



## O RISO QUE NASCE DO DRAMA: O HUMOR EM JÔ SOARES

### LAUGH, DON'T CRY: JÔ SOARES AND HUMOR

Thaís Leão Vieira\*

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

[thaisleaovieira@gmail.com](mailto:thaisleaovieira@gmail.com)

João Pedro Rosa Ferreira\*\*

Universidade Nova de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0003-0860-2471>

[jprosaferreira@gmail.com](mailto:jprosaferreira@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma reflexão sobre a produção humorística de Jô Soares (1938-2022) centrada nos programas televisivos e espetáculos teatrais de que foi autor e, particularmente, nas múltiplas personagens que criou. A análise dessas personagens – para cuja composição são igualmente importantes o texto, os adereços, os gestos, os trejeitos e os bordões – permite elencar os temas e os alvos de uma intervenção artística que evoluiu da comicidade da sátira de costumes para uma mais profunda crítica social e política, esta última tanto mais corajosa quanto levada a cabo num contexto ditatorial e sujeita à perseguição da Censura. Jô Soares procura, naturalmente, fazer rir – a razão de ser de qualquer humorista – mas o seu riso é ambivalente e polissêmico, revelando aspectos tragicômicos, satíricos e feéricos. Dando provas de sensibilidade, bom senso e bom gosto, Jô expôs sua forma de ver o mundo movendo-se não apenas para o cômico, mas, como é próprio do humorismo, fazendo de sua existência um grito, que com certeza nos faz rir, para não

---

\* Professora do curso de Licenciatura e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura (Gepehlc/CNPq). Integra o grupo de Pesquisa Humor e História da USP. É membro da International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (ISLHHS) e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

\*\* Doutor em História. Investigador integrado do CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Autor, entre outros, dos livros Histórias Rocamboladas da História de Portugal (10ª edição, Lisboa: Esfera dos Livros, 2016) e O Jornalismo na Emigração: Ideologia e Política no Correio Braziliense (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992). É correspondente estrangeiro dos projetos de pesquisa Trilhos e Circuitos do Riso no Espaço Público Brasileiro: Comediantes, Humoristas e Pensadores (1880-1960), USP; e Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura - Gepehlc, UFMT. É membro da International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (ISLHHS), da International Society for Humor Studies (ISHS) e da Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP).

deplorar do amargo absurdo do mundo. Do mesmo passo que faz rir, o humor acrescenta liberdade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Humor, cômico, sátira, Brasil, ditadura, censura, transição democrática

**ABSTRACT:** This article deals with the humorous works of Jô Soares (1938-2022) performed in television shows and stage acts which he directed, wrote or co-wrote and starred, and especially in the many characters he created. The analysis of those characters – including text, props, gestures, gimmicks and catchphrases – makes it possible to list the themes, issues and targets of an artistic intervention which evolved from a comical satire of mores to a deeper social and political criticism. The latter demanded a great deal of courage inasmuch as it was delivered in a context of military dictatorship and subject to censorship. Jô Soares intended to make his public laugh – the core business of every humorist – but his laughter is ambivalent and polissemic, revealing tragicomical, satirical and feirical traits. Showing evidence of sensitivity, sensibility and taste, Jô exposed his world vision moving beyond funniness, as it becomes humorism, towards making from it a cry, which certainly makes one laugh, in order not to deplore the bitter absurdity of the world. As it makes one laugh, humor adds freedom.

**KEYWORDS:** Humor, funny, satire, Brazil, dictatorship, censorship, democratic transition

O homem não pode deixar de rir. Quando não tem do que rir, ri dele mesmo e é assim que ele continua se levando a sério. O humorista só não existiria na utopia. Na utopia, ele seria poeta.

Jô Soares (1976)



www.revistafenix.pro.br

A melhor forma de se lembrar de Jô Soares é por meio do humor. Como convém a um humorista que considera o humor uma visão de mundo, participou de inúmeros programas humorísticos, como *Quadra de Setes* (1966), *Faça Humor Não Faça Guerra* (1970), *Satiricom* (1973), *Planeta dos Homens* (1976) e do programa de variedades *Globo Gente* (1973). Paralelamente, fazia espetáculos de humor e o programa semanal *Viva o Gordo, Abaixo o Regime*, exibido pela Rede Globo de Televisão e suas afiliadas entre março de 1981 e dezembro de 1987. Entre seus tantos personagens vividos lembramos Bô Francineide, uma atriz de pornochanchadas que andava sempre acompanhada de sua “Pornô-Mãe”; Sebá, o “último exilado” que se preparava para voltar ao Brasil; Gelatina, um guarda que tinha medo de assaltos; Reizinho, que vivia às voltas com os problemas de seu reino, ao lado de Eminência e seus conselhos e do Bobo da Corte e Capitão Gay (“o defensor das minorias, que defende as androgínias, ataca sempre as hipocrisias e é contra as tiranias”) juntamente com seu ajudante Carlos Sueli.

