e da TV. Para esta análise, é preciso perceber o texto ligado a uma ação sensata, atualizada e provocada no seu leitor, mostrando o texto maior que suas origens, no caso tanto para além do programa de auditório no rádio dos anos 1940/50 quanto para além do programa na própria TV, pensando na primeira exibição do *Cassino do Chacrinha*

nos anos 1980. O texto é, na verdade, uma ação marcada na atualidade pelas leituras do público e a marca deste afastamento do texto da sua produção é dada pelas textualidades que o compõem.

Como já justificado, a performance é um importante elemento nas pesquisas da comunicação a partir do paradigma relacional. Assim, propomos investigar os atores sujeitos (apresentador, dançarinas, jurados, assistentes de palco, calouros, artistas, plateia) das diferentes performances do programa, tanto as performances sociais de Goffman quantos as performances estéticas de Zumthor.

Os estudos da performance social de Goffman nos auxiliam na percepção destes atores em seus equipamentos de expressão, intencionais ou não. Podemos observar três elementos para nos orientar na análise dos programas: cenário (espaço físico – auditório), aparência (*status* social do ator) e maneira (tipo de estímulo que nos leva à interação que se espera dos atores). Estes elementos podem funcionar como operadores iniciais e pontos de partida de uma análise preliminar para olhar as textualidades do programa.

Como dispositivo composto por uma marcante textualidade sonora, tanto historicamente (origem radiofônica) quanto culturalmente (forte ligação com a música e com a fala), o programa de auditório *Cassino do Chacrinha* requer uma análise especial sobre a sua sonoridade. Num primeiro momento vamos utilizar os estudos da performance estética da voz e do corpo, de Zumthor (2000). A nossa análise deve levar em conta as seguintes considerações apresentadas pelo autor: a voz como lugar simbólico só definido pelo aspecto relacional que traz para a cena o ouvinte; a voz que funda o sujeito na sua palavra; a voz que é uma ruptura da prisão do corpo; a voz do outro, que me exige silêncio para escutá-la. Existiriam momentos de silêncio no caótico circo sonoro do Chacrinha? Num segundo momento, ainda considerando a marcante sonoridade do *Cassino do Chacrinha*, continuaremos a descrição e a análise dos signos sonoros dentro da composição da paisagem sonora do programa. Vamos trabalhar com a ideia de paisagem sonora na perspectiva de uma metáfora metodológica que nos auxilie a tensionar o objeto e abrir questões. Propomos descrever e perceber esta paisagem sonora do programa a partir de dois pontos do mundo acústico de Arnheim (1979): sons (palavras/músicas) e ruídos.

Para Arnheim (1979), a expressividade do tom da palavra seria mais importante do que o seu próprio significado. Ela seria a textualidade que escaparia do sentido fechado e nos abriria sensações na experiência estética do som. Antes da criação da linguagem, o homem já

se comunicava por ruídos, expressões sonoras que ajudavam na sobrevivência e na evolução da espécie.

A partir da descrição desta paisagem sonora, é sempre importante lembrar que ela não é estática, ela é dinâmica e mediada, tem relevo, superfície e ocupa espaços. Arnheim (1979) também chama atenção para a importância da análise de outros elementos para a composição do espaço de uma paisagem sonora: sensação de cenas variadas e ampliadas com o uso do vetor perspectiva, determinando o perto e o longe (posicionamento de microfones no auditório); ressonância do som que leva o ouvinte a perceber a amplitude espacial da obra (ecos e ruídos do auditório); possibilidades de mudança de cenas através de cortinas de passagem acústica (vinhetas, buzinas, jargões). Tais elementos e recursos sonoros também ajudam a entender a percepção acústica que serve de apoio para estimular a criatividade e abrir sentidos para o público, investigando quais seriam as condições de significações e suas possíveis articulações.

A partir da descrição/análise geral dos programas, buscaremos perceber como as referências mencionadas se insinuam na trama discursiva intertextual do programa de auditório, sendo tensionadas e reapropriadas por ele. Nossa análise incidirá sobre as textualidades do programa, com atenção para as entidades que, em articulação, formam os textos do dispositivo independente e multidimensional, bem como para as performances do apresentador, da equipe de palco e dos convidados, e para a interlocução que estes estabelecem com a plateia.

A partir das reflexões de Goffman (1996, 1999, 2002), trabalharemos com os seguintes eixos:

- Definição do tipo das cenas do programa (por exemplo, uma disputa de calouros e uma apresentação de um artista famoso) a serem analisadas como fachadas de construção de performances apontando cenário, aparência e maneira, sempre recortando as entidades som, imagem e corpo/objeto a partir dos operadores: Chacrinha, chacrete, calouro, jurado, artista famoso, plateia. Serão observados também como tais atores que se constituem como nossos operadores na análise lidam com objetos como a buzina e o troféu abacaxi. Utilizados de forma recorrente nos programas, podemos considerá-los como elementos significativos na performance de tais atores. Observamos ainda o figurino dos atores, uma vez que tal elemento constitui a aparência dos atores que compõem a cena.

- Discussão sobre as expectativas em jogo. Quais expectativas de compatibilidade são formadas entre cenário, aparência e maneira na fachada, para facilitar as performances dentro

do *Cassino do Chacrinha*? O que se espera, por exemplo, da apresentação de um calouro? Estas expectativas se confirmam, se quebram, se modificam?

- Discussão sobre as negociações em jogo. Quais seriam os elementos infratores que transgridem a ordem pré-determinada de um programa de auditório? Como se daria a renegociação da nova ordem para preservar a interação? Na renegociação, podemos pensar em dispositivos e textos que surgem, se movimentam, convergem, interagem e se transformam, criando novas textualidades e preservando textualidades que ficam marcadas no tempo (por exemplo, o aparecimento e a manutenção do jurado chato, do calouro desafinado).

A partir das reflexões de Zumthor (2000), trabalharemos com os seguintes eixos:

- Ao definir as cenas do programa a serem analisadas, destacaremos as vozes e os corpos que performam no *Cassino do Chacrinha* (por exemplo, a voz peculiar do próprio Chacrinha, que vem do rádio, mas não possui uma voz de locutor padrão e ainda apresenta um corpanzil todo fantasiado, as chacetes que não têm voz, só caras, bocas e corpos rebofantes dentro dos maiôs).

- Destacar o papel fundamental da recepção (plateia presente) para a performance da voz do outro, que me exige silêncio e escuta. Existe silêncio no *Cassino do Chacrinha*? A diversidade de cores e o caos do circo também estão presentes nas vozes e nos sons do programa?

Ainda na perspectiva de Zumthor, será necessário o cuidado de não separar performance e conhecimento, ou seja, não separar o que se diz, como se diz e de onde se diz – pensar postura corporal, figurino e entonação aliados ao conteúdo da fala.

Elaboramos, a partir dos apontamentos metodológicos descritos, dois instrumentos para sistematizar a análise dos programas que fazem parte do nosso *corpus* empírico. O primeiro instrumento (QUADRO 1) é relativo à análise da Fachada da performance (Goffman) e o segundo (QUADRO 2) relativo à análise da paisagem sonora (Zumthor e Arnheim).

4.4 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE:

QUADRO 1 - FACHADA (Goffman)

| Operadores (integrantes) / Aspectos analisados na Fachada | Chacrinha | Chacretes | Chacrete Auxiliar | Calouros | Jurados | Plateia | Artistas (atrações musicais) |
|--|-----------|-----------|-------------------|----------|---------|---------|------------------------------|
| Cenário (fixo) | | | | | | | |
| Aparência (status esperado) | | | | | | | |
| Maneira (interação) | | | | | | | |
| Infração | | | | | | | |

QUADRO 2 - PAISAGEM SONORA (Zumthor e Arnheim)

| Operadores (integrantes)/ Aspectos analisados na Paisagem Sonora | Chacrinha | Chacretes | Chacrete Auxiliar | Calouros | Jurados | Plateia | Artistas (atrações musicais) |
|---|-----------|-----------|-------------------|----------|---------|---------|------------------------------|
| Corpo e Voz (aspecto relacional) | | | | | | | |
| Microfones (posição e separação de cena) | | | | | | | |
| Ressonância Sonora (Ideia de amplitude – ecos e ruídos) | | | | | | | |
| Movimento Sonoro (mudança de cena) | | | | | | | |

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE

A seguir, apresentamos uma descrição geral dos três programas *Cassino do Chacrinha* escolhidos e a análise de momentos distintos destes programas. Para analisar estes momentos fizemos uso dos instrumentos metodológicos explicitados na metodologia. Os momentos analisados foram: uma abertura do programa, um *show* de calouros, uma atração musical no meio do programa e duas atrações musicais no fim do programa.

5.1 Descrição dos três programas escolhidos

O *Cassino do Chacrinha* era um programa de auditório com a duração média de duas horas, possuía sete intervalos comerciais e oito blocos com aproximadamente 15 minutos de duração. O programa era formado pelos seguintes quadros: *show* de calouros, atrações artísticas, brincadeiras com a plateia, concursos, entrevistas realizadas pelos jurados com pessoas famosas e publicidade (*merchandising* e testemunhais).

O programa era gravado por 5 câmeras (4 fixas em tripé móvel e uma portátil) no Teatro Fenix, na cidade do Rio de Janeiro. O *Cassino do Chacrinha* era editado para ser exibido todos os sábados às 16h na TV Globo e esteve no ar de 06/03/1982 a 02/07/1988. Sua equipe era composta por 30 profissionais e tinha a direção geral de Helmar Sérgio e de José Aurélio “Leleco” Barbosa, filho do Chacrinha. Alguns elementos davam o tom da atração: edição rápida, *cameraman* aparecendo no vídeo, assistentes fantasiados, chuva de confete e balões, plateia animada e movimentação intensa de artistas e chacretes no palco. A plateia era formada por centenas de pessoas e a produção priorizava a presença feminina. Os homens só entravam se sobrasse espaço dentro do auditório.

No Canal Viva, que pertence ao Sistema Globo de Comunicação, o programa foi recentemente reexibido entre os anos de 2012 e 2013. Foram ao ar cerca de 20 programas exibidos originalmente entre os anos de 1987 e 1988, reexibidos uma vez por mês, aos sábados, às 16h, com reprise aos domingos, às 18h. Foram selecionados para esta análise três programas veiculados no Canal Viva entre junho e agosto de 2012. Nos quadros a seguir, elencamos os participantes e os quadros de cada um deles:

QUADRO 3: Cassino do Chacrinha - Programa 1

| | |
|--------------------------|--|
| Atrações musicais | Dunga, Meia Soquete, Jovelina Pérola Negra, Grupo Malacacheta, Banda Reflexo, Plebe Rude, Kátia, João Penca, Jane Duboc, Wando, Patrícia, Fagner, Criolo Doido, Leo Jaime, Gilliard, Nico Resende e Chiclete com Banana. |
| Jurados | Consuelo Badra (colunista social), Bernard (jogador de vôlei), Luciana Fontenelle (modelo), José Vitor Oliva (empresário), Vanessa de Oliveira (modelo), Jackson Bezerra (fotógrafo), Elvira Raolino (colunista social), Edson Santana (maestro e ex-Rei Momo do Rio de Janeiro) e Elke Maravilha. |
| Concursos | <i>Show</i> de calouros |
| Entrevista | Ney Latorraca (ator) |
| Chacretes | Em torno de 15 (o número é aproximado, pois algumas chacretes entram e saem de cena em alguns trechos do programa) |

QUADRO 4: Cassino do Chacrinha – Programa 2

| | |
|--------------------------|--|
| Atrações musicais | Los Maneros, Dr. Silvana, Gilliard, Heróis da Resisitência, Egotrip, Zero, Sarajane, Rosana, Trem da Alegria, Lobão, Marcelo Guimarães, Robby, Como de Costume, Simony e Jairzinho, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Leo Jaime e Titãs. |
| Jurados | João Kleber (humorista), Silvinho (cabeleireiro), Luís de França (radialista), Ney Latorraca (ator), José Vitor Oliva (empresário), Alberto Brizola (radialista), Edson Santana (maestro e ex-rei Momo do Rio de Janeiro) e Chico Recarey, empresário que ficou conhecido como rei |

| | |
|-------------------|--|
| | da noite carioca. |
| Concursos | “A estudante mais bonita do Brasil”, “A melhor mímica de Michael Jackson”. |
| Entrevista | Paulo César Grande (ator) |
| Chacretes | Em torno de 15 |

QUADRO 5: Cassino do Chacrinha - Programa 3

| | |
|--------------------------|--|
| Atrações musicais | Los Maneros, Roberto Leal, Adriana, Leo Jaime, RPM, Simony e Jairzinho, Juba e Lula, Solange, Alexandre Frota, Os Abelhudos, Carmen Silva, Gilson, Placa Luminosa, Roupas Nova, Jane Duboc, Biafra, Bebeto, Lulu Santos, Egotrip e Pepeu Gomes. |
| Jurados | Ana Maria Nascimento e Silva (atriz), Heitor Reis (jornalista), Cláudia Raia (atriz), Jesse Valadão (ator), Vanessa de Oliveira (modelo), Fernando Bicudo (produtor teatral), Napoleão Veloso (empresário), Simone Carvalho (atriz), Rômulo Arantes (nadador) e Elke Marvilha. |
| Concursos | A negra mais bonita do Brasil |
| Entrevista | Dercy Gonçalves |
| Chacretes | Em torno de 15 |

5.2 Cinco momentos a serem analisados dentro dos três programas escolhidos

Nesses programas, decidimos analisar uma abertura, três atrações artísticas e um *show* de calouros.

Selecionamos, do *Cassino do Chacrinha 1*, a primeira apresentação dos seguintes calouros: Márcio Cruz, Edílson Pereira, Lindalva, Maria Gorete e Ronaldo Natureza. Destacamos esta primeira apresentação de calouros em relação às outras devido à presença de uma diversidade de gêneros de calouros (duas mulheres e três homens), de uma variação artística interessante (uma mímica e quatro cantores) e da riqueza de interações entre os

diversos atores. As outras duas apresentações de calouros mostraram-se com menor variedade e menos interação, principalmente em termos de diálogos entre o Chacrinha e os calouros. Também deste programa, selecionamos a sua abertura, que segue o padrão de todas as aberturas dos programas e por fim a sua atração final: a banda baiana *Chiclete com Banana*.

Do programa *Cassino do Chacrinha 2* escolhemos a sua atração final: a banda paulista *Titãs*. A ideia é trabalhar com uma atração final bem diferente da analisada no primeiro programa: se por um lado temos uma banda de axé da Bahia com letras e musicalidade leves, por outro lado temos uma banda de rock de São Paulo com letras e musicalidade pesadas. Ambas faziam sucesso nos anos 1980 e tinham força e prestígio para fechar o programa, pois a atração final tinha que sacudir o auditório.

E as atrações musicais que não estavam no final do programa? Teriam menos força? A interação era diferente? Estas atrações que estavam no meio do programa tocavam apenas uma música, diferentemente das atrações finais que tocavam três músicas. O tempo para a interação com a plateia era mais curto. Por isso selecionamos para análise uma atração do meio do programa, no caso o programa *Cassino do Chacrinha 3*, que utilizou outros caminhos para provocar a interação. A atração do meio do programa escolhida foi o cantor Lulu Santos.

Para analisar esses momentos, fizemos uso dos instrumentos metodológicos (QUADRO 1 e QUADRO 2) apresentamos anteriormente. De acordo com a metodologia, sistematizamos a análise de cada momento do programa da seguinte forma: Fachada (cenário, aparência e maneira), Infrator e Paisagem Sonora. Dos aspectos que constituem a fachada – cenário, aparência e maneira – o cenário é fixo e se repete em todos os programas. Portanto, faremos a análise desse aspecto na abertura de um dos programas (*Cassino do Chacrinha 1*), quando as câmeras percorrem o espaço mais demoradamente, dando a ver o cenário ao público distante. Nos demais momentos do programa, no que diz respeito à fachada, faremos a análise da aparência e da maneira dos atores a partir desse cenário fixo. Também seguindo a metodologia proposta, ainda dentro do primeiro quadro de análise metodológica, vamos observar se na performance dos atores envolvidos há momentos de infração às regras estabelecidas.

Por último, vamos analisar a paisagem sonora destes momentos a partir de quatro elementos que a compõem: corpo/voz em performance, microfones (posição e separação de

cenas), ressonância sonora (ideia de amplitude – ecos e ruídos) e movimento sonoro (mudança de cena).

5.3 Análise do primeiro momento: Apresentação inicial do programa

Escolhemos para esta análise a apresentação inicial do programa *Cassino do Chacrinha 1*, que dura aproximadamente 4 minutos. Conforme já explicado anteriormente, vamos começar definindo a fachada da performance apresentando o cenário, a aparência e a maneira, lembrando que o cenário deste programa se repete nos outros três.

5.3.1 Composição da Fachada:

Cenário:

O cenário é o auditório do Teatro Fênix, na cidade do Rio de Janeiro, onde o programa é gravado e suas cores predominantes são básicas, fortes, carnavalescas e tropicais: amarelo, verde, azul e vermelho. O cenário é composto por Mauro Monteiro e Alfredo Pereira e de forma geral imita um cassino com luzes pisca-pisca, roletas, mesas de jogos e caixas de retorno de som pintadas como cartas de baralho, com a figura do Chacrinha. O chão é branco e brilhante, possui uma faixa verde pintada com diversas casas numerais, que imita jogos de tabuleiros. O teto é preto, com pé direito bem alto, havendo espaço para uma câmera operada em grua, o que ajuda a dar movimento às cenas. Neste teto, temos muitas luzes brancas fortes dependuradas. Elas são específicas para televisão e oferecem uma claridade homogênea para o cenário e para os atores. Balões coloridos estão dependurados no teto e espalhados em alguns pontos do cenário. O cenário que transporta o telespectador para o universo dos cassinos faz lembrar ainda o velho *Cassino do Chacrinha* na Rádio Niterói, nos anos 1940, quando o jovem locutor Abelardo Barbosa trabalhava com uma paisagem sonora que remetia ao tema.

Podemos pensar aqui, mais uma vez, no teatro de revista como referência, pois o programa *Cassino do Chacrinha* acontecia dentro de um teatro. A base do cenário tinha no fundo elementos de um teatro tradicional – palco, plateia, camarins, bastidores. Por outro lado, o cenário do programa também traz referências ao circo, com o palco, que devido à proximidade da plateia, se transforma em picadeiro, e com a diversidade de cores alegres e fortes que apontam para a vivacidade do universo circense.

A plateia, que se localiza bem próxima ao palco, traz adereços coloridos (vermelhos, azuis e amarelos) nas mãos e é parte componente do cenário. O público fica de pé em arquibancadas praticáveis com degraus e, portanto, em posição superior aos demais atores que se apresentam no palco. Esta proximidade nos traz a ideia de um palco/picadeiro de circo e a plateia se localiza em torno deste palco/picadeiro distribuída em forma de U, com o fundo do palco na abertura do U e a mesa dos jurados na posição contrária ao fundo. Esta mesa é brilhante, com pedaços de espelhos colados, microfones e cadeiras.

Neste fundo, temos uma réplica enorme da cabeça do Chacrinha, onde sempre dança uma chacrete. Quando o programa se inicia a primeira imagem que aparece é sempre esta enorme cabeça, com uma marca de batom na bochecha, provavelmente uma referência à performance de Elke maravilha que sempre beijava o Chacrinha no início do programa. Neste momento podemos ouvir a voz do apresentador ao fundo que cumprimenta o público. Algumas chacretes ficam no chão do cenário do palco/picadeiro e outras ficam posicionadas em praticáveis altos espalhados nos lados do cenário. As paredes do cenário têm réplicas dos naipes das cartas de baralho, com contornos iluminados nas cores azul e vermelho, reforçando a ideia de um carnaval num cassino tropical. A banda de apoio e o seu maestro compõem este cenário em um lugar mais alto e fixo no meio da plateia.

Nesta apresentação as câmeras começam com planos abertos que mostram a réplica gigante da cabeça do Chacrinha; o auditório está escuro e as luzes se acendem aos poucos mostrando a plateia colorida e animada. Percebe-se que é um auditório enorme, mas cheio de pessoas apertadas umas contra as outras. Mesmo assim, elas estão alegres e a impressão é que estamos num grande circo tropicalista e carnavalesco. A partir destas cenas iniciais do auditório, a edição do programa é mais rápida, ganha ritmo, alternando imagens do Chacrinha (plano médio), das chacretes dançando (planos mais fechados), da plateia vibrando (planos abertos) e dos jurados entrando no palco (alternando planos fechados e abertos). Este cenário e esta seqüência de imagens são fixos e se repetem nos outros programas.