O título do livro de Zélia Gattai *Anarquistas Graças a Deus* assenta que nem uma luva a toda uma galeria de criações de Jô Soares. Além dos personagens que satirizavam a situação política, o humorista introduziu nos seus programas televisivos, sobretudo em

*Viva o Gordo!*, uma comicidade corrosiva, tributária do *non sense* de consagrados humoristas da escola dos norte-americanos Irmãos Marx e seus discípulos britânicos, aliando o popular Benny Hill aos mais sofisticados Monty Python<sup>1</sup>. O resultado foi uma sucessão de personagens com uma irresistível verve anarquizante, que só aparentemente ‘disparava’ em todas as direções. Pelo contrário: Jô Soares nunca foi um ‘loose cannon’. Escolhia criteriosamente os seus alvos e era implacável na crítica que expunha situações sociais que entendia merecerem ser discutidas pela opinião pública.

É o caso da Vovó Naná, vergada pelo peso dos anos, meia surda e com batom esborratado, mas que não desistia de lutar pelo seu sonho: entrar num programa de televisão, nem que fosse preciso irromper pelo estúdio interrompendo a emissão. O diretor do canal (interpretado por Francisco Milani) ficava possesso. Mas com ela Jô pôs os telespectadores a pensar, falar e discutir a exclusão e o preconceito contra os velhos – a que hoje se tornou moda chamar *ageism*.

Outra forma de exclusão, a ditada pelas orientações sexuais (como se dizia na altura, para não cometermos o anacronismo de usar a terminologia atual de identidade de gênero) presidiu a alguns dos mais bem sucedidos personagens do autor. O mais famoso foi Capitão Gay, “defensor das minorias”, que ultrapassou fronteiras e cruzou um oceano: no início dos anos 1990, o jornal lisboeta *Tal & Qual* abordou o tema da homossexualidade no exército português pondo em destaque na primeira página uma foto de dois homens em uniforme militar, de costas, com o título em manchete: “Capitão Gay”. Muitos anos antes de haver paradas de Orgulho Gay, Carlos Sueli (Eliezer Motta) entoava louvando o seu mentor: “Ele é o defensor das minorias/ E é sempre contra as tiranias/ É um avião, um passarinho sem rabicho?/ Ou se parece mais com outro bicho?/ É o Capitão gay/ Gay, gay/ Capitão Gay uuuuh!” O óbvio contraponto daquele super-herói era Dalva Mascarenhas, a feminista que exibía um bigode tão másculo quanto o inseparável terno, numa caricatura do estereótipo da lésbica masculinizada.

Ainda explorando o filão da homossexualidade dentro do armário avulta a figura ingênua de Tavares, sempre em diálogo com seu amigo Dorival (Paulo Goulart), comparando a masculinidade dos respetivos rebentos – e gabando a virilidade do seu, que faz balé e usa maquiagem – para concluir com um bordão que foi dos maiores êxitos de Jô: “Tem pai que é cego!”

<sup>1</sup> Também no romance *O Xangô de Baker Street* o humorista introduz elementos perturbadores da ordem estabelecida, nomeadamente do metabolismo e do comportamento humanos, numa incursão anarquizante de efeitos divertidos para o desenrolar da intriga, como uma inesperada intolerância abdominal a um vatapá ou a invenção da caipirinha. Cf. Soares, Jô. *O Xangô de Baker Street*. Lisboa: Presença, 1996.

No mesmo universo de eufemismos e duplos sentidos evoluíam os diálogos monásticos de Frei Cosme (Paulo Silvino) e Damião, sempre impressionados com o tamanho do cajado de São Serapião, invocado para afastar os jovens noviços das tentações da carne: “Ai como era grande...”

A hipersexualização dos corpos que foi imagem de marca da “revolução sexual” dos anos 60 e 70, de Copenhague a São Francisco, passando pelo Rio e São Paulo, era o *leitmotiv* de Bô Francineide, atriz de pornochanchadas, sempre pronta para “tirar a roupa” e “mostrar o corpo”, contrastando a sua anatomia barroca com a diminuta “pornô-mãe” onipresente, a justificar o bordão: “Pensar que saí de dentro dela!”