Aparência/Maneira:

Os outros dois elementos que formam a fachada podem operar de forma bem integrada: a aparência e a maneira, que são tipos de estímulos que nos revelam o status social dos atores e suas interações, conforme nos aponta Goffman (1996). Cada um influencia e é influenciado pelo outro. Estes dois elementos não são fixos, eles precisam da relação para acontecer.

Neste caso do programa de auditório, podemos pensar em textos verboaudiovisuais em movimento e abertos pela ação dos atores-leitores-sujeitos analisados. Este é o momento privilegiado onde acontece a interação e a comunicação. Vamos começar pela figura do Chacrinha que é o ator principal nesta apresentação inicial do programa.

Chacrinha é o comandante do caos. Conduz a diversidade sem perder o fio condutor do programa, como o *compère* conduzia o enredo do teatro de revista (VENEZIANO, 1996). Ele é o palhaço do circo a quem tudo é permitido. É brincalhão, é irônico, mas é também sarcástico, ignorante e popular. Chacrinha não possui voz de veludo, nem voz no padrão radiofônico. Mesmo assim, ele veio do rádio. Obteve sucesso com sua irreverência e presença de espírito. Durante a abertura e todo o restante do programa, marca presença e dá ritmo com expressões que não fazem muito sentido: “alô atenção”, “alô raaaa”, “aiii”, “alô oi”, etc.

Com relação ao aspecto visual, Chacrinha parece um palhaço louco. Ele veste roupa brilhante (camisa e bermuda verdes com colete cinza), meias soquete brancas (marca registrada desde o seu início na TV, como já vimos em crônica) com sapatos vermelhos brilhantes. Na cabeça, há um boné com flores de plástico azul, amarela e rosa, além de um pequeno abacaxi, também de plástico. Ele ainda usa uma gravata borboleta brilhante vermelha (tudo brilha!), óculos pretos antigos, cabelos brancos encaracolados, despenteados e grandes. As cores de seu figurino são tropicais e brilhantes, chamando bastante atenção.

Chacrinha tem a sua “nervosa” buzina amarrada na cintura e um microfone exclusivo preso no peito que praticamente são signos audiovisuais que já fazem parte do seu figurino. O Chacrinha muda de roupa em outros programas, mas estes dois objetos permanecem. São objetos que fazem articular as entidades som, imagem e corpo/objeto na composição do texto deste dispositivo. Ele é o comandante, o único ator que tem o seu próprio microfone e o poder de tocar a buzina a qualquer momento. Mas Chacrinha não está sozinho, ele está sempre acompanhado das suas famosas chacretes.

As chacretes trazem no seu figurino e na sua performance a influência das vedetes do teatro de revista. O figurino é extravagante, chamativo e sensual: maiôs cavados verdes cintilantes, luvas verdes cintilantes compridas, cabelos presos com arranjos de plumas brancas, sapatos prateados de salto alto com tiras, maquiagem forte com batom e meia calça cor da pele. As vedetes do teatro de revista também usavam maiôs sensuais para a época, cabelos presos por arranjos espalhafatosos e sapatos de salto alto elegantes. Assim como o corpo das vedetes centralizava o espetáculo (VENEZIANO, 1996), o corpo das chacretes

ocupa espaço importante na composição da trama textual do programa. O momento das chacretes nos chama atenção, pois a aparição delas dá vida e ritmo ao programa, elas funcionam como vinhetas audiovisuais de abertura/encerramento dos blocos e também de passagem entre os calouros, artistas e jurados.

Uma chacrete merece atenção especial: ela está em cima de um praticável que é uma réplica gigante da cabeça do Chacrinha, portanto um lugar de destaque no programa. Ela é diferente no figurino e na performance. Esta chacrete veste maiô branco com detalhes coloridos e executa uma performance que nos remete ao circo, pois ela tem nas mãos objetos típicos: malabares, bolas e argolas. Enquanto ela dança, também mostra sua habilidade na técnica de brincar com estes objetos circenses. Esta é mais uma referência forte ao circo dentro do programa.

Estas mulheres, assim como as vedetes, são quase divas intocáveis, inacessíveis. Algumas chacretes inclusive parecem pairar acima dos convidados e da platéia, elas estão em praticáveis bem altos, próximas, mas inacessíveis a quaisquer que sejam os atores presentes - apresentador, calouros, artistas, jurados ou plateia. São divas inclusive que não falam “nossa língua”, se comunicam em outras instâncias – imagens de caras e bocas com sorrisos que dublam músicas dançadas por elas mesmas. Ou poderíamos pensar que estas mulheres seriam tão desumanizadas a ponto de se tornarem objetos de desejo e de decoração como as fotografias das vedetes do teatro de revista?

Os jurados, chamados pelo Chacrinha de “os analistas da tarde de hoje”, são apresentados no início de todos os programas e como eles são sempre muitos (de oito a nove, variando a cada programa) acabam fazendo as suas entradas em ritmo acelerado para não consumir muito tempo do programa. Neste episódio, são chamados pelo Chacrinha os seguintes jurados: a colunista social Consuelo Badra, o jogador de vôlei Bernard, a modelo Luciana Fontenelle, o empresário José Vitor Oliva, a modelo Vanessa de Oliveira, Elke Maravilha, o fotógrafo Jackson Bezerra, a colunista social do Piauí Elvira Raolino, o maestro e ex-rei Momo carioca Edson Santana.

Consuelo Badra veste uma roupa que se espera para uma colunista social dos anos 1980: jóias, vestido chamativo e salto alto. Ela faz o estilo de uma pessoa fina e chique para a época, em relação aos outros atores presentes no programa. Seus cabelos são armados e sua maquiagem é marcante. O jogador de vôlei Bernard representa a juventude atlética, usa calça jeans apertada, sapatênis e uma camisa social com mangas dobradas com cor forte e alegre. Entra esbanjando saúde e simpatia e, como era de se esperar de um jogador de vôlei, é

ovacionado pelas mulheres da platéia. Luciana Fontenele é modelo, jovem, está de óculos escuros, cabelos grandes armados e veste uma roupa que valoriza seu corpo: vestido bege colado e sapato preto de salto. Agora é a vez do empresário da noite José Vitor Oliva, que se apresenta de maneira jovem e despojada: calça jeans, camisa branca e bota de camurça. Mas diferente do jogador Bernard ele não é ovacionado, apenas formalmente aplaudido como as outras juradas. A modelo Vanessa de Oliveira entra no programa vestindo um *tubinho* preto elegante, maquiagem discreta, cabelos presos e brincos de argola. Porém o Chacrinha erra na sua apresentação. Ele a chama pelo nome correto, mas a profissão errada: colunista social representante do Mato Grosso do Sul. O Chacrinha reconhece o equívoco e corrige o erro reapresentando a modelo. Ele valoriza a modelo chamando-a de rainha do Brasil e solicita as palmas da plateia, aliás, fato incomum para o Chacrinha, pois este tipo de solicitação só aconteceu neste momento, nenhum outro jurado foi tratado desta forma.

Na seqüência é apresentada Elke Maravilha que rouba a cena e chama a atenção de todos na plateia, pois destoa dos outros jurados. Elke está praticamente fantasiada, bem ao seu estilo mix tropicalista: arranjo enorme de flores na cabeça, vestido preto longo sensualmente aberto mostrando uma das pernas, luvas vermelhas longas e sapato de salto alto que aumenta ainda mais a sua altura. Sua maquiagem é bem teatral, no seu personagem há também uma forte referência à sensualidade espalhafatosa das vedetes do teatro de revista brasileiro (VENEZIANO, 1996). Ela entra sorrindo, abre os braços e beija fortemente o Chacrinha. A interação com plateia é forte a ponto das pessoas gritarem seu nome de forma espontânea, fato que não acontece com nenhum dos outros jurados. Depois quem entra no palco é o fotógrafo Jackson Bezerra. Ele é um jovem alto com visual bem despojado: cabelos “mulletes”, calça preta com suspensório, camisa branca com mangas dobradas e sapato preto com meias brancas. A plateia feminina também mostra empolgação pelo jovem. Então é apresentada mais uma colunista social: Elvira Raolino. Ela é do Piauí e veste uma roupa discreta, pois não é uma jovem modelo e nem uma colunista social do Rio ou de São Paulo. Veste saia longa preta, blusa verde e casaco preto com ombreira, passa rapidamente pelo Chacrinha sem chamar muita atenção, parecendo um pouco deslocada no ambiente. Por fim é a vez do ex-rei Momo e maestro Edson Santana que já é vaiado logo na entrada, ou seja, já há uma identificação da plateia que aquele é o jurado chato. Edson é gordo, baixinho e veste uma roupa estranha e totalmente diferente dos outros homens: um terno vermelho brilhante com uma gravata borboleta também vermelha. Seus cabelos lisos e longos; é impossível não notá-lo e, de certa forma, não rir daquela figura, portanto, fica bem claro que seu personagem precisa aparecer e provocar. Sua interação é imediata e intensa: a plateia o vaia

bem alto, fato que não acontece com os outros jurados. Mas ele não se intimida e responde prontamente levantando os braços num gesto confuso, que nos passa a impressão de afronta e de cumprimento ao mesmo tempo. Pronto: logo no início do programa o clima no auditório aponta para a interação com a plateia, fato que se repete sempre no início dos outros programas. Será que tudo ocorreu dentro do esperado?

Infração:

Mesmo com todos estes elementos (cenário, aparência e maneira) bem definidos, as interações entre os atores de uma fachada deixam escapar ruídos, erros ou infrações às regras. É por isso que nos estudos da performance de Goffman (1999) o autor vai nos apresentar a figura do infrator. Como já apontamos, o infrator é o transgressor que infringe as regras da ordem social e a princípio se esperam ações radicais que venham repor a ordem, mas, na prática, há uma renegociação das regras em favor da preservação da interação. Vale lembrar que as infrações não são obrigatórias, elas podem ou não acontecer nas performances. Ao observar este quadro de apresentação inicial do programa gostaríamos de destacar um momento que nos parece fugir ao roteiro combinado.

O quadro começa com as imagens do auditório e o som da música tema do programa. Certo tempo depois Chacrinha cumprimenta a platéia presente no auditório e o público que está em casa. Ele continua seguindo o roteiro e apresenta os “analistas da tarde de hoje” dentro de uma ordem pré-estabelecida pela produção do programa. Entre um jurado e outro há cenas de corte das chacretes dançando e performando caras e bocas para as câmeras. Mas de repente o experiente apresentador erra o texto de apresentação de uma das juradas, ao invés de chamar “a *top model* Vanessa de Oliveira”, ele chama “a colunista social representante do Mato Grosso do Sul Vanessa de Oliveira”, e agora? O que fazer? Vanessa de Oliveira entra, Chacrinha nota o erro e resmunga, como se reclamasse dele mesmo pelo vacilo; ela o cumprimenta, ele estende a mão para ela e foge do roteiro, ou seja, assume o erro e muda as regras em nome da interação, em nome do calor do programa. O programa é gravado, a direção poderia interromper a gravação para começar de novo, mas o Velho Guerreiro não para, usa sua experiência para improvisar e fala naturalmente que se confundiu. Desta forma ele não perde a interação com o auditório, mesmo com a infração cometida. Rapidamente ele reapresenta corretamente a jurada e de forma perspicaz elogia a modelo, supervaloriza a convidada chamando-a de “nossa encantadora, a nossa rainha nacional” e pede uma salva de palmas exclusiva para ela, ou seja, ele muda as regras para

preservar a interação calorosa, pois nenhum outro jurado é agraciado com um pedido exclusivo de palmas.

Interessante notar que, na seqüência da apresentação dos jurados, aparece a extravagante e popular Elke Maravilha. A sua aparição faz a plateia vibrar intensamente e esquecer o tropeço. Elke, de certa forma, garante com o seu carisma que o calor do auditório não foi perdido com o erro do Chacrinha. No momento em que ela entra, a gritaria aumenta mostrando que o calor do auditório não vai diminuir. Elke parece fugir do combinado e beija fortemente o Chacrinha. Mas vale lembrar que ela beija fortemente o Chacrinha em todos os programas deixando assim sua marca no rosto do apresentador. Esta marca se incorpora ao personagem durante todo o programa, inclusive o beijo está na réplica gigante da cabeça do apresentador que compõe o cenário do programa. Depois do beijo, a plateia grita o nome de Elke efusivamente. O ato de beijar Chacrinha, que em algum momento pode ter surgido fora do roteiro previsto (infração), se tornaria depois uma das marcas do programa, ou seja, em favor da interação com o auditório a regra foi mudada para Elke Maravilha, a ela é permitido beijar fortemente o Chacrinha e deixar sua marca de batom registrada.

Todas estas mudanças no roteiro são possíveis não só pela experiência e pelo jogo de cintura do Chacrinha, mas também são pelo próprio ambiente do programa. Aqui a ideia de circo volta como espetáculo dinâmico e caótico que assimila bem esta readequação da fachada. O erro e o imprevisto são aceitos no circo, o circo não pode ser totalmente previsível, sempre há uma estética do risco inerente à textura do espetáculo. E o *Cassino do Chacrinha* trabalha com esta estética, inclusive utilizando-a para reforçar o calor do programa de auditório. Os erros aparecem, alguns deles são mantidos no programa, desde que as renegociações aconteçam de forma a não prejudicar a interação calorosa dos atores e o ritmo do próprio programa.

Paisagem Sonora:

Durante todo o quadro analisado não há nenhum momento de silêncio dentro do auditório. A paisagem sonora formada tem um relevo conturbado, são sons que parecem competir uns com os outros pela atenção das pessoas, mas que ao mesmo tempo trazem uma dinâmica necessária ao ritmo do programa.

O relevo tem sons fundamentais que estão ao fundo da fala do Chacrinha como, por exemplo, a música tema que abre o programa e continua até o final da apresentação inicial. Esta música tema começa mais alta, a sua letra praticamente apresenta o programa:

“Abelardo Barbosa, está com tudo e não está prosa, menino levado da breca, Chacrinha faz chacrinha com a buzina na discoteca. Ô Terezinha! É um barato o *Cassino do Chacrinha!*” A música é animada e continua de fundo (BG – background) até a apresentação do último jurado, após isso entra a música *Cidade Maravilhosa* para valorizar a cidade do Rio de Janeiro. Esta música é cantada em coro e em alguns momentos atrapalha a fala do próprio Chacrinha, reforçando a sensação caótica de uma paisagem sonora de relevo conturbado. Outro som que fundamental é o som da platéia com palmas, cantos, gritos e vaias. Em alguns momentos este som fundamental se destaca tornando-se uma marca importante da paisagem sonora do programa, pois ganha força de acordo com a intensidade da interação entre os diversos atores.

Nesta paisagem sonora do início do programa a voz do Chacrinha é a grande condutora de tudo. Ela aparece antes mesmo de vermos o corpo do próprio Chacrinha, lembrando mais uma vez a ideia de Zumthor (2000) da força da voz individual que funda o sujeito e rompe a prisão do corpo ao se performar na recepção. A voz do Velho Guerreiro é de uma pessoa mais velha. Está rouca e cansada; não é impostada. A dicção das palavras ditas pelo Chacrinha não é boa, fato que dificulta inclusive o entendimento completo das falas (caos sonoro). Mas a sua voz é a sua marca, ela é autêntica, ela é a voz do Chacrinha, é o seu corpo, a sua presença mesmo quando a sua imagem não é mostrada ao telespectador. Nesta apresentação inicial do programa a sua voz aparece antes da sua imagem marcando sua presença. Ela faz parte daquele corpo e em várias situações escapa do próprio corpo. Isto pode ser notado quando, em diversos momentos, o Chacrinha fala em cima das músicas e das próprias falas dos outros atores. Ouvimos sua voz, mas, muitas vezes, não o vemos. A imagem é do jurado, da chacrete ou da plateia. Em alguns momentos a figura do Chacrinha não aparece, mas pela sua voz percebemos sua presença marcante, ela escapa do seu corpo e, ao mesmo tempo, reforça a presença do seu corpo.

A música tema abre o programa contaminando a plateia, em seguida ouvimos alguns gemidos, mas não conseguimos ver nada além do auditório escuro. De quem são aqueles gemidos? Todos parecem já saber: aquela voz é inesquecível, ela é a voz rouca do Velho Guerreiro chamando para a interação. Os gemidos são reconhecidos não por palavras pronunciadas, a fala é confusa, mas a voz gemida e confusa traz um dado importante e expressivo: o Chacrinha está presente no programa. Pensemos a voz como um meio de expressão e não apenas como um meio de transmissão de informação por palavras, assim

como Arnheim (1979) pensava a estética do rádio para além do texto na lauda lida pelo locutor.

Mais um signo sonoro aparece na seqüência da paisagem: uma sirene que toca anunciando que o *show* começou pra valer com voz do Chacrinha cantando a música tema. Para ouvirmos sua voz é preciso microfoná-la, portanto, o Chacrinha tem o seu microfone e ele está em algum lugar daquele auditório. O fato de a sua voz ser ouvida e ele não ser visto nas primeiras cenas cria a expectativa que alguma cena nova vai nos trazer a imagem daquela voz que está livre do seu corpo. A cena aguardada finalmente aparece com o Chacrinha e o seu microfone preso ao corpo, mais uma marca registrada que lhe dá poder e autonomia para circular por diversos pontos do palco provocando a separação, a diversidade e a mudança de cenas a partir do áudio (ARNHEIM, 1979).

A voz da plateia aparece com destaque durante a apresentação dos jurados. Apesar de um auditório lotado por centenas de corpos, eles se manifestam como se fossem a voz de um corpo só: cada jurado que entra é apresentado também pela voz desta plateia. Quando o jogador de vôlei Bernard entra, é ovacionado com gritos de histeria em coro fica claro que ali não temos apenas um atleta, mas também um homem desejado pela plateia feminina. Quando Elke Maravilha tem seu nome gritado em coro temos ali mais que uma jurada, Elke é amada pela plateia como se fosse “um Chacrinha de saias”, os dois atores inclusive se misturam na marca do beijo que fica no rosto do apresentador. Quando Edson Santana entra a voz da plateia em coro nos diz claramente através da vaia: ele é chato, não gosta nem da plateia e nem dos calouros. Ao contrário de Elke, para ele todos os calouros são ruins, não tem condições técnicas vocais para estarem segundo a sua análise profissional de maestro. A voz da plateia recebe os outros jurados nos dizendo que ele tem menos força e interação, são aplausos bem semelhantes e burocráticos.

Mas esta voz da plateia, assim como a do Chacrinha, também precisa ser microfonada. A plateia não tem um microfone exclusivo para cada integrante como o apresentador tem o dele. São performances sonoras diferentes para cada ator deste quadro. Podemos notar microfones espalhados no palco em pedestais e que estão voltados para a captação geral do som do auditório. Ruídos e ecos são percebidos durante todo o tempo, nos reforçando a imagem inicial de um auditório espaçoso. Mais uma vez a leitura desta grandiosidade física do auditório é composta por textos verboaudiovisuais com imagens da plateia e do palco, mas também com os ecos e os ruídos do auditório; é a ressonância sonora que reforça a ideia de amplitude do espaço (ARNHEIM, 1979). Microfones posicionados em diferentes lugares

captam o movimento de sons diversos que permitem ao diretor geral realizar mudanças de cenas e dar dinamismo ao programa. Não basta mostrar a imagem da plateia cheia de pessoas, precisamos ouvir os sons diversos desta plateia para percebermos a interação calorosa que acontece num programa de auditório.

5.4 Análise do segundo momento: *Show de calouros*

Escolhemos para esta análise a primeira apresentação dos calouros do programa *Cassino do Chacrinha 1*, que dura aproximadamente 11 minutos, incluindo a opinião dos jurados sobre o calouro que se apresenta por último. Conforme já explicamos, vamos começar definindo a fachada onde acontecem as performances dos atores envolvidos. A fachada é o lugar da representação dos calouros que se apresentam no palco, durante um tempo determinado, perante um grupo de observadores (Chacrinha, plateia, jurados e telespectadores) que tem influência sobre eles. Para compor esta fachada, precisamos definir seus três elementos: cenário (físico e fixo), aparência (descrição dos atores) e maneira (interação entre os atores). Depois analisaremos as infrações e a paisagem sonora (corpo/voz, microfones, ressonância sonora e movimento sonoro) deste segundo momento.

5.4.1 Composição da Fachada:

Cenário:

O cenário deste momento do programa é o centro do auditório do Teatro Fênix e possui os mesmos elementos apontados que compõem o cenário definido na análise anterior, portanto o cenário é fixo.

Aparência/Maneira:

Vamos começar descrevendo a aparência de uma chacrete que aparece em destaque no *show* de calouros: a chacrete auxiliar do Chacrinha. Ela conduz o calouro na sua entrada e na sua saída, ajusta a altura do seu microfone, fica ao seu lado durante a apresentação e lhe entrega o abacaxi. Neste momento do programa, ela tem uma marcação de palco bem definida dentro do cenário.

A chacrete auxiliar veste o mesmo figurino das demais, mas tem a função de dar apoio ao Chacrinha, ficando próxima a ele durante toda a disputa de calouros. A sua performance vai para além da dança dublada e isso nos causa certo estranhamento inicial. Ela faz o papel de ajudante de palco, o que a princípio caberia ao assistente de palco Russo, mas que provavelmente durante a apresentação dos calouros deve ter outras tarefas definidas pela produção. Afinal este é um momento de riscos do programa, infrações imprevistas podem acontecer a qualquer instante e os atores devem se adaptar às possíveis mudanças. O controle da situação durante este número é bem relativo, diferente do que acontece em outros momentos mais previsíveis do programa (apresentação de artistas, entrada de jurados etc).

A chacrete auxiliar conduz o calouro até o centro do palco, ajusta o seu microfone, permanece ao lado dele e o conduz para fora de cena, tudo isso de forma mecânica e rápida. De certa forma, ela também está no comando do calouro, ela tem a confiança do Chacrinha, o calouro deve respeitá-la. Além disso, ela tem em mãos dois objetos fundamentais neste momento: o microfone e o abacaxi. A altura do microfone do calouro é ajustada por ela, sem este microfone o diálogo ligeiro não acontece e muito menos a apresentação do calouro é possível, prejudicando assim a performance do próprio calouro. Enquanto o calouro se apresenta, a chacrete auxiliar está dançando e mostrando o abacaxi para todos ao fundo, ou seja, ela não pode se afastar do quadro. A sensação de risco e a pressão sobre o calouro também passam pela performance desta “poderosa” chacrete, que segura o “troféu abacaxi”, prestes a ser entregue. Há uma sintonia fina entre ela e Chacrinha: quando o Chacrinha toca a buzina para cortar a apresentação do calouro, a chacrete auxiliar precisa entregar o “troféu abacaxi”, retirar rapidamente o calouro de cena e afastá-lo do seu microfone.

O “troféu abacaxi” acompanha a performance de quase todos os calouros, pois a sua imagem está nas mãos da chacrete auxiliar e ele fica logo atrás do calouro exercendo certa pressão durante a sua apresentação. A chacrete auxiliar se posiciona próxima ao candidato, segurando essa premiação às avessas, anunciando que, a qualquer momento, o “troféu abacaxi” pode parar nas mãos do calouro. É como se a produção do programa dissesse ao calouro: lembre-se você é um calouro e pode receber este abacaxi a qualquer instante. Há ali uma tensão explícita, um momento de risco iminente para o calouro perante todos, é a estética do risco do circo se fazendo presente no *show* de calouros.

Na verdade, o ‘troféu abacaxi’ é uma fruta tropical e nos remete mais uma vez à referência tropicalista do programa. O abacaxi já era cultivado pelos indígenas antes mesmo da chegada dos portugueses ao Brasil, é uma fruta espinhosa e pode machucar. Ela requer

certa habilidade para sua degustação. Como comer o abacaxi sem antes descascá-lo? Mas descascá-lo é sempre difícil. Ou seja, o calouro sai de cena buzinado, vaiado e ainda vai ter que se virar para descascar este abacaxi.

Podemos entender o abacaxi e a buzina do Chacrinha como objetos que compõem as entidades da trama textual do programa. São objetos que possuem seus sons, a buzina faz barulho e o abacaxi ao ser entregue é sempre acompanhado por uma vinheta gritada em coro: “troféu abacaxi!”. São objetos que ganham um destaque especial nas performances dos atores (Chacrinha, calouro, plateia e chacrete auxiliar). Portanto, estes objetos apontam para a textualidade do risco que compõe, junto com outras textualidades, o dispositivo programa de auditório. É importante lembrarmos que estes objetos compõem as entidades que precisam ser articuladas pelos atores da performance (objetos e corpos em interação) construindo a textualidade do risco que aflora neste momento. E um dos atores articuladores é o Velho Guerreiro.

Vamos analisar o comandante do circo caótico neste momento do programa. Em termos visuais o figurino do Chacrinha é o mesmo figurino espalhafatoso já descrito na análise anterior, mas desta vez um elemento do seu figurino é utilizado com mais intensidade: a buzina, que durante a apresentação dos calouros se torna um objeto temido pelos calouros, pois a qualquer no momento em que a buzina tocar o calouro será eliminado. Como já descrevemos, o Chacrinha tem presença de espírito, é simpático e popular, mas na interação com os calouros ele apresenta mais uma característica: o sarcasmo. É de se esperar que um calouro cometa deslizes, afinal ele é um calouro, ele está ali pra isso também; é neste momento que a buzina do Chacrinha funciona ativamente para reforçar o clima sarcástico do *show* de calouros.

Chacrinha faz questão de conversar rapidamente com cada calouro antes da sua apresentação. Esta conversa dá dinâmica aos textos do programa, causa uma sensação de intimidade entre o calouro, o Chacrinha e a plateia, e ainda permite ajustes técnicos de microfone (altura do pedestal e acerto do som) e de enquadramentos pela câmera. Mas esta conversa simples também proporciona o escape do esperado através do diálogo entre o Chacrinha e o calouro, podendo fazer aparecer transgressões nas performances destes atores (GOFFMAN, 1999). Através de um diálogo ligeiro e bem humorado entre estes dois atores, as palavras escapam, o risco aumenta e o vacilo pode acontecer, ou seja, as infrações podem surgir a qualquer momento.

Na maior parte das vezes, o Chacrinha não perdoa o vacilo. Ele ele é cruel e faz questão de destacar este vacilo, expondo o vacilante, que no caso é o calouro. A exposição deste vacilo causa interesse, chama a atenção da plateia, que em alguns casos pode se identificar com o próprio calouro vacilante. O exemplo da caloura Márcia Gorete, que veremos com detalhes mais a frente, é interessante: Chacrinha pergunta qual seria o sexo da cantora Jane Duboc. A caloura diz que é mulher, Chacrinha pergunta como ela sabe, a caloura diz que viu na televisão e o Chacrinha diz que na televisão todos estão vestidos, portanto a caloura não poderia saber. Daí, Márcia Gorete vacila e diz que realmente ela não sabe o sexo da cantora Jane Duboc. Esta é uma tentativa do Chacrinha dominar a situação, tirando algum tipo de benefício próprio do vacilo do calouro para mostrar controle da situação e certo humor leve no diálogo ligeiro.

Mas o vacilo pode escapar desta tentativa de dominação. Porém, mesmo escapando do controle, a interação tem que continuar, ou seja, o programa está no ar e o *show* não pode parar. Interessante notar que este ligeiro diálogo arriscado com tons de humor e de sarcasmo está sempre presente no programa *Cassino do Chacrinha* e marca uma textualidade característica do dispositivo programa de auditório com origens no teatro de revista brasileiro, como já mostramos anteriormente.

Esta textualidade de um diálogo ligeiro e arriscado entre o Chacrinha e o calouro é também explorada envolvendo o apresentador e outros atores (convidados e pessoas da plateia) e persiste em diversos programas de auditório ainda nos dias de hoje (*Programa Silvio Santos, Ídolos, Astros, Caldeirão do Huck, Altas Horas, Domingão do Faustão* entre outros). Esta textualidade dos diálogos ligeiros e arriscados nos ajuda a identificar certo programa como um programa popular de auditório. Por isso propomos trazer agora para a nossa análise da aparência e da maneira os ricos e diversos diálogos entre Chacrinha e os calouros deste momento do programa *Cassino do Chacrinha 1*.

Chacrinha dialoga com todos os atores do programa, mas com os calouros a relação é diferente. Ele conversa com os calouros sempre de forma irônica e, muitas vezes, sarcástica (como vimos em uma das crônicas reproduzidas anteriormente). Há momentos em que o diálogo é artificial e burocrático, com se fizesse parte de uma obrigação. Talvez só aconteça para dar tempo de ajustar o pedestal do microfone e acertar a altura do seu som. A impressão que se tem é que ele ignora o que foi dito, para ele pouco importa o conteúdo da conversa. Em alguns diálogos, temas pesados (abuso sexual de crianças, homossexualidade, prostituição) aparecem e desaparecem rapidamente, pois não há interesse em aprofundar na

abordagem destes temas para não pesar na dinâmica do programa. Em outros momentos há vida, há interação e diversão, Chacrinha realmente dialoga escutando o que o calouro fala, mostra sua presença de espírito e jogo de cintura. Aliás, como já dizia Gilberto Gil: “Chacrinha continua balançando a pança, buzinando e dando as ordens no terreiro”.

Essas formas de interação estabelecidas entre o Chacrinha e os calouros podem ser evidenciadas na observação deste momento escolhido. O primeiro calouro a se apresentar se chama Márcio Cruz e entra vacilante no palco, como se esperaria da performance de um calouro. Ele é jovem, cabelos “mulletes”, figurino simples, mas que está na moda dos anos 1980: calça jeans, camisa branca com mangas dobradas e colar justo. Como o palco nos lembra o picadeiro de um circo, devido à proximidade da plateia, o calouro já sente a pressão do público, localizado ao seu lado e acima dele nas arquibancadas mais altas. Pode-se notar um clima de festa de circo (cores e barulhos diversos), mas também certo ar de Coliseu de Roma, “vítima jogada às feras”, sujeito fragilizado e que está correndo riscos no meio do picadeiro.

O calouro Márcio começa a cantar, mostra-se nervoso, fora de tom, a plateia dá risadas e o calouro toma uma vaia homérica. Chacrinha buzina várias vezes com um leve sorriso, o calouro recebe o troféu abacaxi das mãos da chacrete auxiliar e é eliminado. As vaias se juntam a um áudio gravado em coro: “troféu abacaxi!” e o calouro sai atrapalhadamente do palco/picadeiro.

O ato de vaiar o calouro aponta um comportamento interessante. Há algo de sarcástico por parte da plateia: ela se reconhece naquele lugar e naquele calouro, mas ainda bem que ela está no lugar seguro de plateia e não no lugar de risco do calouro. Alguém na plateia pode pensar: já que aquele calouro com cuja performance (aparência e maneira) me identifico pode se apresentar no palco, será que eu também posso? Afinal, ele é muito desafinado. Além desta identificação, este calouro desafinado dá dinamismo ao programa, traz emoções através da estética do risco, já discutida, que nos remete mais uma vez ao dispositivo circo dentro do programa (WALLON, 2009). Voltaremos adiante a esse calouro que além do risco também comete uma infração na sua performance.

Entram os próximos calouros: Edílson Pereira (um jovem que vai cantar a música “Haja amor”, de Luís Caldas), Lindalva (uma senhora que vai dublar e dançar a música “Datemi um martello”, de Rita Pavone), Maria Gorete (uma jovem que vai cantar a música “Chama da paixão”, de Jane Duboc) e Ronaldo Natureza (um jovem que vai cantar a música “Chuvas de verão”, de José Augusto).

Edílson veste uma roupa cintilante, assim como o figurino do Chacrinha e das chacretes: calça amarelo-limão, camisa prateada com mangas dobradas, colete amarelo brilhante e sapatenis estilo iate branco. Seus cabelos “mulletes” também são modernos e acompanham a moda dos anos 1980. É uma pessoa simples, que não sabe para onde olhar durante a apresentação. Na conversa com o Chacrinha, o apresentador já coloca uma tensão no jogo quando pede a plateia que diga: Deus te abençoe! A plateia, em coro, grita a frase que nos parece uma prévia de que o calouro será ruim e só a intervenção divina poderia salvá-lo. Mas nem Deus dá jeito! Ele começa a cantar, a plateia vai junto, mas Edílson desafina muito. Ele é vaiado, buzinado, recebe o abacaxi e sai de cena.

A próxima a se apresentar se chama Lindalva. Ela aparenta ser mais velha que os outros calouros e é chamada de Dona Lindalva pelo Chacrinha. Apesar disso, ela usa uma roupa mais descolada: saia comprida florida, sandálias franciscanas, blusa preta curta, cabelos também curtos e pintados, mas com alguns fios brancos que escapam da tinta.

Faz um estilo diferente: talvez *hippie* dos anos 1980. Tem um relógio mais formal no pulso e parece estar se divertindo com a possibilidade da apresentação. Curte a chance e não demonstra nervosismo. Chacrinha procura tensionar a situação, dizendo: “Dona Lindalva vai fazer mímica de Rita Pavone, minha Nossa Senhora!” Mais uma vez, um prenúncio de que a apresentação pode não funcionar... Ela começa a dublar e dançar a música, erra a entrada, mas segue em frente. Porém, a plateia demonstra impaciência. Nossa Senhora não ajuda mesmo e as vaias são intensas.

Chacrinha deixa o número correr um pouco mais, inclusive mostrando seu descaso ao retirar um lenço do bolso para limpar seu nariz durante a apresentação. As vaias aumentam, Dona Lindalva não se importa, fecha os olhos e continua a apresentação. O prolongamento do número permitido pelo Chacrinha tem um tom de sarcasmo também, pois causa um constrangimento para quem assiste a cena e a buzinação soa como um alívio, encerrando o sofrimento do espectador. A caloura roda a saia e sai sorrindo do palco, conduzida pela chacrete auxiliar.

A próxima apresentação é de Maria Gorete, uma pessoa aparentemente simples, que não consegue nem olhar para o Chacrinha. O figurino também é simples: blusa colorida discreta com saia comprida preta e sapatos pretos. Batom vermelho, brincos grandes e cabelo curto. A aparência e a maneira de Maria Gorete são elementos esperados pela plateia para um calouro, a performance vai se consolidando pela interação. Atenção para o diálogo com o Chacrinha, no qual o Velho Guerreiro mostra bastante irreverência, auxiliando na construção

da caloura como uma pessoa simples através da interação. Chacrinha domina a cena fazendo Maria Gorete vacilar durante o breve e inusitado diálogo:

Chacrinha: Boa tarde!

Gorete: Boa tarde! (microfone distante e desajustado)

Chacrinha: Mora onde, minha filha?

Gorete: Ipanema.

Chacrinha: Vais cantar o que?

Gorete: A música de Jane Duboc chamada...

Chacrinha: Como? Como?

Gorete: Jane Duboc, *Chama da Paixão*.

Chacrinha: Esse camarada Jane Duboc é homem, é bicha ou é mulher?

Gorete: Mulher!

Chacrinha: Tem certeza?

Gorete: Tenho.

Chacrinha: Como é que você sabe?

Gorete: É porque eu vi ela pela televisão.

Chacrinha: Mas na televisão ela cantou vestida, como é que você sabe?

Gorete: Então eu não sei né...

Chacrinha: Maestro! Fique à vontade.

Este é um exemplo de um diálogo de humor ligeiro entre o Chacrinha e um calouro. Neste breve diálogo podemos confirmar a fachada que se espera da performance de um calouro: Gorete não olha para o Chacrinha durante todo o diálogo e aceita tudo o que o ele afirma, inclusive abrindo mão da sua própria opinião. O Chacrinha está no comando da situação.

O último calouro se chama Ronaldo Natureza e também é vítima da irreverência dominadora do Chacrinha:

Chacrinha: Boa tarde!

Ronaldo: Boa tarde, Chacrinha!

Chacrinha: Moras onde?

Ronaldo: Santa Tereza.

Chacrinha: Você é pernambucano?

Ronaldo: Amazonense.

Chacrinha: Diga assim: Alô, alô Amazonas!

Ronaldo: Alô, alô Amazonas!

Chacrinha: Isso aí:

Ronaldo: Isso aí:

Chacrinha: É muita zona...

Ronaldo: É muita zona...

Plateia cai na gargalhada.

Chacrinha: Zona Franca, Zona Franca! (entonação de deboche e gestos de esperteza)

Neste diálogo o humor prevalece a partir de um jogo de palavras de duplo sentido: zona como local de boemia e de bagunça e zona como local de produção e venda de equipamentos eletrônicos – a Zona Franca de Manaus. Chacrinha mais uma vez mostra que ele está no comando e pelo seu tom de voz aparenta ser mais esperto que o calouro, que inclusive não teria percebido a ironia no jogo das palavras.

Mas, apesar desta brincadeira, Ronaldo não vacila e começa a cantar um sucesso e rapidamente ganha com o apoio da plateia. A música cai no gosto do auditório, a química entre os atores funciona bem (inclusive jurados entram em cena), ele fecha os olhos e faz gestos performáticos, de acordo com a letra da música. Chacrinha pede o apoio da plateia no refrão e é obedecido na hora. Ronaldo chega ao fim da canção, não recebe nem buzina nem “troféu abacaxi”. Chacrinha pergunta para a plateia se o calouro “vai para o trono”, ou seja, se ele está classificado para disputar a finalíssima da tarde. E a resposta é afirmativa, a plateia grita “vai!”.

Em todos os blocos de calouros do programa, a dinâmica se repete: são três ou quatro calouros ruins que se apresentam no primeiro momento e, por último, se apresenta o calouro bom que naturalmente “vai para o trono”. Esta ordem (ruins e depois o bom) parece estar previamente organizada pela produção do programa. Observamos que durante a apresentação dos primeiros calouros, a chacrete auxiliar sempre aparece segurando o abacaxi. Já na

apresentação do último calouro, ela não segura o abacaxi – que, aliás, desaparece. Esta chacrete se aproxima das outras e passa a acompanhar a coreografia delas.

Mesmo sem a opinião dos jurados, temos a impressão de que a disputa já está previamente acertada. Como o número de calouros ruins é sempre maior e mais destacado, podemos perceber que a performance deles também faz parte da tessitura dos textos do dispositivo programa de auditório. São diversos os textos verboaudiovisuais presentes, que vão se formando e que podem ser percebidos de maneiras diferentes de acordo com a ação dos leitores.

Para a abertura da leitura destes textos, a performance construída na interação dos atores com suas vozes, seus corpos e seus objetos é fundamental. O abacaxi segurado pela sensual chacrete auxiliar, em interação com a buzina do Chacrinha, com as vaias da plateia e com o canto do calouro são algumas das entidades que se relacionam para formar o texto que traz à tona uma textualidade que fica: toda disputa de calouro no dispositivo programa de auditório tem que ter pelo menos um calouro ruim que topa correr o risco.

O calouro ruim, a princípio atrapalhado, chama para si a atenção, torna-se uma curiosidade. É partir dali que ele começa também a fazer parte da dinâmica e da própria textualidade do programa. Aliás, o calouro fora do “tom” em algum momento fez sucesso com a plateia e daí passou a fazer parte deste programa de auditório renegociado. O calouro ruim “insiste” com sua performance desde os tempos do programa de auditório no rádio. Ele chama a atenção, há uma identificação com a plateia, aquela cena já foi ouvida e vista em outros tempos. A produção do programa, a equipe de palco, os jurados, a plateia e os próprios calouros esperam por isto e inclusive constroem suas performances também a partir do calouro simples, ruim ou inesperado. E os jurados neste momento? Afinal eles são os analistas da tarde e estão ali para julgar os calouros. Como acontece a performance deles?

Os jurados que compõem este momento do programa, conforme já mencionamos na análise de abertura do programa, são a colunista social Consuelo Badra, o jogador de vôlei Bernard, a modelo Luciana Fontenelle, o empresário José Vitor Oliva, a modelo *top model* Vanessa de Oliveira, Elke Maravilha, o fotógrafo Jackson Bezerra, a colunista social do Piauí Elvira Raolino, o maestro e ex-rei Momo carioca Edson Santana. Com exceção de Elke Maravilha que também é cantora e de Edson Santana que é maestro, todos os outros jurados não são especialistas no assunto, apesar de serem chamados pelo Chacrinha “dos nossos analistas desta tarde”. Estão ali como convidados ilustres, alguns são personalidades

conhecidas que seguram audiência, outros são colunistas sociais que ajudam a divulgar o programa em suas colunas, um é empresário da noite e o outro é fotógrafo de modelos.

Ao se manifestarem se o calouro Ronaldo Natureza “vai pro trono ou não vai” estas aparências ficam mais claras. Os jurados que não são da área apenas pegam o microfone e rapidamente cumprimentam a plateia, o Chacrinha e confirmam a boa performance do calouro, que inclusive já está previamente aprovado pela plateia, pelo próprio Chacrinha e pela produção do programa. São participações burocráticas e sem carisma, os comentários são breves, vazios e muito semelhantes, como se seguissem um roteiro fechado. Parece que tudo está combinado. No caso de Bernard a falta de ligação com a música se mostra maior ainda quando o Chacrinha faz um apelo para que o jogador leve jogos importantes para os ginásios do Grande Rio, pois a plateia presente é formada por gente simples daquela região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro e sem acesso ao esporte. O diálogo tem um tom de discurso político pré-combinado com promessa populista e evasiva para a plateia. Inclusive vale ressaltar que o próprio jogador entraria para a carreira política como titular da Secretaria de Desportos do presidente Collor de Mello em 1991 e depois se tornaria Deputado Estadual do Rio de Janeiro.