Herdeira direta dessa sexualidade exacerbada foi a cultura do físico que fez a fortuna das academias de ‘fitness’ que cresceram e se multiplicaram nos anos 80, ao som de *Physical*, de Olivia Newton-John e dos videocassetes da série *Workout*, de Jane Fonda. Jô criou o avatar dessas duas: Ciça, que não se amedrontava perante a comparação com a escultural Claudia Raia e desafiava: “Vamos malhar?”

A par destas figuras, havia ainda espaço para “bonecos” de pseudo-conquistadores algo anacrônicos, como o dentista mulherengo que só tratava moças bonitas para lhes gabar o “Bocão”, ou o galanteador Décio, que popularizou o bordão “Não se deprecie, mulher!”

Além de um anarquista propriamente dito, Júlio Flores, que, devidamente ataviado com uma boina à Che Guevara (com estrela de cinco pontas e tudo) e procurando poses a fazer lembrar o modelo da célebre foto de Alberto Korda, era contratado para organizar greves, merecem destaque os personagens com talento especial para armar confusão e semear a desordem. Desta lista faz parte, desde logo, o mafioso Don Casqueta, inconsolável com a desorganização do Brasil, que o obriga a adaptar-se para expandir os “negócios da família” – desorganização que, pelo contrário, faz medrar a fortuna do juiz ladrão, árbitro de futebol venal, exemplo da corrupção e roubalheira generalizadas.

Outra figura paradigmática do mundo do futebol é Zé da Galera, um típico treinador de bancada, que no decurso da Copa do Mundo de 1982, em Espanha, liga do orelhão ao técnico do escrete canarinho, Telê Santana, para lhe dar palpites. “Bota ponta, Telê!”, foi o bordão que se transformou no apelo dos torcedores do Brasil. Debalde, uma vez que a seleção foi eliminada nas quartas de final pela Itália, que vingou a derrota na final de 1970 e viria a conquistar a Copa. “Bota ponta, Telê!” voltou a ouvir-se quatro anos depois, na Copa de 1986, realizada no México, em que a seleção do Brasil, foi de novo treinada por Telê Santana.

Na virada de 1984 houve a criação de vários tipos ligados àquele período, preocupação dos redatores do programa em inserir discussões do contexto. Nesse sentido surgiu o militar refugiado argentino (o General Gutierrez, que jurava ser baiano e chamar-se Severino Silva, sem a mínima relação com os torcionários que começavam a ser responsabilizados pelos crimes cometidos no país vizinho: “Arxentino? Noo...sou baiano lexítimo, Yo soy baianito, me gusta acarajé!”<sup>2</sup>); um confuso porta-voz, um punk líder de um conjunto de punks chamado Sangra Sangra Hemorragia, pronto para destruir a sociedade de consumo (Kid Frutuoso), um candidato a vice-presidente que odeia o cargo e uma tiete capaz de levar qualquer ídolo à loucura, entre outros (Cf. *Jornal do Dia*, 1984, p. 19).

Se a inocente Alice, tal como a sua homônima enviada por Lewis Carroll para o País das Maravilhas e para o Outro Lado do Espelho, se deixava deslumbrar por qualquer coisa – “Que maravilha!” –, logo vinha o comentário sarcástico e desestabilizador. Por falar em desestabilização, não a conseguiu o Venturoso, enviado por Portugal para avaliar a antiga colônia e também nunca chegou a vias de fato o ódio velho coberto pela falsa cordialidade das conversas na varanda entre o coronel Pantoja e o seu vizinho coronel Bezerra (Chico Anysio), num intercâmbio de programas de antologia para a história do humor.

Anárquico era Zezinho, o telespectador que esperava pelo fim do programa para debochar do que acabava de ver, reclamava e, vá lá, não ia mais longe porque se deixava iludir pela promessa de um striptease no episódio seguinte. Um caso curioso de humor televisivo autodepreciativo.