A participação da *top model* Vanessa de Oliveira mostra a sua total falta de intimidade com o ambiente. Vanessa pega o microfone e sorri, fala rapidamente; tem um olhar perdido sem se fixar em nenhum ponto, parece deslumbrada em estar ali no circo caótico do Chacrinha. Naquele momento ela esquece até das suas caras e bocas de *top model* sempre presentes em suas aparições diante das câmeras do programa. O ritmo do programa cai, mas existem dois jurados que estão presentes em outros programas e usam das suas experiências para dar vida e movimentação ao circo: Elke Maravilha e Edson Santana roubam a cena.

Elke é a primeira jurada que pega o microfone e se levanta para falar, ninguém toma esta ousada atitude perante a plateia e o Chacrinha. Ela está à vontade dentro do circo caótico, chama o Chacrinha de “painho”, expressão baiana utilizada como diminutivo carinhoso para pai. Sua performance vai de encontro à plateia, que ela chama de “minhas crianças lindas”. Elke parece dominar plenamente a plateia com sua loucura, seu carisma e sua simpatia. A interação é intensa, a plateia não para de gritar o seu nome. Elke é como uma mãe para aquelas pessoas e inclusive mãe também do próprio calouro, que ela elogia com adjetivos no diminutivo como prova de carinho exagerado. Ela diz que ele é uma gracinha, parece “uma cocada daquelas torradas”. Ele é o “doce de coco da mamãe” Elke, ela é boa para ele, ela vai usar de seu prestígio com a plateia para dar carinho ao calouro, é muito amor

para todos. Ela faz isso com todos os calouros e a plateia parece esperar por isto. A dinâmica do programa conta com esta performance carinhosa e ativa da jurada, ela tem um aparência estranha (figurino extravagante, maquiagem forte, gestos teatrais, performance da voz, traços físicos marcantes), mas é simpática e carismática na interação. Elke infringe as regras (levanta da cadeira, fala muito, olha profundamente para todos, se veste e se maquia de forma exótica) para criar outras regras em nome da interação, a plateia aguarda ansiosamente por isso e o programa de auditório precisa desta performance na sua trama textual.

Se Elke é a “boazinha”, Edson Santana é o “chato”. Ele é baixinho, gordinho e está vestido num terno vermelho brilhante justo com gravata borboleta vermelha, uma aparência tão estranha que beira o ridículo. Ele também se levanta ao pegar o microfone mostrando ousadia e atitude. Ele provoca uma interação intensa com a plateia através das cores: ele diz que está de vermelho contra quem está de amarelo, azul e branco. A plateia reage, compra a briga proposta pelo jurado e continua a vaiar Edson com muita força. A relação deste jurado com o calouro também não é amistosa. Edson faz questão de dizer que o calouro cantou tão mal que parecia estar com alguma dor e assim não iria para o trono. Ele olha para o calouro e pergunta: você está doente? Mas nem o Chacrinha, nem a plateia e nem o próprio calouro dão importância ao que ele diz. O Velho Guerreiro inclusive vira pra plateia e pergunta praticamente afirmando “vai pro trono ou não vai?”. A plateia responde em coro “vai!!!” e todos ignoram o que Edson disse, mas é impossível ignorar sua performance como um todo. Os gestos, o figurino, o tipo físico caricato, o diálogo de humor ligeiro provocativo; tudo isso são entidades que se articulam na sua performance apontando algo marcante para a formação da trama textual de um programa de auditório popular com disputa de calouros – o jurado chato. Tanto este jurado chato como a jurada boazinha persistem em performar até hoje em programas de auditório (*Ídolos, The Voice Brasil, Qual é o seu talento? Programa Sílvio Santos etc*) para ajudar na construção da marcante textualidade da interação calorosa entre calouro, jurado, público e plateia. Estes dois tipos de jurados proporcionam sensações fortes na plateia: amor, ódio e humor. Sensações que se manifestam através da articulação de diferentes entidades textuais (imagem, áudio, corpo/objetos) performadas pelos atores do programa. Tudo isso nos auxilia na construção do ritmo e da identificação dos programas como populares circos caóticos de auditório.

Da mesma forma, fazem parte dessa textualidade o calouro “ruim” e o calouro “bom” e ainda o infrator que coloca à prova as regras do programa como veremos a seguir.

Infrações:

Alguém precisa correr o risco para o *show* funcionar. A plateia se identifica com aquela performance arriscada e esperada, se identifica com o status social daquele ator, mas também se alivia por não estar ali. Mas algo saiu do esperado, o calouro Márcio oferece aquela música para as crianças que foram vítimas de ataque sexual assim como ele. Vamos detalhar este diálogo:

Chacrinha: Boa tarde!

Márcio: Boa tarde, eu amo todas vocês!

Plateia reage delirando: “Ahhhhh!”

Chacrinha: Muito obrigado! Vai cantar o que, meu filho?

Márcio: Vou cantar uma música que se chama *Força Estranha*. Eu gostaria de dedicar a todas as crianças que foram vítimas de ataque sexual como eu fui aos dois anos e meio...

Chacrinha ignora o que foi dito e fala: Muito bem! Maestro! Fique à vontade.

Isto não estava previsto, não há reação nem do Chacrinha nem da plateia nem do corpo de jurados, convocado pelo apresentador apenas nos momentos adequados para sua fala, mas que são focados pelas cinco câmeras em *close up* em alguns momentos. Não há nenhum comentário posterior relativo a esta pesada declaração, é como se ela não existisse.

Sugerimos pensar o calouro Márcio como um infrator que causa mal-estar, mas nada que a interação entre os atores não possa reorganizar ou renegociar. Vale lembrarmos de Goffman (1999), para quem o infrator é o transgressor que infringe as regras da ordem social e da interação. Na verdade, a transgressão é algo que sempre pode acontecer, ainda mais num *show* de calouros. Afinal, ser inesperado é o que se espera da performance de um calouro. Desafinar, esquecer a letra da música ou mesmo não acertar a entrada da canção são ações até previsíveis para um calouro, mas fazer uma revelação e uma denúncia naquele momento não é algo que se espera em sua performance. A sensação de embaraço perpassa por todos: o calouro irrequieto, o apresentador que não sabe o dizer, os jurados que não voltam no assunto e a plateia que age como se nada tivesse acontecido. Porém, algo precisa ser feito. Como diria o apresentador do circo: respeitável público, o *show* não pode parar! A fala que se segue do apresentador é burocrática, sem se importar com o conteúdo da revelação e incita o calouro a continuar a cumprir o seu papel no texto do programa. Dessa forma, Márcio

começa a cantar, é vaiado e eliminado rapidamente para que se possa recompor a interação e a ordem da fachada.

Em pouco tempo, como é peculiar ao dinamismo de um programa de televisão, as decisões têm que ser tomadas. A princípio, se esperam ações radicais, que venham repor a ordem, destruindo a interação. Mas, na prática, há uma tendência de se preservar a interação por parte dos atores envolvidos, que reagem com tolerância aos delitos. O Chacrinha, os jurados, as chacretes e a plateia se reenquadram numa renegociação feita a partir daquele embaraço causado pelo calouro ruim e desastrado. As regras não são fechadas e inegociáveis, o programa é dinâmico.

As regras do programa foram definidas de modo coerente e claro para todos, porém, mais uma vez devemos lembrar que a comunicação é o lugar da ação, da relação e da interação – todas dinâmicas, construídas e não dadas. O paradigma relacional leva em conta os acordos práticos renegociados a qualquer momento dentro do processo comunicacional. O autor não está isolado, como já vimos, o leitor também é um sujeito ativo no processo.

Paisagem Sonora:

Na construção da paisagem sonora desta apresentação dos calouros a questão dos microfones merece destaque, pois o número destes aparelhos é o maior dentre todos os outros momentos analisados. São no mínimo cinco microfones em cena: um do Chacrinha, um do calouro, um dos jurados e dois voltados para a plateia. São muitos atores performando várias cenas: o Chacrinha com um microfone exclusivo e aberto o tempo todo para dar ritmo ao programa; os calouros que precisam se deslocar para o mesmo microfone a ser ajustado durante o diálogo ligeiro (risco do áudio não funcionar); os jurados que precisam ser rápidos na fala utilizando o mesmo microfone móvel sem muitos ajustes; a plateia que precisa ser ouvida como um corpo de voz única mas não individual, daí ninguém pode se aproximar dos microfones espalhados no palco.

O desenho destes microfones, conforme nos aponta Arnheim (1979), nos mostra a posição e a separação das cenas e dos seus atores. O comandante do circo tem o poder máximo de toda situação, o seu microfone é exclusivo, ele permanece aberto todo o tempo e é o mais alto de todos os microfones. Chacrinha trabalha com seu microfone como se fosse um prolongamento do seu corpo praticamente fazendo parte do figurino. Chacrinha é o dono da voz, ele pode intervir sonoramente a qualquer momento que achar necessário para marcar e separar as cenas. Chacrinha possui uma voz que é autêntica sendo facilmente identificada

por todos. Ele parece resmungar expressões sem sentido apenas para dar ritmo ao programa e assim marcar sua presença através da voz que escapa do corpo, mas que faz parte deste.

A posição dos calouros é de submissão ao programa. O mesmo microfone deve ser utilizado por todos e o acesso a ele só é permitido através da condução pela chacrete auxiliar. A força deste microfone é tão impressionante que o ator calouro só é enquadrado em função do microfone, ou seja, o plano para a TV que inclui a performance do calouro é todo definido em função do posicionamento do microfone: o microfone está no centro da cena. Para que o calouro apareça em cena deve se deslocar conduzido pela chacrete auxiliar até o microfone no centro do palco. O ajuste deste microfone se dará durante o diálogo do calouro com o Chacrinha, momento de tensão quando o Velho Guerreiro utiliza do humor ligeiro do teatro de revista e do rádio para ganhar tempo e demonstrar intimidade com o calouro. Neste momento de ajuste podem acontecer microfônicas e falhas no direcionamento da boca do calouro, reforçando o caos sonoro do programa.

Os jurados disputam o poder pelo microfone, não há um microfone para cada um, mas pelo menos eles não precisam se deslocar até o microfone. O microfone dos jurados é móvel com flexibilidade para percorrer toda a mesa. Quanto mais tempo um jurado tiver a posse do microfone mais aparecerá em cena, mas é o Chacrinha quem define este tempo de posse. Em alguns momentos ele estica a posse (caso Bernard) e em outros ele corta a performance (Luciana Fontenelle). Muitas vezes estes cortes acontecem somente com a voz do Chacrinha sem imagem do seu corpo, a voz que representa o corpo mas que foge da sua prisão (ZUMTHOR, 2000). Elke e Edson são jurados que se destacam com seus jargões próprios e marcantes. A entonação das suas falas ajuda na construção dos personagens “chato” e da personagem “boazinha”; ele tem uma voz gritada e irritante, ela tem uma voz suave e alegre, pois está sempre sorridente. O tom de voz de Elke nos traz a impressão de agradecimento e reconhecimento, ao Chacrinha e à plateia, por ela estar ali, naquela posição.

A plateia tem voz, mas é uma voz que representa uma força relativa. São dois microfones para mais de cem pessoas, ou seja, para ter voz, a plateia deve gritar e se esforçar bastante. O som da sua voz nos dá a noção de amplitude que um programa de auditório precisa: são ecos e ruídos indefinidos e gritados dentro de um grande ambiente. Assim, pela ressonância sonora (ARNHEIM, 1979) da paisagem, temos a impressão de um auditório lotado, quente e que pressiona o calouro. A paisagem sonora desenha um lugar de pressão extrema e reforça a ideia da estética do risco, da arena, do calouro fragilizado perante uma plateia ansiosa. A voz desta plateia tem características marcantes: é feminina, não

individualizada e obedece as ordens do Chacrinha para dar ritmo ao programa. A plateia aplaude, grita, canta, sussurra, ri, vaia; são diferentes expressões sonoras que ajudam a dar ritmo “pintando” a paisagem sonora do programa com um “colorido” diversificado.

A paisagem sonora do momento analisado tem um elemento diferente: a buzina. Ela está sempre a postos, acoplada ao corpo do Chacrinha, que pode acioná-la a qualquer instante. A buzina é “nervosa”, ela é um signo sonoro que dá ritmo ao *show*, mas que assusta o calouro e a plateia chamando atenção para algo. Mas ela também é um signo audiovisual que relembra aquela mesma buzina utilizada pelos vendedores ambulantes de rua, sempre presentes nas entradas dos teatros e dos circos e que a tocam para anunciar seus quitutes. A buzina do Chacrinha chama a atenção, é um objeto de destaque principalmente pelo seu estrondo audifônico; geralmente ela interrompe algo para fazer a passagem para o próximo número.

A buzina é uma interrupção sonora que ao mesmo tempo causa decepção no calouro e alívio e risos na plateia. A buzina acompanha o seu dono: é sarcástica, irônica e debochada. Clarice Lispector (1992, p.30) observa que “o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em buzinar.” A buzina vem acompanhada de outro elemento emblemático no programa: o abacaxi. Não basta ver o abacaxi, ele tem um som para reforçar o significado de ser um prêmio às avessas. A cada calouro buzinado, entra um áudio dizendo em coro e em tom de deboche: “troféu abacaxi!”. A mudança das cenas – aparição e ostracismo do calouro – se reforça com a movimentação sonora proporcionada pelo estrondo da buzina, pela vaia da plateia e pelo deboche da vinheta.

Esta paisagem sonora descrita auxilia na construção de uma textualidade marcante nas apresentações de calouros em programas de auditório: o risco. A buzina do Chacrinha, a vaia da plateia, a vinheta sonora “troféu abacaxi” da produção; todas estas entidades articuladas pelas performances dos diversos atores presentes nos remetem à esta textualidade do risco que o calouro corre nas interações do programa de auditório.

5.5 Análise do terceiro momento: Atração musical no meio do programa – Lulu Santos

Sabemos que a música é um elemento importante para os programas de auditório, pois ela dá ritmo e vida aos programas, ela cria a interação e a identificação, principalmente no caso dos sucessos populares. É difícil imaginar um programa de auditório sem os artistas consagrados cantando seus sucessos diante da plateia. Os cantores se apresentam em diferentes momentos dos programas e, para esta análise, resolvemos trabalhar com o cantor Lulu Santos, que se apresenta no meio do programa *Cassino do Chacrinha 3*.

Mais uma vez, vamos começar a análise definindo a fachada onde acontecem as performances dos atores envolvidos. Temos um jovem artista de sucesso dos anos 1980 (Lulu Santos) se apresentando durante aproximadamente 4 minutos (tempo médio de uma canção popular, no caso a canção “A cura”), perante um grupo de observadores (Chacrinha, plateia, jurados e telespectadores) que tem influência sobre este artista. Para compor esta fachada, precisamos definir seus três elementos: cenário (físico e fixo), aparência (descrição dos atores) e maneira (interação entre os atores). Depois analisaremos as infrações cometidas e a paisagem sonora articuladas.

5.5.1 Composição da Fachada:

Cenário:

O cenário escolhido é o mesmo auditório do Teatro Fênix detalhado nas outras análises. Este cenário é fixo e reforça a ideia de um cassino circense tropicalista sempre presente nestes programas do Chacrinha. Mas este cenário fixo onde se desenrola a performance, segundo Goffman (1996), deve ser bem conhecido pelos atores que o utilizam. É este o caso do cenário da performance do cantor Lulu Santos, pois durante a sua apresentação o artista vai demonstrar conhecimento e domínio do palco do *Cassino do Chacrinha*. Lulu Santos fica à vontade para circular por todo o cenário, incluindo a arquibancada e a mesa dos jurados. Esta movimentação do cantor aumenta a interação com os atores presentes na sua performance.

Aparência/Maneira:

Importante destacarmos que neste programa as chacetes mudam as cores dos maiôs e dos adereços para vermelho e branco, mas seguem o mesmo padrão dos outros programas:

maiôs cavados expondo a sensualidade dos seus corpos, luvas compridas e arranjos na cabeça. Esta aparência remete mais uma vez às vedetes do teatro de revista brasileiro.

O figurino do Velho Guerreiro segue o seu padrão chamativo e extravagante: sua fantasia faz uma referência ao Super Homem com as cores vermelho e azul, uma capa comprida e a letra S no peito. A extravagância é reforçada pelas meias amarelas e sapatos azuis cintilantes, o boné e a gravata vermelhos. Mas o Velho Guerreiro tem uma aparência cansada em certos momentos, parece adoentado, falta-lhe energia, inclusive sua voz está embargada. Esta impressão pode ser comprovada durante o programa com a substituição do apresentador pelo comediante João Kleber, inclusive neste momento que estamos analisando. Chacrinha conduzia o programa até o bloco anterior e, depois do intervalo, sem nenhuma explicação João Kleber passa de jurado a apresentador.

Quando Lulu Santos é anunciado pelo comediante João Kleber, substituto do Chacrinha neste momento, já podemos notar a força da interação: a plateia solta um grito coletivo de histeria ao ouvir o nome do cantor. Lulu Santos entra calmamente no palco e ao ver que o Chacrinha não está presente faz um gesto de decepção, mas como diz o ditado popular: o *show* não pode parar. Ele traz um violão dependurado, está trajando um terno xadrez em preto e branco com ombreiras, uma camisa branca de mangas compridas e gola abotoada até o pescoço, conforme moda dos anos 1980. Ele tem sapatos cinza com meias vermelhas, cabelos estilo “mulletes” e brincos nas orelhas. Nota-se com esta aparência que é um artista jovem com personalidade que já causa impacto na sua entrada, ou seja, Lulu marca uma presença forte logo nos primeiros momentos de sua performance.

A plateia corresponde ativamente à presença de Lulu Santos e à sua canção. Podemos notar durante a apresentação da música que a plateia canta a letra de uma maneira tão intensa, que a performance funciona: ouve-se a voz dos fãs interagindo com o seu ídolo através da canção. Neste momento há uma identificação. Podemos pensar que existe uma expectativa correspondida na interação da plateia com Lulu Santos pela execução da canção de sucesso “A cura”, portanto o cenário, a aparência e a maneira são compatíveis nesta fachada. Esta interação vai crescendo de acordo com a performance do cantor e com a proximidade do refrão da música. As imagens acompanhando este crescimento: as cenas da plateia começam com planos abertos e a partir do momento em que a interação aumenta as cenas que aparecem são de planos mais fechados em rostos que cantam toda a letra da música apaixonadamente.

Em contraste com esta plateia “cantora apaixonada” aparecem os jurados que nem sabem a letra da canção. Mas influenciados pela euforia da plateia eles fazem caras e bocas de satisfação perante as câmeras, com performances que muitas vezes não convencem a quem assiste. São os casos da atriz Ana Maria Nascimento, que inclusive pisca para a câmera depois de perceber que está sendo filmada, do jornalista Heitor Reis, que está distraído e parece ser orientado para cumprimentar a câmera com um sinal de positivo e, mais adiante, do produtor de teatro Fernando Bicudo, que sorri timidamente sem olhar para a câmera. Mas para Lulu Santos tais reações parecem importar pouco: ele continua a interação com a plateia e faz questão de cumprimentar apenas as atrizes presentes no corpo de jurados: Ana Maria Nascimento, Cláudia Raia e Elke Maravilha. Esta última jurada, inclusive, dá um beijo marcante no cantor, deixando o seu batom registrado na face do artista durante todo o restante da performance.

Neste momento gostaríamos de destacar a importância da performance da apresentação da música de sucesso para a interação da plateia em um programa de auditório. As aparências e as maneiras que formam esta performance parecem compatíveis com as expectativas dos atores envolvidos, facilitando a interação. Mas, como veremos adiante, Lulu Santos, um artista jovem de personalidade forte, não se satisfaz com a ordem instituída e vai quebrar as regras da performance, fugindo, em certos momentos, do que é esperado. Estas infrações às regras ocorrem principalmente no campo das paisagens sonoras. Por isso, na sequência, analisaremos de forma articulada estes dois aspectos do texto: as infrações e as paisagens sonoras do programa.

Infrações cometidas em relação à paisagem sonora:

Na construção desta paisagem sonora, tratamos o microfone como um elemento central na análise da performance do cantor Lulu Santos e das infrações que acontecem neste momento. Acompanhamos a performance do cantor analisando as possíveis infrações e os elementos sonoros presentes nesta apresentação.

Quando Lulu Santos entra no palco segurando um violão e cantando sem microfone já uma primeira situação nos chama atenção: a canção é cantada por um cantor sem microfone e mesmo assim todos no auditório podem ouvi-la perfeitamente. A plateia canta junto e não se importa com esta questão, mas rapidamente a produção do programa providencia um microfone com um pedestal no centro do palco para que as regras sejam renegociadas e tudo

fique sob controle, voltando ao normal. Mas no *Cassino do Chacrinha* nada é normal por muito tempo e as infrações às regras vão acontecendo durante as performances.

Lulu Santos, uma atração artística popular e jovem nos anos 1980, é um infrator contundente. Em nome de uma interação com a plateia ele quebra as regras da performance ao se aproximar o tempo todo da plateia, desrespeitando a marcação de palco para os artistas. Para ele a plateia significa mais que um cenário, ela é parte viva do programa de auditório e a sua palavra (no caso a sua canção “A cura”) deve ser dirigida ao público o tempo todo; é o momento privilegiado da interação dos corpos e das vozes performados. Depois que a palavra é dirigida, ela escapa da prisão do corpo (ZUMTHOR, 2000) e se torna um território em construção entre autor e leitor, entre cantor e público; o texto se expande na interação. Aqui, no dialogismo da linguagem, emerge a textualidade de uma interação musical caótica e cheia de risos, gritos, cantos e choros. Esta textualidade da interação através da música de sucesso é importante e singular na construção do programa de auditório; é a música popular, sucesso na boca do povo que proporciona esta interação através da performance de corpos e de vozes dentro do programa. Mesmo um programa gravado, como o *Cassino do Chacrinha*, precisa manter tal infração na construção do seu material editado para tentar construir a fruição de suas textualidades, o dispositivo programa de auditório pede, aceita e interage com tais textos, mesmo gravados e editados.

A textualidade da interação através da música de sucesso é constituída por entidades dinâmicas, que se relacionam o tempo todo. Nesta análise, destacamos, conforme apresentado no início da dissertação, três entidades específicas: o som, a imagem e os objetos/corpos em cena. O caso do microfone (objeto significativo que interage na cena com o corpo do cantor Lulu Santos e possui som e imagem próprios) nos proporciona uma análise rica e interessante que pode nos revelar, como já mencionado, parte da textualidade da interação musical entre o público e o cantor, tão marcante para os programas de auditório. Lulu Santos vai utilizar mais de um microfone na sua performance e a utilização deste elemento, desta maneira, nos aponta para um movimento sonoro intenso, com separação de várias cenas através destes microfones.

Desde a sua entrada na primeira cena, já descrita acima, a relação entre Lulu Santos, o microfone, a plateia e a produção do programa são constituídas de tensões importantes. A vontade de interação entre Lulu Santos e a plateia existe o tempo todo, mas em alguns momentos a realização desta vontade se torna um problema para a produção devido ao microfone. E a entidade som, que compõe a textualidade do programa *Cassino do*

Chacrinha, é posta em questão: como um cantor pode cantar perante um auditório barulhento e caótico sem um microfone?

Como nos lembra Arnheim (1979), o microfone é um elemento fundamental na construção do mundo acústico para a experiência estética do som e para a criação do seu caráter expressivo. A posição do microfone nos define a separação das cenas: no caso onde é palco e onde é plateia. O palco tem um microfone fixo central, exclusivo para o artista; o som deste microfone deve ser claro e limpo. A plateia não tem microfones exclusivos para cada pessoa, existem de três a quatro microfones posicionados no palco próximos à plateia, mas ninguém tem exclusividade para usá-los, inclusive eles são totalmente controlados pela produção do programa. Estes microfones servem para captar um som disforme, ambiente e sujo, emanado deste coletivo chamado plateia, fundamental na construção das textualidades do programa – emoção, caos e interação. A mesma massa que tem cheiro (o odor *vacuum* descrito na crônica de Nelson Rodrigues) também tem som, o som disforme e presente da massa.

A ressonância sonora do programa nos traz a sensação de amplitude espacial do programa de auditório, ruídos e ecos aparecem o tempo todo para reforçar esta amplitude durante esta canção. A ideia de amplitude pode ser percebida neste momento pelos cantos disformes das vozes da plateia acompanhando a música de sucesso. Durante esta música, há momentos distintos de canto: a maior parte da letra é cantada pela plateia, guiada pela voz de Lulu Santos, que aparece em primeiro plano. Mas quando chega o refrão, não é bem um canto que ouvimos: nos parecem muito mais gritos apaixonados de identificação com a música de sucesso: “iêêê, larárará! Iêêê, larárará!”, deixando a voz do cantor em segundo plano. Há momentos no meio da música, quando não há letra, que ouvimos basicamente gritos, ruídos e ecos da voz da plateia.

O som de um programa de auditório tem movimento. Ele não pode ficar estático, apesar das inúmeras tentativas de controle desta situação por parte da produção do programa, por meio da instalação de pontos fixos de microfone. As mudanças de cenas do programa acontecem através de cortinas de passagem acústica, como vinhetas sonoras gravadas, gritos da plateia, buzinas e bordões do *Chacrinha*. Arnheim (1979) nos lembra também que na construção do mundo acústico sonoro o posicionamento dos microfones pode nos levar às diferentes sensações de cenas: cenas mais próximas, cenas médias ou cenas mais distantes do nosso ouvido. Lulu Santos é a estrela, é preciso que sua voz esteja próxima de todos os ouvidos (plateia e telespectador); a plateia acompanha a estrela. É preciso que a voz daquela

esteja ao fundo dos ouvidos do telespectador, ou seja, logo atrás da voz do cantor. Assim, o telespectador tem a sensação de que a plateia canta em um coro guiado pela voz principal do cantor; a música é um sucesso popular tão grande que permite uma interação entre cantor e plateia através do canto.

Voltemos então à apresentação da atração Lulu Santos. O cantor quer e precisa interagir. O sucesso musical cantado por ele favorece e pede a interação, pois está na boca da plateia que já conhece a canção de tanto ouvi-la no rádio, na TV e nos discos. Porém o microfone e o sistema *play back* atrapalham a interação, esfriam a cena, pois distanciam o corpo do cantor dos corpos da plateia. Em nome desta interação necessária para o programa, as infrações vão acontecendo. Elas quebram e recriam fachadas o tempo todo e renegociações são feitas em nome da interação, pois a textualidade da interação através da música de sucesso é muito forte e importante para o programa de auditório. Novos cenários, novas aparências e novas maneiras se formam através das performances de corpos e de vozes diversas (artistas, jurados, plateia, produtores, dançarinas, apresentador).

Após a primeira infração que acontece na entrada do cantor, uma segunda infração é cometida quando Lulu Santos sai do microfone fixo no centro do palco e vai andando e cantando sem um microfone. Ele olha para a plateia e a interação aumenta com o coro do público cantando mais alto o sucesso. Olho nos olhos, cantor olha para as pessoas na plateia e todos cantam juntos. Aparece a imagem da jurada Cláudia Raia, que não olha para a câmera, diferentemente dos outros jurados que aparecem durante a apresentação. A interação é tão forte neste momento que Cláudia Raia parece estar seduzida pela performance do cantor e da voz da plateia; aliás, ela parece uma integrante da plateia cantando o sucesso em coro. As vozes se juntam em uma só: o som da massa. Um pouco do mesmo comportamento pode ser notado na imagem do jurado Jesse Valadão, que olha rapidamente para a câmera e volta seu olhar para o cantor, mas ele não canta a música. As diferentes performances dos jurados durante a apresentação também vão tecendo uma colcha de sensações diversas, alguns se emocionam, outros não, alguns só olham para a câmera quando solicitados pela produção. Interessante notar como eles precisam ser mostrados durante a apresentação, mesmo que estejam distraídos, pois fazem parte do programa e servem também de ponto de corte entre as imagens do cantor e da plateia.

Para intensificar ainda mais a interação através da música de sucesso, além das vozes dos atores, os seus corpos também entram no jogo: Lulu bate palmas no ritmo da canção e a plateia vai junto, os corpos não param, são inquietos, estes corpos tem som – o som das

palmas. As pessoas, apertadas, se embalam. Dançando no ritmo da canção, os corpos também dançam. Lulu anda por todo o palco e põe a mão no ouvido pedindo para a plateia cantar ainda mais alto; o microfone central fixo no pedestal sai definitivamente de cena, mostrando assim que, em nome da interação musical, as condições são renegociadas em novas fachadas.

Neste momento da apresentação ouvem-se primeiro os gritos da plateia, depois aparece a imagem que mostra o motivo dos gritos: Lulu empolga de vez e joga o seu violão para os assistentes de palco. Agora o corpo do artista está livre para intensificar a interação musical e se jogar para a plateia. Ele sobe na caixa de som a frente dos jurados e abre os braços para a plateia! Lulu dança, bate palmas, circula por todos os lados do palco, está solto. Sua voz também está solta no auditório, ele está sem microfone. Imediatamente a produção procura reorganizar as coisas e surge um novo elemento: um microfone sem fio para dar conta da movimentação do infrator, mas mesmo assim o *play back* continua, pois o microfone está desligado. A interação musical chega ao extremo quando Lulu entra praticamente dentro da plateia, cometendo mais uma infração, pois sai do lugar demarcado para o artista, desrespeitando o cenário fixado. As pessoas gritam e passam a mão nele, causando assim certo desconforto para a produção que tenta manter a distância entre artista e público, ou seja, a produção tenta manter as regras da fachada, mas as infrações acontecem o tempo todo.

Na seqüência podemos notar uma pequena mudança na performance: Lulu deixa de lado a interação musical exclusiva com a plateia e passa a cumprimentar os jurados recebendo inclusive o beijo marcante de Elke Maravilha. Mas a força da interação através da música de sucesso volta de forma intensa: Lulu vai para o centro do palco, canta e pula com uma alegria contagiante. A plateia canta mais forte ainda. Aparecem as imagens de rostos que “dublam” a voz da massa em planos diversos e fechados. Um detalhe destoa: pela primeira vez aparece uma imagem em plano fechado de uma das cantoras da banda de apoio do programa que também está “dublando” a voz da massa. Ela sorri, canta feliz a canção como se também estivesse na plateia engrossando o coro da massa. Lulu aparece pela primeira vez interagindo com as chacretes ao dançar no mesmo passo delas, lembrando que elas também “dublam” a voz da massa, ou seja, a música é um sucesso indiscutível, pelo menos para aquele auditório e através dela as interações acontecem.

Lulu comete mais uma infração ao interagir pela primeira vez com as câmeras que o acompanham, pois ele faz um giro de 360 graus e praticamente dirige a cena virando o rosto para outras câmeras conduzindo a direção das imagens. Neste momento outro sujeito entra em cena: o telespectador é chamado para participar da interação musical, pois Lulu olha para

as câmeras ao cantar e esquece momentaneamente da plateia presente. Depois deste pequeno instante de interação com o telespectador, Lulu continua no comando das imagens e chama uma câmera para acompanhá-lo de volta à plateia. A plateia reage e grita mais forte, pois percebe que está chegando o final da canção.

Mas antes do fim uma enigmática interação acontece: Lulu descobre Chacrinha no canto do palco. Lulu aproxima-se, dá um abraço carinhoso no Velho Guerreiro que havia passado mal durante o programa e sido substituído pelo jurado João Kleber. Durante o abraço, o áudio escapa pelo microfone ligado do Chacrinha, ou seja, regras novamente são quebradas e o infrator Lulu Santos usa mais uma vez seu instrumento de infração – o microfone e diz para o Velho Guerreiro: “senti sua falta”. Entra no mundo acústico caótico do programa mais um microfone que posiciona e separa esta cena (ARNHEIM, 1979) do restante. Ao dizer aquela frase, a voz de Lulu Santos contrasta com a sua própria voz cantando a canção em *play back*, duas vozes de um mesmo corpo, duas vozes que performam rompendo mais uma vez com a prisão do próprio corpo como diria Zumthor (2000). Lembrando que, para Zumthor (2000), a performance só pode se dar na recepção, e portanto na interação. Neste caso, ela acontece quando aflora a interação através da música de sucesso dentro do programa de auditório.

A música de sucesso performada pelo cantor em interação com a plateia é uma texto fundamental na construção do dispositivo programa de auditório; ele não possui apenas a entidade som, mas outras entidades importantes também o compõem. São elas: as imagens das diversas caras e bocas que dublam a canção, os corpos que se embalam no ritmo da melodia e um objeto central para esta performance - o microfone do cantor. Todas estas entidades, que se articulam na interação das performances provocadas pela música de sucesso, fazem emergir uma textualidade típica de uma tarde de sábado ou de domingo em frente ao aparelho de televisão no Brasil nas últimas décadas: a textualidade da interação calorosa do programa de auditório com músicas de sucesso executadas pelo cantor perante uma plateia.

5.6 Análise do quarto momento do programa: atração final Chiclete com Banana:

Logo nos momentos iniciais da primeira música executada pela banda *Chiclete com Banana*¹¹ podemos notar um clima de praia, sol e carnaval no auditório. A apresentação dura

¹¹ Banda baiana de *axé music*, em atividade desde 1980, que ficou conhecida por suas performances nos tradicionais trios elétricos, nos carnavais da Bahia.

aproximadamente 10 minutos e as músicas executadas são: “Vai lá mane!”, “Fé brasileira” e “Grito de guerra”, nessa ordem. A banda é atração final do programa *Cassino do Chacrinha I* e representa o início do sucesso do estilo *axé music*, uma música baiana de ritmo dançante e sensual e letras leves que empolga até hoje as festas de verão e de carnaval pelo Brasil a fora.

A promessa é de muita festa e de muito calor até o final deste baile de carnaval. Aliás, no seu livro “Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais” o compositor Nelson Motta fala sobre o programa do Chacrinha na TV Rio nos anos 1960: “O auditório delirava, o programa do Chacrinha tinha tal ritmo e calor que parecia um baile de carnaval fumegante com uma alegria e uma irreverência raras na TV – e em qualquer outro campo da vida brasileira” (MOTTA, 2009, p.139). O *Cassino do Chacrinha* dos anos 1980, na TV Globo, ainda preservava, em alguns momentos como este, um pouco deste clima carnavalesco. Durante esta apresentação, o programa se transforma: a alegria leve e a sensualidade do *axé* invadem o *Cassino do Chacrinha I*. A impressão que se tem é que o “circo” do programa estaria “armado” em Salvador, cidade de origem da banda e do *axé*, em pleno carnaval.

Vamos analisar as performances dos atores que, para Goffman (2002, 1996), se dão quando observamos o encontro entre a atividade de um ator (a banda *Chiclete com Banana*) durante uma ação contínua (a apresentação de três músicas ao final do programa – “Vai lá mane!”, “Fé brasileira” e “Grito de guerra”) e um grupo particular de observadores (o Chacrinha, as chacetes, a plateia, os jurados e os telespectadores). Vamos começar a analisar esta performance da banda definindo a sua fachada através do seu cenário, da sua aparência e da sua maneira durante esta apresentação final.

5.6.1 - Fachada:

Cenário:

O cenário onde ocorrem as performances é fixo e o mesmo dos outros momentos: palco limitado pela mesa dos jurados e pelas arquibancadas frontais e laterais do auditório com as mesmas cores e detalhes já descritos. A banda está a vontade mostrando que conhece bem o cenário da sua performance alegre e carnavalesca. O cenário é todo iluminado com luzes brancas e básicas, não permitindo locais de sombra; neste caso estas características vão reforçar a ideia da “ditadura” da felicidade do verão nas praias da Bahia, estado de origem da banda.

Aparência/Maneira:

A aparência desta apresentação é composta pelos seguintes atores: os integrantes da banda, a plateia, os jurados, Chacrinha e as chacretes. Estes atores tem bem definidos os seus *status* sociais. Os integrantes da banda são jovens, alegres, morenos e cabeludos, tipicamente “praianos” e alguns usam barba. O vocalista Bell, que tem barba e cabelos compridos, é o líder da banda e veste blazer branco com ombreiras sem nenhuma blusa por baixo, calça justa azul cintilante e chapéu de comandante de navio. Ele está solto durante toda a apresentação, não se prende a nenhum lugar fixo no palco; Bell mexe com os jurados, com a plateia e com o próprio Chacrinha. Os outros integrantes seguem também este estilo tropical despojado e carnavalesco: bermudas, camisetas, blazers sem blusas por baixo, óculos escuros etc. São roupas extremamente coloridas em tons tropicais e que parecem fantasias carnavalescas. Os integrantes não estão preocupados com seus instrumentos, afinal é um *play back*. Eles esquecem até mesmo de fingir tocar estes instrumentos, alguns inclusive perdem seus instrumentos, saem pulando e rodando sem compromisso, tudo em nome da alegria contagiante. A impressão que temos é que todos estão em uma festa atrás do trio elétrico em pleno carnaval na Bahia.

No palco do programa, a banda apresenta uma música leve, dançante e cheia de refrões fáceis de guardar, estimulando a interação através das performances de seus corpos e de suas vozes. O ritmo é contagiante e estimulante, trazendo uma sensualidade coreografada na dança simples dos integrantes da banda e depois acompanhada pelas chacretes, pelos jurados e pela plateia. Esta dança parece de irresistível fascínio, assim como eram as danças das vedetes do teatro de revista (VENEZIANO, 1996). Há também certo ar de brincadeira de criança na apresentação, o que chama a atenção do público infantil, que também está presente na plateia. No palco, o próprio Bell puxa uma criança do auditório e a estimula a cantar e dançar a música que “faz desse mundo união”.

Aliás, a referência ao teatro de revista também aparece mais uma vez nos maiôs sensuais e adereços de cabeça das chacretes (os mesmos já descritos nas outras análises do programa *Cassino do Chacrinha 1*) e nos figurinos da banda de apoio localizada à esquerda dos jurados e no meio da plateia. Essa banda acompanha os calouros e canta junto com as atrações, ajudando a animar a plateia. O maestro do conjunto veste *smoking* preto com gravata borboleta preta, a *backing vocal* tem um vestido longo bege cintilante com pluma vermelha e os dois *backing vocals* vestem *smoking* claro cintilante com gravata borboleta

amarela. Os outros músicos da banda não aparecem em cena. Estas roupas e adereços das chacretes e da banda de apoio formam uma mistura inusitada de figurinos bregas e antigos ao mesmo tempo. Os jurados estão com o mesmo figurino descrito na análise anterior do momento de apresentação inicial do programa *Cassino do Chacrinha 1*. Estes atores também ajudam a compor o ambiente alegre e descontraído do auditório “praiano” desta atração final.

É este clima de alegria leve e de sensualidade da música e da dança que estimula a interação dos atores durante toda apresentação da banda. A partir deste cenário e desta aparência definidos aparece mais um elemento que ajuda a compor a fachada da performance: a maneira, ou seja, o tipo de estímulo que nos leva à interação que se espera dos atores. Uma vez estimulados pela letra fácil das músicas e pelo ritmo dançante com gestos coreografados, os atores interagem facilmente.

Importante destacar a performance do Chacrinha durante esta apresentação ao final do programa e suas diversas interações. Como um bom condutor e “costureiro” do espetáculo, ele procura animar a plateia criando uma expectativa para chamar a última atração. Ele levanta o tom de voz para levantar a plateia e reforçar sua intimidade com o público com a seguinte frase: “Meus amigos vamos detonar, vamos arrasar, vamos fazer aquela jogada infernal, vamos receber Chiclete com Banana!”. Como um bom condutor do espetáculo ele praticamente sai de cena, inclusive aparece raramente, sem muito destaque e às vezes até de costas para a atração e para o público. Em poucos momentos ele murmura sem aparecer sua imagem: “Aieee, atenção!”. É como se fosse só preencher um vazio, porém marcando sua presença, uma voz sem corpo, a voz que se liberta do corpo, mas que o representa plenamente, pois a voz do Velho Guerreiro é inconfundível. Diferente dos outros atores – jurados, plateia e chacretes, Chacrinha não dança em nenhum momento da apresentação: ele praticamente sai de cena e só volta no final.

Interessante notar a rapidez com que uma parte dos jurados se levanta e já vai para a interação com a banda. Na primeira música somente as juradas se levantam e vão dançar. Coincidência ou não, esta música (“Vai lá mané!”) fala da dificuldade de um homem em conquistar uma mulher. As juradas dançam animadamente e somente na segunda música (“Fé brasileira”), quando se ouve uma sirene, é que os jurados se levantam para dançar no palco. As performances da maioria dos jurados são bem previsíveis: a modelo de vestido curto que dança no palco ajustando o vestido (Luciana Fontenele), os homens que não tem molejo para acompanhar a dança das mulheres (Bernard, José Vitor Oliva e Jackson Bezerra), as colunistas sociais que querem interagir, mas estão visivelmente deslocadas no

“baile de carnaval” (Consuelo Badra e Elvira Raolino). Porém as performances de três jurados chamam mais atenção: Vanessa de Oliveira, Edson Santana e Elke Maravilha.

A performance da modelo Vanessa de Oliveira é bem diferente das performances dos demais jurados, mas de certa forma é uma performance também esperada para uma *top model*. A modelo praticamente não interage com a banda, nem com seus colegas e nem com plateia, ela se levanta da mesa dos jurados e fica dançando comedidamente o tempo todo. Durante sua dança, ela interage somente com as câmeras; faz caras e bocas típicas de uma *top model*, tem um ar *blasé* e distante do circo caótico do baile de carnaval que acontece no auditório. Possui uma sensualidade comedida e discreta, distante da sensualidade extravagante das chacetes. Diferente destas, a modelo tem uma maquiagem leve e um vestido preto e discreto. Se por um lado ela procura a interação com as câmeras, é possível notar que os operadores de câmera, provavelmente orientados pelo diretor de imagens, também a procuram para provocar a interação com o telespectador.

Quando Vanessa de Oliveira nota que está sendo filmada, faz questão de reforçar a sua performance de *top model*. Se por um lado esta é a performance aguardada pelo público, por outro, esta performance destoa do calor da apresentação dentro do auditório. Mas estas diferenças nas performances dos atores do programa de auditório neste momento final cabem bem dentro do seu aspecto caótico e diversificado. Vale lembrar que uma das referências do próprio programa de auditório é o teatro de revista e neste dispositivo se apresentavam vários personagens anacrônicos para compor seus quadros distintos e ligeiros (VENEZIANO, 1996). Já Edson Santana e Elke Maravilha fazem performances não esperadas para um jurado: Elke canta no microfone e Edson pega a guitarra da banda. Mas estas atitudes poderiam ser consideradas infrações?

Infração:

Como defende Goffman (1999), na fachada há sempre uma expectativa de compatibilidade entre cenário, aparência e maneira para facilitar a performance dentro de uma ordem social. Mas ele também nos lembra que nesta ordem pode existir um infrator que transgride as regras. Como pensar em infrações à ordem dentro de uma fachada que nos remete a um baile de carnaval, momento social onde as transgressões existem e são permitidas? Portanto, dentro desta apresentação da banda *Chiclete com Banana*, apesar do clima caótico, tudo parece acontecer dentro do que se espera de um baile alegre de carnaval.

Existiriam infrações? Algumas performances nos chamam atenção por fugirem do comum. Voltemos aos jurados.

O jurado Edson Santana é maestro e ex-rei Momo, portanto é uma figura que estaria a vontade em um baile de carnaval. Ele tem uma performance totalmente inédita e inusitada neste momento. Enquanto as juradas dançam, ele não consegue ficar sentado como os outros jurados e se levanta com o microfone na mão para dublar a música atrás da mesa dos jurados. Edson entra no clima do auditório, sua performance reforça a fachada alegre proporcionada pela música, pois dubla com sorriso no rosto e faz gestos semelhantes aos de um marcador de desfile de escola de samba. Como os outros jurados, ele se levanta para dançar e logo se solta fazendo algo totalmente inédito e pessoal: pega a guitarra de um dos integrantes da banda e finge tocá-la. É como se no baile de carnaval, onde tudo é permitido, o jurado se fantasiasse de guitarrista, mas isto seria uma infração às regras? O carnaval não seria exatamente o momento em que a sociedade aceitaria quebrar toda a ordem social?

A jurada Elke Maravilha vai incorporar aquilo que Zumthor (2000) nos chama atenção: precisamos ficar atentos à voz como lugar simbólico, só definido pelo aspecto relacional da sua performance. Ao se relacionar com o vocalista da banda utilizando o seu microfone para cantar a música, Elke quebra a regra estabelecida ao mostrar a sua voz e como nos aponta Arnheim (1979) ela vai marcar e separar a sua cena com a posse ligeira deste microfone. Ela funda sua subjetividade na sua palavra e na demarcação do seu espaço; sua voz é uma ruptura da prisão do seu corpo como simples jurada. Os outros jurados que só dançam e dublam as músicas durante a apresentação da banda estão, de certa forma, aprisionados em seus corpos. Elke não, ela tem voz e lugar próprios, pois enquanto o sujeito fala sua voz escapa do corpo e ao mesmo tempo o representa plenamente.

Em termos simbólicos, a força da performance (corpo e voz) de Elke Maravilha nos remete a um “Chacrinha de saias”: apresenta-se fantasiada e fortemente maquiada como uma vedete de teatro de revista ou uma artista de circo, tem personalidade, presença de espírito e de palco, senso de humor, perspicácia e liderança, simboliza um tropicalismo fruto da mistura da sua origem européia com sua paixão pelo Brasil, é sempre ovacionada pela plateia e faz questão de colocar-se de pé quando vai falar algo, tem liberdade e iniciativa de beijar o Chacrinha inclusive deixando sua marca de batom praticamente incorporada à imagem do Velho Guerreiro. Esta marca de batom é tão forte que ficou incorporada no cenário fixo do programa (cabeça gigante do Chacrinha que aparece no início e fim de todos os programas e

faz parte do cenário). Elke tem um papel importante no programa, devido à sua carreira artística, à sua maturidade, à sua voz forte e ao seu corpanzil.

Chacrinha reaparece no fim da apresentação, num momento que podemos chamar de “formigueiro humano”, quando os jurados são conduzidos rapidamente para os camarins. Os balões coloridos são liberados do teto do auditório, entra a música tema do programa e o público invade o palco para se divertir. Esses minutos finais apresentam o ápice da interação do artista com seus fãs, a proximidade da plateia com o palco quebra os limites e as regras, a relação com a plateia é mais próxima e direta, as pessoas invadem o programa, a temperatura aumenta. A câmera se distancia, não se reconhece ninguém. Ainda que os jurados, os artistas já tenham saído, sugere-se a possibilidade da proximidade entre artistas e público. Proximidade desejada, talvez, também pelo telespectador, pelo público que não está presente no auditório, mas que participa em um contexto de co-presença do programa.

Nestes momentos finais, Chacrinha está protegido pelas seguranças do programa, faz as suas despedidas ao ler a ficha técnica e chama para o programa do próximo sábado. Ao mesmo tempo em que ele lê a ficha técnica começam a aparecer imagens dos componentes da equipe técnica: os operadores de câmera, auxiliares de estúdio e equipe de apoio. Todos estão vestidos de camiseta amarela e sorriem para a câmera reforçando o clima de festa com balões coloridos espalhados pelo palco. Sobem os créditos do programa e a imagem final nos mostra um momento de intensa interação entre plateia e programa: plano aberto com o “formigueiro humano”, corre-corre geral e certo ar de salve-se quem puder... Para contribuir para uma imagem caótica, ainda são colocadas na pós-produção a logo e os créditos por cima de todas as imagens do caos em que se transformou o programa. Finalmente, a última imagem é um plano mais fechado da representação no cenário do rosto do Chacrinha com a marca de batom na bochecha, assim como aconteceu no início do programa.

Neste “formigueiro humano” ninguém é de ninguém e ninguém é ninguém, impossível distinguir os atores da performance; as individualidades desaparecem. Não há limites físicos entre plateia, artistas, jurados, chacetes, Chacrinha e equipe do programa. Todos se amontoam no palco numa confusão geral que se torna um todo indefinido de “formigas coloridas”; a imagem que vemos é um plano aberto que ajuda passar a sensação de massa de gente sem singularidades, o povão. Experimente acompanhar uma pessoa nesta cena final do programa e você perceberá como é muito difícil distinguir alguém no meio desta massa.

Paisagem sonora:

A ideia da interação através da música de sucesso, de refrão fácil e dança contagiante aparece também na disposição dos microfones propositalmente abertos e colocados em pedestais fixos próximos à plateia. Assim, os cantos, os gritos e sussurros das pessoas se destacam como uma única massa sonora. Mais uma vez a dimensão técnica do dispositivo programa de auditório materializada pelo som dos microfones da plateia nos aponta a textualidade da interação ruidosa, caótica e alegre do programa de auditório. Enquanto a plateia tem poucos microfones para muitos, a banda tem um exclusivo para o vocalista Bell. Este microfone começa no pedestal, mas logo ao final da primeira música o vocalista tira o microfone do pedestal e passa o restante da apresentação (mais duas músicas) com ele na sua mão rodando livremente o palco. Bell tem tanta liberdade no seu corpo e na sua voz que em alguns momentos ele mesmo chama o Chacrinha que responde somente com murmúrios da sua voz, sem a imagem do seu corpo. Em outros momentos, Bell comanda a plateia, gritando: “Nas palmas todo mundo!” ou “É com vocês agora!”.

Esse movimento do microfone, na verdade, se transfigura num movimento não só do som, mas também das imagens, pois há uma separação de cenas audiovisuais diversas que vão se formando com a mobilidade do microfone fora do pedestal conduzido pelo vocalista. A ressonância sonora – que aparece nos ruídos e ecos captados pelos microfones da plateia, do vocalista e do Chacrinha – reforça, junto às imagens com planos abertos, a ideia de amplitude de cena, o que é fundamental para construção de um programa de auditório popular. A mobilidade dos microfones e a ressonância sonora aliados ao movimento sonoro (bordões e expressões falados pelo Chacrinha durante a apresentação e vinhetas pré gravadas com locutor em *off*) são elementos apontados por Arnheim (1979), que auxiliam na composição da paisagem sonora de um programa, no caso o popular *Cassino do Chacrinha*.

Vale lembrar que o aspecto popular do programa também se mostra no tema das vinhetas sonoras: nome de times de futebol de grande torcida no Brasil ou o nome do próprio Chacrinha. Estas vinhetas ajudam no clima alegre do programa, dão ritmo ao mesmo e contribuem para a sensação de caos sonoro da paisagem. Muitas vezes estas vinhetas são soltas em cima da letra da música de sucesso e das vozes da plateia que cantam a canção. Ouvimos, portanto, um som ruidoso e misturado, quase sem compreendermos bem as palavras.

Esta caótica paisagem sonora, aliada às imagens coloridas e diversificadas, aponta para a construção do clima carnavalesco do final do programa, formado por textos diversos. Pensando na entidade som, que ajuda a constituir estes textos, temos uma sirene que aparece

no início da primeira música e entre as outras músicas, mais uma vinheta sonora de passagem que não deixa cair o clima alegre, mas que chama atenção para a mudança de cenas dentro do movimento sonoro que garante ritmo ao programa. As intervenções faladas do vocalista Bell também marcam mudanças de cenas que dão dinamismo à paisagem sonora e levantam a plateia em momentos em que o cansaço começa a bater no auditório, já que o *axé* é praticamente um exercício físico musicado.

As performances dos diversos atores amontoados e envolvidos pela música e pela dança desta atração final nos apontam para uma marca dos programas de auditório populares. A apresentação final deste programa nos remete, conforme colocado no início da análise, a “um baile de carnaval fumegante com alegria e irreverência” (MOTTA, 2009). A força das interações vai aumentando gradativamente até chegarmos a um ápice final, no qual a temperatura é alta. É o calor da plateia que se manifesta através de entidades que ajudam a compor esta textualidade final inerente a um programa de auditório - gritos, cantos, ruídos, caras, bocas, sorrisos, gestos, pulos, cores, corpos rebojantes, cenário, figurinos e adereços. Sirene, música tema, os créditos, a fala do Chacrinha e a imagem da sua cabeça gigante formam a vinheta audiovisual que encerra o programa. Mas estas e outras entidades estão em movimento e em articulação o tempo todo, principalmente neste final, em que pouco se pode distinguir além de uma multidão no centro da tela. “Sempre digo que a multidão é inumana porque não tem cara... E como o Chacrinha é amado pelo auditório e repito, ferozmente amado! Aquela massa faria, por amor, o que ele quisesse.” (RODRIGUES, 2007, p. 163).

5.7 Análise do quinto momento do programa: Atração final Titãs

Chega o momento da atração final se apresentar para fechar o programa *Cassino do Chacrinha 2* e, como de costume, o Velho Guerreiro se posiciona num canto do palco chamando para si a responsabilidade de apresentar os artistas, como fazia o *compère* no teatro de revista (VENEZIANO, 1996). No “circo” do *Cassino do Chacrinha* a diversidade é fundamental para a sua identidade e a sua popularidade. É também esta diversidade circense, alegre e tropicalista que permitia ao programa ter como atração final bandas de estilos tão diferentes, como *Chiclete com Banana* no programa 1 e agora *Titãs* no programa 2. Aqui podemos pensar mais uma vez no programa *Cassino do Chacrinha* como um dispositivo

autônomo, composto por textos diversos como, por exemplo, estas duas diferentes atrações finais.

Vamos analisar a participação dos *Titãs* neste programa e as textualidades que marcam este momento, pois a atração final é sempre um número esperado ansiosamente pela plateia. Este é um momento rico para analisarmos, pois o artista tem a possibilidade de tocar mais de uma música, aumentando assim o tempo da sua performance e da sua interação com os outros atores. Nesta apresentação final, os *Titãs* mostram três músicas: “Homem Primata”, “Lugar nenhum” e “Polícia”.

Nos anos 1980, a banda paulista *Titãs* era um representante da pluralidade do novo rock brasileiro, porém uma banda com características próprias: uma forte crítica social urbana presente nas suas letras, um rock pesado, dançante e um grande número de integrantes com personalidades marcantes e irreverentes performances. A irreverência e crítica social dos *Titãs* estavam presentes, através de suas músicas e de suas performances, tanto no rádio quanto na TV. Mas como vimos com Antunes e Vaz (2006) os produtos midiáticos fazem parte de experiências de vida interpretadas e reconfiguradas do cotidiano da sociedade. Por isso as músicas e as performances dos *Titãs* não devem ser pensadas isoladamente apenas dentro do discurso midiático. Elas estavam presentes em outros lugares da sociedade, como festas e danceterias, por exemplo. Elas podem ser entendidas também como manifestações materiais dos discursos de uma parte da juventude rebelde urbana de um Brasil recém democratizado, nos anos 1980.

5.7.1 - Fachada:

Cenário:

Vamos começar nossa análise da performance trazendo mais uma vez Goffman (1999). O cenário onde acontece esta apresentação dos *Titãs* é fixo, bem delimitado e sem muitas diferenças com relação ao cenário da atração final do outro programa analisado: palco limitado pela mesa dos jurados e pelas arquibancadas frontais e laterais do auditório com cores fortes e alegres, luzes brancas, básicas e fortes não permitindo assim muitas sombras. Fixos no cenário estão também os mesmos elementos do outro programa e que lembram um cassino: cartas gigantes, naipes de baralho e números no chão. Interessante notar que o mesmo cenário que serviu para apresentação de uma banda baiana de *axé* no clima de praia, carnaval, sol e verão; serviria agora para apresentação de uma banda paulista de rock no

clima de crítica social urbana, irreverência e rebeldia. Portanto nestas apresentações, já que o cenário é o mesmo, as aparências (*status* esperado dos atores) e as maneiras (interações entre os atores) se tornam pontos cruciais para a composição da fachada das performances.

Aparência/Maneira:

A aparência desta apresentação, assim como a daquela analisada anteriormente, é composta pelos integrantes da banda, pela plateia, pelos jurados, pelo Chacrinha e pelas chacetes.

O figurino do Chacrinha segue seu estilo espalhafatoso e carnavalesco: camisa branca com suspensórios verdes cintilantes, uma bermuda verde com lista lateral vermelha, gravata borboleta prateada cintilante, um chapeuzinho preto com penas coloridas e sapatos dourados brilhantes, com meias brancas curtas. Desta vez ele não tem a marca de batom no rosto, pois Elke Maravilha não está no júri e uma das suas ações é entrar beijando fortemente o Chacrinha. Mesmo assim, é impossível não notar este “palhaço louco” comandando seu circo caótico.

Neste programa, notamos uma maior participação do Chacrinha durante a apresentação final, em comparação com o que percebemos no programa anterior. Ele sussurra muitas expressões sem sentido para animar a plateia durante as músicas; inclusive na primeira música, o Velho Guerreiro se posiciona ao lado do integrante mais performático, Arnaldo Antunes, e tenta cantar junto, sem sucesso, o refrão da canção. Ao final da primeira música, o Velho Guerreiro faz questão de puxar o coro gritando: “Mais um, mais um!”. Chacrinha participa intensamente desta apresentação para não perder o controle da situação, afinal, os integrantes são jovens irreverentes, as letras e as batidas são pesadas, não se sabe ao certo onde tudo isto pode parar e qual será a reação da plateia.

As chacetes estão vestidas com seus costumeiros maiôs sensuais e arranjos de plumas coloridas na cabeça, remontando às vedetes do teatro de revista. Seu figurino é cintilante, e nele predominam as cores azul e verde. Porém, aqui, a referência vai além do figurino espalhafatoso e dos corpos sensuais. A referência caminha também pela maneira da interação com o público. Segundo Veneziano (1996), uma das características marcantes das vedetes do teatro de revista seriam suas danças de irresistível fascínio que acompanhavam canções durante os espetáculos. Pois bem, neste momento final do programa, onde não há uma interação direta dos jurados com a banda, como veremos adiante, as chacetes entram em cena juntas, dançando no ritmo da canção, rodeando os vocalistas da banda. Elas fazem uma

roda em torno dos músicos, ganhando destaque no palco. Dessa forma, elas chamam atenção com uma performance diferente e propõem uma nova interação. Podemos pensar na ideia de Goffman (1999), de que em nome da preservação da interação, pela performance (apresentação final da banda), as regras que foram infringidas (jurados desanimados) podem ser renegociadas com mudanças (chacretes com performances diferentes, buscando fascinar o público como faziam as vedetes do teatro de revista).

A performance das chacretes ganha força: de um plano distante e aberto, dançando em roda, elas aparecem depois em plano médio, enfileiradas uma atrás da outra, com um ar de brincadeira infantil e de sensualidade ao mesmo tempo. Por fim, uma delas ganha destaque aparecendo em plano fechado, dançando desajeitadamente em ritmo de rock e trazendo calor e vida para a cena. Ela olha distraída para trás sem perceber que está sendo filmada, mas a cena se destaca talvez por isso mesmo, por este frescor e espontaneidade da performance. Percebe-se que ela está tentando imitar a coreografia da banda ou das outras chacretes, num momento que escapa ao controle, em nome da interação com a atração final.

Um dado diferente é que jurados presentes neste programa são todos homens: o humorista João Kleber, o cabeleleiro Silvinho, o radialista popular Luis de França, o rei da noite carioca Chico Recarey, o ator/galã Ney Latorraca, o empresário José Vitor Oliva, o jovem radialista/galã Alberto Brizola, o maestro e ex-rei Momo carioca Edson Santana. Eles tem aparências que condizem com o esperado. Silvinho, Luis de França e Edson Santana usam figurinos diferentes, espalhafatosos e coloridos. Chico Recarey e José Vitor Oliva são empresários da noite e estão bem vestidos, mas de modo mais informal (jeans, camiseta ou camisa de manga curta). Os outros jurados (João Kleber, Ney Latorraca e Alberto Brizola) são jovens e usam roupas descontraídas, em tons discretos, mas seguindo a moda dos anos 1980 – jeans justos, camisetas básicas, com ou sem suspensórios.

Os titãs se apresentam com sete integrantes jovens, sendo que quatro deles tocam os instrumentos de maneira *fake*, ou seja, eles fingem que estão tocando, pois os instrumentos estão desligados e incompletos (caso clássico da bateria com apenas um prato e o tarol em programas de auditório de TV). Estes integrantes vestem um figurino roqueiro e jovem (camisetas pretas ou brancas e calças pretas justas) e ficam no fundo do palco sem aparecer em destaque. Os outros três integrantes se posicionam à frente dos instrumentistas e se destacam como vocalistas e *backing vocals* da banda. São eles: Sérgio Britto, Branco Melo e Arnaldo Antunes. Os três vestem camisas escuras de mangas compridas abotoadas até a altura do pescoço e calças escuras, estilo rock urbano muito em moda nos anos 1980. Na

primeira canção, Sérgio Britto é o vocalista principal e sua performance é contida. Ele parece nervoso, permanece a maior parte do tempo no centro do palco e olha fixamente para a câmera quase que ignorando a plateia presente no auditório. Enquanto isso, Branco Melo e principalmente Arnaldo Antunes, dançam e cantam freneticamente de um lado para o outro no palco, cada um do seu modo e assim interagem intensamente com a plateia e as câmeras.

Mas durante toda a apresentação final das três músicas é a performance de Arnaldo Antunes que rouba a cena. Ele dança de forma inusitada, abrindo e fechando os braços, desafia a câmera, traça um diálogo provocativo com a plateia, que responde prontamente com algumas performances similares no meio da multidão. Importante notar que há certos grupos dentro da plateia que começam a interagir não só com as letras, mas também com as formas rebeldes e agressivas desta dança. Corpo e voz que performam juntos. Complementando esta performance, temos a presença de um objeto fundamental: o microfone no pedestal.

O microfone de Arnaldo Antunes é um objeto que parece fazer parte do seu corpo. Apesar de desligado, este microfone comunica o tempo todo e é o centro das performances do artista. Arnaldo Antunes dança em torno dele e em alguns momentos humaniza o objeto usando-o como um par para a sua dança inusitada. Em outro momento, durante a música “Polícia”, o microfone se torna um objeto fálico e agressivo para o artista que o posiciona entre as suas pernas. Assim, o microfone, não só pelo seu som (Arnheim, 1979), mas também pelo seu uso na performance corporal, ajuda a posicionar e separar as cenas diversas compostas por Arnaldo Antunes que nos mostra um bom domínio do palco. Como nos mostrou Goffman (1996) um ator deve conhecer bem o cenário onde acontece sua performance e usar de estímulos junto ao público para construir a aparência e a maneira da performance.

Infração:

A interação social presente nos programas de auditório pode se manifestar através das performances de seus atores diversos. Mas os atores nem sempre se comportam dentro das aparências esperadas, daí acontecem as infrações. Vejamos o caso dos jurados.

Como de costume, durante a apresentação das atrações finais, os jurados interagem intensamente com os artistas no palco, caso da apresentação da banda *Chiclete com Banana* no programa 1. Porém durante esta apresentação dos *Titãs* no programa 2, os jurados permanecem sentados, alguns nem olham para a banda e em sua maioria fazem cara de tédio.

Os jurados destoam da plateia vibrante, ignoram a animação da banda e nem sequer cantam as músicas, configurando-se como corpos sem vozes. Aqui podemos remeter a Zumthor (2000) que trabalha a voz como um lugar simbólico definido pelo aspecto relacional, a voz que é uma ruptura da prisão do corpo. O corpo destes jurados prende suas vozes, não há um desejo de interação com aquela apresentação; aliás, há um silêncio que destoa e parece “falar alto” sobre o desinteresse dos jurados.

Um dos jurados mais desanimados é o humorista João Kleber, que inclusive permanece de óculos escuros espelhados durante toda a apresentação e, em alguns momentos, nem direciona o seu olhar para a banda. João Kleber prefere olhar para as câmeras, ignorando a banda e a plateia que, inclusive, aparece todo tempo pulando e gritando atrás dele. Há certo desprezo. Outro jurado “campeão de desanimo” é o cabeleleiro Silvinho. Ele não canta nem balança a cabeça, simplesmente tira um leque para abanar o calor do auditório e põe a mão no queixo para passar o tempo da apresentação. São ações típicas de alguém impaciente. Seu olhar é distante e, de forma diferente de João Kleber, ele procura não olhar para a câmera e nem responde aos prováveis chamados dos operadores de câmera para a interação com o telespectador. Sua performance aparenta um tédio contrastante à alegria do auditório. Estes dois jurados parecem observar os *Titãs* à distância, pois não acompanham com nenhum movimento a performance dos artistas. Podemos pensar esta distância como uma atitude de afastamento ou de superioridade em relação à rebeldia juvenil encarnada pela banda.

Outros dois jurados procuram interagir com a apresentação, mas de uma forma bem discreta e burocrática, quase uma obrigação. São eles: o ator Ney Latorraca e o rei da noite carioca dos anos 1980, Chico Recarrey. Eles apenas tentam balançar timidamente a cabeça no ritmo da música, mas não conseguem cantar, pois não sabem a letra de nenhuma das músicas executadas. Interessante notar que, antes da última música, todos os jurados já se levantam e vão para o fundo do palco, onde está a provável saída para os seus camarins. Eles não dançam, não cantam e nem cumprimentam os integrantes da banda. Porém, a interação não pode parar e, como nos aponta Goffman (1999), em alguns momentos, os participantes da performance reagem com tolerância aos delitos, negociando novos acordos práticos em favor da interação. Neste momento final, entram, então, em cena, as chacretes com novas performances e mais liberdade no palco para tentar renegociar a interação, conforme já destacamos. E os outros atores envolvidos?

Arnaldo Antunes e a plateia parecem não se importam com o desânimo dos jurados e continuam a interação na performance. Entre Arnaldo Antunes e a plateia há vida, há riscos,

há diálogos, pois o momento privilegiado da recepção se dá exatamente na performance, segundo Zumthor (2000). Pouco importa para a banda e principalmente para Arnaldo Antunes a indiferença dos jurados, pois como nos diz a própria música “Lugar nenhum” cantada por ele: “eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui”. Aliás, em um dos momentos em que este refrão é executado no programa, Arnaldo Antunes não perde a chance de performar ativamente e ao dizer “eu não tô em aí”, aponta o dedo rapidamente para a câmera. Arnaldo Antunes começa a cometer infrações durante sua performance. Ao dizer “eu não tô nem aqui” ele aponta o dedo para o palco. E como se ele nos falasse: olha, eu não me importo com a opinião de vocês jurados, plateia ou telespectadores, eu quero é fazer minha performance. Quando ele canta “não sou brasileiro, não sou estrangeiro, não sou de lugar nenhum” Arnaldo Antunes é performaticamente agressivo também na expressão corporal: ele olha de forma ameaçadora para a câmera e levanta um dos pés como se fosse chutar o equipamento. O artista repete esta postura perante as câmeras em vários momentos da sua performance, mas ele também consegue, ao mesmo tempo, manter a interação com a plateia presente no auditório sem perder o fôlego. Esta agressividade se repete de forma mais intensa na última música, “Polícia”. Agressividade que, aliás, vai aumentando e esquentando o clima do programa durante a apresentação final e, aos poucos, vai contaminando os outros integrantes da banda, principalmente o *backing vocal* Branco Melo, e a própria plateia.

A performance da banda provoca uma intensa interação com a plateia apontando para uma marca forte nesta apresentação final: a agressividade. Esta agressividade marcante reflete um momento da sociedade brasileira no qual os jovens artistas também traziam à tona sentimentos de rebeldia e de explosão presentes na sociedade urbana brasileira dos anos 1980. Mas, mesmo com esse espírito de rebeldia, algumas mulheres na plateia acompanham a maneira das chacretes e dançam de forma sensual a música, rebolam e até mesmo levantam a blusa junto aos seios. Naqueles anos 1980, além da volta à democracia, a sociedade brasileira também lutava pela igualdade e pela liberdade femininas.

Paisagem sonora:

A sonoridade deste momento é inquietante, vibrante e por vezes incontrollável. Se pensarmos em termos de estilo musical, esta sonoridade nos aponta para o rock’roll dançante e rebelde dos anos 1980. Os instrumentos musicais estão ali: baixo, bateria, teclado e guitarra; porém temos duas guitarras na banda o que traz mais peso sonoro ruidoso para as músicas. A guitarra é um instrumento que nos remete à rebeldia jovem. Por falar nas

músicas, propomos analisar a paisagem sonora seguindo a ordem das apresentações e atentos para as sonoridades rebeldes e vibrantes, mas sem nos esquecermos do conteúdo crítico das letras. Na abertura da primeira música e entre as músicas temos mais uma vez uma sirene como um sinal de alerta sonoro.

“Homem primata” faz uma crítica ao individualismo do mundo capitalista e contrasta o primata homem com a selva urbana em que vive longe de Deus. Logo nos primeiros acordes, a ressonância sonora de gritos e de ruídos do auditório nos mostra a identificação imediata da plateia com a vibração da música. As pessoas não cantam apenas na hora do refrão, elas conhecem toda a letra da música. Existem três microfones para os vocais, portanto temos uma diversidade de posições e de separações de cenas maior que em outras apresentações artísticas. A riqueza das cenas aumenta com a performance corporal marcante dos *backing vocals* em contraste com a timidez do vocalista e isto nos leva a um movimento sonoro intenso, pois cada som de um microfone pede uma imagem. São entidades que articuladas produzem seus textos diversos.

Durante esta primeira música, a voz do Chacrinha participa mais vezes do que em outros momentos, inclusive durante as outras duas músicas do próprio *Titãs*. O microfone aberto do Chacrinha produz sons sem muito sentido, que geralmente dariam ritmo à apresentação, o que não nos parece necessário neste momento. Portanto, as intervenções sonoras do Chacrinha nos parecem servir muito mais para marcar sua presença a fim de controlar o que pode se tornar incontrolável devido à agressividade latente da plateia impulsionada pelo rock e pela performance dos *Titãs*.

A segunda música é “Nenhum lugar”, que relativiza o nosso pertencimento a algum lugar físico e combate um ufanismo ao Brasil tão incentivado durante a ditadura militar. A introdução instrumental da música é marcada por bateria e guitarras fortes. Esta introdução instrumental dura um tempo maior, daí a plateia não pode cantar junto, mas interage com gritos e pulos no ritmo do rock rebelde e vibrante dos *Titãs*. A sensação que temos é que a situação vai ficar incontrolável, a energia rebelde parece escapar pelos gritos e ruídos da plateia. Estes sons nos trazem a ideia de amplitude, de muita gente, de calor humano em contraste ao silêncio solitário do júri que não interage com a apresentação.

Nesta segunda música, o Chacrinha desaparece, mas há momentos em que ouvimos o som de um apito que não tem “dono”, pode ser o Chacrinha, mas pode ser um auxiliar de palco, não sabemos de onde vem este som. Este apito sai de cena rapidamente, pois parece não fazer muito sentido dentro daquele caos sonoro rebelde. A rebeldia aumenta com a voz

gritada de Arnaldo Antunes, que tenta “escapar” do *play back* e aumenta o clima rebelde e vibrante da paisagem sonora da apresentação. A plateia acompanha a rebeldia em coro, gritando: “não sou brasileiro, não sou estrangeiro!”. A voz do Chacrinha só aparece murmurando agora no final da música e logo depois entra o som da sirene que se confunde com a próxima música – “Polícia”.

“Polícia” é uma das músicas mais polêmicas e agressivas da banda. A música, em ritmo de marcha que acompanha a batida da bateria, sugere o enfrentamento em grupo do inimigo: a polícia. Para aumentar esta sensação de conflito, a sirene do programa se confunde com a sirene presente em toda a música. Sinal sonoro de alerta contra este inimigo que está ali teoricamente para te proteger e te ajudar, a sirene também causa angústia em todos (sirenes de ambulâncias). O som do apito retorna, ainda sem “dono”, e mais uma vez sai de cena rapidamente sem sentido. As performances dos *backing vocals* se tornam bem agressivas com gestos de luta para as câmeras reforçadas pela sonoridade rebelde do rock.

Ao final desta apresentação dos *Titãs*, podemos notar certo descontrole da situação quando o próprio Chacrinha tenta falar algo e ninguém entende direito. O caos sonoro e visual é intenso neste final. Mais uma vez se forma o “formigueiro humano” no palco, sem distinção de quem é quem. Repete-se, aí, a mesma sensação de massa de gente sem singularidades. O ritual é o mesmo de sempre: Chacrinha protegido por seguranças lê a ficha técnica, balões coloridos caem do teto, plateia invade o palco, imagens mostram integrantes da equipe de apoio do programa se despedindo do telespectador. A interação de todos os atores ao final do programa se repete como no programa anterior, confirmando a sua popularidade e a sua identidade, mas os caminhos percorridos foram outros. Se na apresentação da banda *Chiclete com Banana* o clima carnavalesco e a alegria leve foram se construindo para aumentar a temperatura no final, na apresentação dos *Titãs* a agressividade e a irreverência das performances dos diversos atores (banda, plateia e até mesmo a postura dos jurados) também aumentaram a temperatura do auditório, mas por outros caminhos.

A agressividade e a irreverência presentes na apresentação dos *Titãs* são marcas típicas de algumas bandas de rock dos anos 1980 que também se apresentavam no “circo caótico” do *Cassino do Chacrinha* (*Ultraje a Rigor, Ira, Legião Urbana* entre outras). Se durante o processo tivemos momentos de infrações tensas, no final, as imagens (“formigueiro humano”) e os sons (música tema) se repetem como na apresentação da banda *Chiclete com Banana*, em função de renegociações que buscam recompor a textualidade de interação

calorosa, típica de uma atração final do *Cassino do Chacrinha* e de outros programas populares de auditório.

6. CONCLUSÕES

Podemos apontar algumas das marcas de textualidades que constituem o programa *Cassino do Chacrinha* em seus diferentes momentos analisados (Apresentação inicial, *Show* de calouros, Atração musical no meio do programa e Atração musical final) e que estão presentes também em outros programas de auditório. Seriam elas: **os diálogos de humor leveiro a partir de textos verboaudiovisuais diversos, a estética da emoção do risco, a interação calorosa com a plateia a partir da música de sucesso e das renegociações das infrações, as sensações de amor e de ódio pelos jurados e calouros e a sensualidade corpos, figurinos e performances das dançarinas.** Quando estas marcas ficam no tempo, podemos pensar em textualidades que se apresentam e se tornam características de identificação do dispositivo programa de auditório e de seus textos.

6.1 A textualidade do humor leveiro

Nos estudos aqui apresentados sobre os textos comunicacionais, mostramos uma preocupação em não fechar seus sentidos e sim abri-los com as chaves dadas pela ação do leitor sobre estes textos. Uma das formas de abrir processos de significação nos textos da comunicação é o humor. O humor pode operar um movimento constante nos textos verboaudiovisuais levando a uma instabilidade dos seus sentidos. É esta instabilidade que nos interessa, pois ela pode levar a perceber momentos diferentes e marcantes na interação entre as performances de calouros, apresentador, plateia, jurados e dançarinas.

A utilização de diálogos de humor leveiro entre o Chacrinha e os diversos atores presentes faz com que apareçam momentos leves que proporcionam um dinamismo que dá ritmo ao programa e uma proximidade/identificação entre os atores da cena (principalmente calouros e plateia).

O dinamismo proporcionado pela conversa descontraída e rápida do Chacrinha com os calouros é importante também para a dimensão técnica do dispositivo programa de auditório. É neste momento da conversa fiada, engraçada e rápida que os microfones são ajustados pela chacrete auxiliar e as câmeras se posicionam corretamente sob o comando de um diretor de imagens. Há uma comunicação rápida e uma combinação entre os produtores para que o programa não perca o *timing* e o ritmo que caracterizam uma textualidade própria deste dispositivo. Cada calouro tem uma altura (o que demanda ajustes no pedestal do microfone), e um tom de voz (o que pede ajuste dos graves e agudos na mesa de som). Tais medidas

tomam certo tempo, entre um calouro e o outro. Os enquadramentos também mudam de acordo com o andar do diálogo, é preciso que o apresentador “segure a onda” e o diálogo ligeiro e em tom de humor é uma boa saída nestes momentos.

O humor, que surge da situação inusitada em que são colocados os calouros devido à sua condição de pessoas simples perante Chacrinha e as câmeras, proporciona uma identificação com o público. A plateia e o telespectador se identificam com aquela aparência e maneira presentes na performance de cada calouro: seu jeito de falar, suas roupas e cabelos, sua falta de desenvoltura perante a câmera e diante do Chacrinha e da plateia. Todas estas entidades relacionadas trazem a tona uma textualidade de um humor ligeiro. Acontecendo esta primeira identificação através das performances dos atores presentes, o caminho se abre para a interação. Mas é bom lembrar que o humor ligeiro opera movimentos de instabilidade, ele não fecha os sentidos dos textos.

Porém, a textualidade do humor ligeiro não está apenas no diálogo. Ela aparece também nos movimentos que envolvem entidades como a imagem, o som das músicas e as performances de corpos/objetos. Quando observamos as chacretes dançando, há momentos em que a música de fundo (BG) é trocada e elas não conseguem acompanhar a nova música naquele exato instante. Daí aparecem cenas engraçadas, em que a performance do corpo não se encaixa no ritmo da música. Também não podemos esquecer daqueles momentos em que os jurados aparecem no programa com performances engraçadas, sem falas: Elke dá um beijo no Chacrinha, Edson Santana tem os cabelos desarrumados pela plateia, as caras e bocas sensuais das modelos, entre outros. A falta de sincronia dos corpos dos jurados e das chacretes com o ritmo das músicas apresentadas pelas atrações finais causa também um embaraço engraçado e leve naqueles momentos finais de interação do circo caótico.

Estes desencaixes são erros que poderiam ser retirados do material que foi ao ar, afinal de contas o programa era gravado e editado. Mas, levando em conta o clima do programa, podemos pensar que tais desencaixes se tornam também textualidades de humor ligeiro que marcam e auxiliam na construção do dispositivo programa de auditório.

6.2 A textualidade na estética do risco

O que leva uma pessoa comum a realizar um número artístico perante um auditório de cheio de outras pessoas comuns? Talvez o desejo de se tornar famoso ou de ter pelo menos seus minutos de fama. Mas o que leva estas pessoas comuns a desejarem ver uma outra pessoa comum se apresentar? Não seria mais compreensível ver um artista profissional se

apresentar? No programa de auditório uma situação não elimina a outra, elas convivem juntas, elas precisam uma da outra; são textualidades de um mesmo dispositivo que proporcionam um dinamismo de textos diversos.

A situação dos calouros é peculiar: eles correm risco o tempo todo, aliás, é isso que se espera dele. É o risco que vem do circo e deixa sua marca importante no programa de auditório. A interação com o público acontece na performance arriscada do calouro. Na composição da fachada desta cena a emoção do inesperado é fundamental. A apresentação do artista profissional é diferente da apresentação de um calouro: o calouro traz fortes emoções de risco; o artista traz fortes emoções de idolatria. O risco está na voz embargada e desafinada, nas roupas simples, na falta de jeito ao lidar com o microfone e a câmera; o risco está na buzina e no abacaxi.

Durante toda a apresentação dos calouros analisados, a chacrete auxiliar permanece em cena segurando o abacaxi. Como já dissemos, há ali uma tensão explícita, um momento de risco iminente para o calouro. Mais uma vez, podemos destacar a importante referência ao circo nos programas de auditório, pois a estética do risco do circo se faz presente neste momento do *show* de calouros. A cada calouro buzinado, entra um áudio dizendo em coro: “troféu abacaxi!”. Logo em seguida, a chacrete entrega um abacaxi nas mãos do calouro, afasta-o do microfone e o conduz para fora da cena.

A buzina também está sempre a postos para aumentar a tensão do risco. Ela é acoplada ao corpo do Chacrinha, que pode acioná-la a qualquer instante. A buzina é “nervosa”. Ela é um signo sonoro que dá ritmo ao *show*, mas que assusta o calouro e a platéia. Ela também é um signo visual que relembra aquela mesma buzina utilizada pelos vendedores ambulantes de rua, sempre presentes nas entradas dos teatros e dos circos e que a tocam para anunciar seus quitutes. A buzina do Chacrinha chama a atenção: é um objeto de destaque principalmente pelo seu estrondo audiófônico, usado, muitas vezes, para fazer a passagem para o próximo número, dando ritmo ao programa.

Lembramos mais uma vez que a buzina e o abacaxi são fundamentais para auxiliar na construção da textualidade da estética do risco que compõe, junto com outras textualidades, o dispositivo programa de auditório. Enfim, a textualidade da estética do risco pode e precisa ser percebida também na interação das performances do calouro, da platéia, da chacrete auxiliar e do Chacrinha. Ela é reforçada pelo áudio (buzinadas, vaias, aplausos, vinhetas gravadas, gritos) e pelas imagens (o abacaxi, a buzina, o desenho do palco como picadeiro, a proximidade “perigosa” entre plateia e calouro).

Mas as diferentes textualidades podem se relacionar e aqui gostaríamos de destacar que o diálogo ligeiro com os calouros, em alguns casos, pode levar ao risco. No caso do calouro Márcio, a leveza do diálogo foi colocada em risco. O calouro escapou do programado, tornando-se um infrator. Mas as infrações podem acontecer em um programa de auditório e, em nome da interação com a plateia, é preciso renegociar e continuar, afinal correr riscos faz parte da trama textual.

Vale lembrar que o próprio Chacrinha, com toda sua experiência, também comete suas infrações durante o programa. Na apresentação dos jurados, o Velho Guerreiro confundiu os seus nomes, causando embaraço entre os presentes. Era, no entanto, o início do programa e ele não podia perder o calor da plateia, ou seja, não dava pra começar novamente. Em nome da interação, Chacrinha quebra a regra, parando tudo para explicar o erro, e pede aplausos para a jurada Vanessa de Oliveira. A infração cometida necessita de uma renegociação em nome da interação com a plateia no início do programa, momento fundamental para que o *show* pegue ritmo, com a participação intensa da plateia.

Podemos notar que esta estética do risco persiste, até hoje, como uma marca da trama textual, por exemplo, nas diferentes formas de disputas e de jogos, quase sempre patrocinadas, dos atuais programas de auditório. O risco da disputa em um programa de auditório traz tensão, alegrias e tristezas; a estética do risco provoca interesse no público e conseqüentemente interesse também em possíveis empresas patrocinadoras dos programas.

6.3 A textualidade da interação calorosa

A música de sucesso performada pelos cantores no do programa de auditório traz à tona a interação calorosa com a plateia. Segundo Tinhorão (1991), os primeiros animadores de sucesso de auditório no Brasil (Almirante, Paulo Gracindo, César de Alencar e Ari Barroso) conseguiam transformar o auditório dos programas de rádio em um verdadeiro arraial com a participação da plateia. Estava presente no auditório o espírito de festa popular: era quase uma quermesse, com danças, piadas, sorteio de brindes, mas também com uma paisagem sonora peculiar formada por palmas, gritos, ruídos, vaias e principalmente por músicas de sucesso, que emocionavam a plateia. Quando estes programas de auditório chegaram à TV, o clima de interação pela música de sucesso seria reforçado pelas imagens da plateia. Como um dispositivo audiovisual, a televisão mostra esta interação não apenas na paisagem sonora, mas também através das imagens de uma plateia calorosa, que canta junto

com o cantor a música de sucesso com caras e bocas de prazer, como podemos notar nas apresentações do cantor Lulu Santos e das bandas *Titãs* e *Chicletes com Banana*.

Mas os calouros também trazem nas suas apresentações uma forte interação com a plateia. Em algum momento dos *shows* de calouros no rádio ou na TV, um produtor percebeu que o calouro desafinado chamava a atenção da plateia. Ao ver o calouro ruim, a plateia ria, vaiava, tinha pena, tinha prazer, ou seja, a plateia demonstrava algum interesse muitas vezes sarcástico. Daí, aquilo que era uma infração à regra (um calouro que desafina deve ser eliminado) leva a uma renegociação (um calouro que desafina tem seu lugar garantido na pré-seleção) em nome da interação (sucesso do calouro desafinado com a plateia). A necessidade das renegociações no *show* de calouros se dá em nome da preservação da interação com a plateia e esta interação acontece mediante as performances dos atores envolvidos. O aparecimento de renegociações se torna tão necessário e natural, que acaba dando um ritmo próprio ao *show* de calouros através das interações com a plateia. Tudo isto é o que se espera de um programa de auditório, mas e quando algo escapa deste esperado?

A interação através da música de sucesso é tão forte que as próprias infrações são aceitas e renegociadas: ninguém na plateia se importa com microfone que não está na boca do cantor, mas todos cantam juntos a canção de sucesso; ninguém na plateia consegue ficar parado mesmo com a performance agressiva e pouco simpática do cantor, a própria plateia começa a pular e gritar imitando aquela estranha performance das canções de sucesso. Interessante notarmos que, mesmo quando os calouros se apresentam, a interação também está presente em dois sentidos: a plateia canta junto a música de sucesso executada pelo calouro ou a plateia interage vaiando intensamente o calouro desafinado.

O que seria de um *show* de calouros se não fosse a dinâmica provocada pelo risco e pelo riso da interação com a plateia? O que seria da apresentação de uma música de sucesso se não fosse a interação calorosa entre plateia e artista? O que seria do ritmo do programa se não fossem os aplausos calorosos da plateia durante a apresentação dos jurados? Em todos estes momentos as infrações podem acontecer. As infrações são imprevisíveis, mas as renegociações através da textualidade da interação calorosa com a plateia são necessárias e conhecidas nos programas de auditório.

Por isso, podemos pensar que a textualidade calorosa que emerge das performances (transgressoras ou não) durante a música de sucesso, durante o *show* de calouros ou durante a apresentação dos jurados é uma textualidade típica de uma tarde de sábado ou de domingo na televisão brasileira, inclusive nos dias de hoje.

6.4 As sensações de amor e de ódio pelos jurados e calouros

Os jurados são peças fundamentais em um programa de auditório com *show* de calouros. Eles têm microfones próprios e um lugar especial nos programas; geralmente ficam sentados em uma mesa com visão privilegiada do palco. Mas os jurados são mais do que analistas técnicos do programa. Com o passar do tempo, eles se tornaram atores fundamentais, com características próprias, para dar dinâmica aos programas. Muitos deles já eram famosos e se tornaram mais famosos ainda depois que se transformaram em jurados: Elke Maravilha, Pedro de Lara, Aracy de Almeida, entre tantos outros.

No corpo de jurados, podem existir ou não jurados sem muita força: são empresários, atores, cantores, modelos, pessoas da alta sociedade, jornalistas, radialistas, fotógrafos, produtores e outras pessoas influentes. Cada jurado performa a seu modo, mas alguns tipos de performances são recorrentes em programas de auditório. A partir das nossas observações, gostaríamos de apontar dois tipos importantes e populares de performances recorrentes: o jurado “chato” e o jurado “bonzinho”. Quando suas performances são convincentes através da articulação de vários elementos (voz, figurino, adereços, jargões, gestos) eles são capazes de causar amor e ódio na interação com a plateia.

O jurado “chato” irrita a todos: ele não gosta de ninguém, nem mesmo da plateia; sempre traz argumentos técnicos e frios para derrubar qualquer calouro e muitas vezes não vota no concorrente que a plateia apóia. O jurado “bonzinho” tem um coração grande: percebe que todos têm seu valor, principalmente a plateia. Ele sempre encontra argumentos, muitas vezes emocionais, como beleza, feiúra, originalidade e esforço, para defender qualquer calouro. Este jurado representa o desejo da maior parte da plateia no momento de votar. Muitas vezes, a própria plateia espera ansiosamente por essas duas performances, assim como espera por um calouro ruim e um calouro bom.

Diferentemente dos jurados “chato” e “bonzinho”, que podem programar suas performances, os calouros ruim e bom, muitas vezes, não têm tanto controle sobre suas performances. Os calouros dependem de vários fatores que lhes escapam: o nível da concorrência, o humor dos jurados, a reação da plateia, as condições técnicas disponíveis, e até mesmo o contexto sócio-cultural-histórico em que estão envolvidos (o que faz sucesso junto a uma plateia nos dias de hoje não é o mesmo que fez sucesso no passado, o que faz sucesso para um grupo de pessoas em um determinado local pode não ser sucesso para outro grupo em outro lugar). Como já mostramos, o calouro sempre correrá riscos, diferentemente

da produção do programa, que já procura selecionar uma mescla de calouros ruins e bons segundo seus critérios e experiência para tentar controlar as emoções da plateia e não correr riscos.

As emoções da plateia diante desses atores – calouros e jurados performáticos – são sempre fortes e, às vezes, podem fugir do previsto: um calouro ruim, por exemplo, pode ser amado pelo auditório. Programas como o *Cassino do Chacrinha* precisam destas emoções fortes de amor e ódio. Elas se manifestam em respostas às performances presentes nos textos verboaudiovisuais articulados por suas entidades básicas: som, imagem e corpos/objetos. Estes textos se movimentam o tempo todo e podem escapar do controle, mas são capazes de deixar marcas perceptíveis de uma textualidade de sensações de amor e de ódio pelos atores destacados: jurado “chato”, jurado “bonzinho”, calouros bons e ruins. Eles estão ali, mas nem sempre podemos controlá-los.

6.5 A sensualidade de corpos, figurinos e performances das dançarinas

Em matéria do jornalista Thales de Menezes, publicada no jornal *Folha de S. Paulo* de 13 de setembro de 2013 sobre o primeiro dia do Rock in Rio 2013, o título e o subtítulo chamaram nossa atenção: “Festival começa mostrando a maior chacrete do planeta. Chacoalhando o corpo forte e roliço, Beyoncé bate fácil as outras cantoras”.

Segundo o jornalista, o apresentador Chacrinha teria dito certa vez que se uma de suas dançarinas soubesse cantar, faria dela a maior do mundo. O jornalista explica a comparação: “Beyoncé vai mostrar esta noite que dança bem como uma delas (as chacretes) e veste seu corcão de chacrete com roupinhas de... chacrete”. Mais adiante, ele continua: “... não parece viciada em puxar ferro. Não se vê em Beyoncé os músculos bem definidos. Ela é grande, forte, roliça”. A cantora gosta de se apresentar vestindo maiôs sensuais e não dispensa uma meia calça transparente e cintilante.

As chacretes também vestem maiôs sensuais, meia calça transparente e cintilante e são roliças, bem diferentes das dançarinas malhadas dos atuais programas de auditório, como o *Pânico na Band* (TV Bandeirantes), com as paniquetes e o *Caldeirão do Huck* (TV Globo), com as agazetes. A sensualidade das chacretes vai para além dos seus corpos roliços. Assim como nas vedetes do teatro de revista, a sensualidade das chacretes também está presente nos adereços, figurinos e nas suas performances. São performances realizadas durante as apresentações dos calouros e compostas pelas caras e bocas, pelos passos de dança e pela dublagem de músicas de sucesso popular.

As chacretes trazem no seu figurino e na sua performance a influência das vedetes do teatro de revista. O figurino é extravagante, chamativo e sensual: maiôs cavados verdes cintilantes, luvas verdes cintilantes compridas, cabelos presos com arranjos de plumas brancas, sapatos prateados de salto alto com tiras, maquiagem forte com batom e meia calça transparente. As vedetes do teatro de revista também usavam maiôs sensuais para a época, cabelos presos por arranjos espalhafatosos e sapatos de salto alto elegantes. Assim como o corpo das vedetes centralizava o espetáculo (VENEZIANO, 1996), o corpo das chacretes ocupa espaço importante na composição da trama textual do programa. A aparição delas dá vida e ritmo ao *show*: elas funcionam como vinhetas audiovisuais de abertura/encerramento dos blocos e também de passagem entre os calouros.

Os figurinos e os corpos se juntam às coreografias de caras e bocas alinhadas às canções populares para compor uma textualidade sensual marcante. No caso das chacretes, trata-se de corpos sem voz. Essa ausência reforça a ideia de objeto sexual, desejado por muitos telespectadores, inclusive por mulheres, que no mais camuflado e recôndito de suas fantasias, talvez gostassem de ser chacretes por um dia. Também podemos pensar que nos anos 1950 e 1960 muitas mulheres talvez desejassem ser vedetes por um dia. Mais uma vez aparece a fricção entre o programa de auditório e o teatro de revista.

Mas este corpo sem voz tem um som: o som dublado das letras de cada canção dançada, confirmando assim o sucesso daquelas músicas, tão famosas que já estão na “boca do povo”. A “voz das chacretes” é a voz de todos os cantores famosos executados durante o programa e esta voz provoca as vozes da plateia e dos jurados, que cantam, juntos, os sucessos. Portanto, podemos observar que a textualidade das chacretes se forma a partir de uma articulação entre diferentes entidades da trama textual do programa: corpos com adereços visualmente chamativos e que dançam e dublam músicas estimulantes aos ouvidos e aos olhos. É quase impossível não se envolver, não se deixar seduzir, não cantar e dançar junto.

Estas mulheres, assim como as vedetes, são quase divas intocáveis, inacessíveis. Algumas chacretes, inclusive, parecem pairar acima dos convidados e da plateia. Elas estão em praticáveis bem altos, próximas, mas inacessíveis a quaisquer que sejam os atores presentes – apresentador, jurado, plateia ou calouro. São divas que não falam “nossa língua”. Elas se comunicam em outras instâncias – imagens de caras e bocas com sorrisos que dublam músicas e maiôs que parecem realizar uma coreografia própria. Ou poderíamos pensar que

estas mulheres seriam tão desumanizadas a ponto de se tornarem objetos de desejo e de decoração como as fotografias das vedetes do teatro de revista?

Em alguns momentos a sensualidade das danças é interrompida bruscamente pela necessidade imposta pela da dimensão técnica do dispositivo: a mudança repentina de uma música que está em BG para outra a ser executada pela orquestra, que passa a acompanhar um calouro. A mudança de música é uma exigência do dinamismo próprio do dispositivo, que não permite momentos de silêncio. A passagem é feita com pouca sensibilidade, causando um embaraçoso, visível e risível descompasso de corpos. O *show* não pode parar e elas precisam manter um sorriso “amarelo” perante as câmeras e a plateia. Nestes momentos, o humano se torna uma máquina desajustada e o riso aflora de forma cruel a partir da interação, pois a graça não é intencional de quem pratica o ato engraçado (no caso a chacrete), mas a graça está no sarcasmo de quem assiste a cena, como por exemplo, quando uma pessoa escorrega na casca da banana. Na seqüência, a música se encaixa aos corpos (ou seria o contrário?). A infração pede a renegociação das regras e a sensualidade de corpos, figurinos e performances das dançarinas – textualidade marcante do dispositivo programa de auditório – volta à cena. Tal textualidade também pode ser percebida em vários programas de auditório atuais.

Nas discussões tecidas neste estudo, buscamos analisar o programa de auditório como um dispositivo independente e multidimensional, composto por textos variados, porém relacionado com outros dispositivos e que deixa suas marcas de textualidades no tempo.

No tocante à sua relação com os diferentes dispositivos – o teatro de revista, o circo, o rádio e a televisão – ela se evidencia em diversos aspectos dos programas analisados. Sempre pensamos a análise da trama textual do programa de auditório a partir da relação de suas entidades marcantes: os sons, as imagens, os corpos e os objetos em performance.

Portanto, podemos apontar que, do teatro de revista, o programa de auditório do rádio e da TV trouxe a sátira, a irreverência e o deboche entremeados pela música. É dele também que aflora a sensualidade fascinante das vedetes em corpos, adereços e performances, os cenários e figurinos espalhafatosos (que também estão presentes no visual do circo), as canções populares e dançantes, a noção de espetáculo de humor ligeiro com diversidade de atrações (calouros, artistas e jurados), a necessidade de um personagem (*o compère* ou *compadre*) que fosse o fio condutor da trama – no caso, o Chacrinha.

Do circo, o programa de auditório traria a vivacidade, a estética da emoção e do risco presentes nos sons, nas imagens e na proximidade do público que acompanha o espetáculo

numa experiência sinestésica. O caos sonoro do circo (ambiente alegre, ruidoso, dinâmico) também se apresenta no programa de auditório, com destaque especial para a música como agente ativo que dá o ritmo, aumenta a sensação de risco e quebra as tensões. Se, no circo, o apresentador do espetáculo tem de ser dinâmico, ter presença de espírito, ser popular, debochado e transgressor como o palhaço, no programa de auditório não é diferente; afinal não seria o próprio Chacrinha o mais “circense dos apresentadores brasileiros”, segundo o pesquisador Roberto Ruiz (1987)?

No tocante às textualidades, podemos entendê-las como processos de construção de sentidos instáveis; suas condições são constantemente alteradas pelo movimento criado nas relações das entidades de um texto. Mas este movimento também deixa suas marcas perceptíveis em alguns momentos que nos interessou perceber neste estudo. Estas textualidades marcantes estão presentes no dispositivo programa de auditório até os dias de hoje.

Segundo a primeira edição da “Pesquisa Brasileira de Mídia 2014 – Hábitos de Consumo de Mídia pela População Brasileira” encomendada ao IBOPE pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, divulgada no último dia 07 de março, os programas de auditório mantêm sua força juntos aos telespectadores brasileiros. Nos dias de semana os programas de notícias e jornalísticos são citados por 80% das pessoas questionadas sobre o que assistem na TV; as novelas são citadas por 48% das pessoas. Porém no fim de semana os programas de auditório assumem a liderança; eles são lembrados por 79% das pessoas questionadas.

É certo que este dispositivo está sempre em construção, sofrendo mudanças de acordo com suas próprias dimensões apontadas neste estudo – tecnologia, linguagem e sociedade. Mas é certo também que o programa de auditório continua presente na nossa experiência no mundo, inclusive interpretando e reconfigurando esta própria experiência. O auditório está tantos nos tradicionais programas do Silvio Santos, do Raul Gil e do Faustão, como também em programas como *CQC*, *Pânico na TV*, *Amor e Sexo* e *Encontro com Fátima Bernardes* e até mesmo na reformulação do *Vídeo Show*, no final do ano de 2013, e nos próximos *talk shows* de Danilo Gentili (SBT) e de Rafinha Bastos (TV Bandeirantes). Tudo isso nos aponta os ricos e importantes caminhos abertos para a continuidade dos estudos sobre o dispositivo programa de auditório.

Essa permanência e renovação do programa de auditório como um dispositivo midiático que tem uma audiência consolidada ainda nos dias de hoje nos permitem afirmar

que tal dispositivo merece a atenção de pesquisadores que se interessam por questões relacionadas aos textos midiáticos e a presença desses textos no cotidiano das pessoas. Acreditamos que nosso trabalho joga luz sobre alguns aspectos desses textos, mas não os esgota. Cabe a trabalhos futuros puxar outros fios desse emaranhado de textos que constitui o dispositivo programa de auditório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**. Madrid: Editorial Sintesis, 2007.
- ABRIL, Gonzalo. A semiose alegórica em textos verbovisuais. In: LEAL, Bruno S.; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (orgs.) **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- ANDRADE, José Carlos Santos. **O espaço cênico circense**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2006. Dissertação de Mestrado.
- ANTUNES, Helton; VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, CÉSAR; FRANÇA, Vera (org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofônica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979.
- BAKHTIN, Mikahil. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Veja – Passagens, 1996.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERRARETO, Luiz Artur. Comunicador radiofônico. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM DE COMUNICAÇÃO. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.
- FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GIL, Gilberto. Aquele Abraço. **Site oficial – Gilberto Gil**. Publicação eletrônica. Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=389&letra. Acesso em 13 ago 2013.
- GOFFMAN, Erving. Footing. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. **Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. A ordem da interação. In: _____. **Os momentos e seus homens**. Textos escolhidos e apresentados por Yves Winkin. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999.
- _____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GRACIA, Jorge E. **Texts: onthological status, identity, author, audience**. Nova York: State University of New York Press, 1996.
- GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

LACHAUD, Jean-Marc. Sob o risco da mistura. In: WALLON, Emmanuel (org). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1992.

MAGNANI, José. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira, uma visão econômica, social e política**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 2002.

MELLO VIANNA, Graziela Valadares Gomes de Mello. **Jingles e spots: a moda nas ondas do rádio**. Belo Horizonte: Newton Paiva, 2004.

_____. **Imagens sonoras no ar: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009. Tese de Doutorado.

MELLO VIANNA, Graziela; DANTAS, Alessandra; PACÍFICO, Cleiber. **Vozes da cidade: recortes da paisagem sonora do centro de Belo Horizonte**. In: INTERCOM – XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1440-1.pdf>. Acesso em 12/03/2014.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2000.

MILANEZ, Liana (org.). **Rádio MEC – herança de um sonho**. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

MIRA, Celeste Maria. **Circo eletrônico Sílvio Santos e o SBT**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MOUILLAND, Maurice e PORTO, Sergio Dayrell. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Paralelo, 1997.

ORTRIWANO, Gisela S. **A informação no rádio e os grupos de poder**. São Paulo: Summus, 1985.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

REYNER, Igor Reis. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta**. Porto Alegre: Editora OPUS, 2011.

RODRIGUES, Nelson. **O obvio Ululante. Primeiras confissões crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **O obvio Ululante. Primeiras confissões crônicas**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RICÉUR, Paul. **Do texto a acção: ensaios de hermenêutica II**. Porto: Res, 1991.

_____. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Epóque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Boaventura S. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira. **O livro do Boni.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

SOUSA, Sílvia Maria. **Sílvio Santos vem aí: programas de auditório do SBT numa perspectiva semiótica.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009. Tese de Doutorado. Disponível em <http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-05-22T145419Z-1981/Publico/Silvia%20Sousa-Tese.pdf>. Acesso em 15 mar 2011.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Reinaldo C. **Histórias que o rádio não contou: do galeno ao digital, desvendando a Radiodifusão no Brasil e no mundo.** São Paulo: Negócio Editora, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1981.

TORRES, Carmem Ligia César Lopes. **O que o Povo Vê na TV- Programas de Auditório e Universo Popular.** São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado.

TORRES, Carmen Ligia César Lopes. Programas de Auditório: a Resistência da Expressão Popular (3). In: **Guionactualidad.** Barcelona (Espanha): Universidad Autónoma de Barcelona (Master Internacional de Escritura para Cine y Televisión), jul 2005. Publicação online. Disponível em <<http://200.2.115.237/spip.php?article841>>. Acesso em 13 mar 2011.

TRIBUNA DO NORTE. **Chanchadas herdaram o humor e as gírias do teatro de revista.** Série especial Brasil 500 Anos. Natal: Tribuna do Norte, 2013. Disponível em http://www.tribunadonorte.com.br/especial/br500/f11_n6.htm. Acesso em 13 ago 2013.

VENEZIANO, Neyde de Castro. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

WALLON, Emmanuel (org). **O circo no risco da arte.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: educ, 2000.