Já Tânia, a comunicóloga da PUC, é a caricatura – para não dizer o retrato – da pequena e média intelectual da área das ciências sociais, que se confunde a si própria e espalha a confusão com um arrazoado (des)construído a partir de um jargão de palavras e frases feitas sobre temas e “causas” da moda (hoje como nos anos 80 do século passado), incompreensível para o comum dos mortais, mas de efeito garantido nos bares das faculdades de ciências humanas e nas secções de cultura de alguns jornais. Nos antípodas de Tânia, o punk consumista Kid Frutuoso e a cantora hippie Norminha sabem o que querem: esta é uma precursora das *influencers* digitais em busca de fama e proveito, através

---

<sup>2</sup> Ao assumir a presidência da Argentina, Raúl Alfonsín (1983-1989) enviou um projeto de lei ao Congresso para revogar a lei de autoanistia estabelecida pelos militares. Em 1985, durante seu governo, diversos dirigentes do regime militar foram condenados por crimes como assassinato e tortura e perderam a condição de militar, ficando presos até 1989 quando, no governo de Carlos Menem, os militares condenados foram anistiados. Sobre esse período, ver o bellissimo filme *Argentina, 1985*, dirigido por Santiago Mitre, com Ricardo Darín.

de uma forma de comunicação minimal, mas eficaz: quatro dedos da mão aberta e quatro palavras: “Paz, amor, som e Norminha”.

Confuso era também o contra-regra Piloto, o homem da claquete, que perante qualquer erro, disfunção ou mal-estar no programa se desculpava candidamente: “Falha nossa.” Mais complexa é o personagem Araponga, o recepcionista de hotel mal informado que troca tudo aquilo que era suposto saber e transmitir. O alvo desta sátira era a polícia política da ditadura (“arapongas”, na gíria, são os policiais que põem escutas nos telefones dos suspeitos). Perante a ineficácia do serviço, o bordão sublinhava o ridículo: “Quain?”

O mais completo desta galeria de anarquistas é sem dúvida o Padre Carmelo, que em qualquer meio de transporte, de preferência avião, se esforçava por meter conversa com o vizinho. Depois de alguns comentários inócuos, a conversa ia dar, invariavelmente, a assuntos relacionados com a morte, que deixavam o passageiro do lado gelado de pânico. Não havia alternativa para o estado emocionalmente caótico instalado.

## FAZER RIR, FAZER HUMOR E FAZER COMÉDIA

Dar um sentido a um programa humorístico sempre requer um trabalho por parte do estudioso da história da cultura de uma reflexão sobre a polissemia da cultura de massas e do entretenimento. Nos limites desse texto não nos ocuparemos da questão da recepção, mas vale ressaltar que construir o significado de uma obra é sempre limitado pelas identidades e experiências dos espectadores. Por isso, esses têm de estar equipados para dar sentido às estruturas narrativas e performáticas do cômico e/ou do humor. Nesse caso, o humor em Jô Soares carrega as marcas de uma cultura cômica brasileira, em especial o teatro de revista e comédia de costumes, de trazer o cotidiano, acontecimentos, momentos factuais do tempo presente em cena. O vínculo ativo com temas da atualidade deu à revista um “compromisso com a realidade social, de comentar os fatos presentes” (VENEZIANO, 1991, p. 165). Os programas de variedades e humorísticos na televisão foram tributários diretos da linguagem do rádio e teatro, especialmente do teatro de revista<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Como exemplos evidentes de programas inteiros, quadros ou edições especiais que se utilizam de elementos revisteiros nas emissoras brasileiras de televisão podemos citar os quadros de variedades do *Fantástico* (1973-), muitos com a participação de Vedetes, comediantes e outros artistas da cena revisteira; *Cassino do Chacrinha* (1982-1988), em que Vedetes se tornaram Chacretes; *Zorra Total* (1999-2015), que misturava quadros de fantasia com esquetes cômicos temperados, às vezes, com críticas políticas e com personagens-tipo fixas; *Amor & Sexo* (2009-2018), que misturava a estética das Revistas de Luxo com o burlesco e o cabaret; *Zorra* (2015-2020), que retornou reinventado, dando maior ênfase à crítica política e aos fatos da atualidade, todos esses produzidos e exibidos pela Rede Globo de Televisão. (MOTA, 2020, 74-75.)



Aspecto importante no trabalho de Neyde Veneziano é o debate entre o texto e a cena. Para a autora, encenação e dramaturgia não são dicotômicas no teatro de revista, já que texto e a montagem não eram pensados de forma isolada pelos revistógrafos: “a compreensão plena desse processo de comunicação pelo teatro levava os revistógrafos a encará-lo como algo cujo fim seria o momento da encenação e não a obra artística duradoura”. (VENEZIANO, 1991, p. 183). Isso nos mostra um aspecto importante do ponto de vista metodológico para o historiador, pois coloca o texto em si para além da sua escrita marcada no papel. O texto de *Viva o Gordo* foi escrito inicialmente por cinco humoristas – Afonso Brandão, Hilton Marques, José Mauro, além do próprio Jô Soares e Max Nunes, que foi o principal escritor ao longo dos seis anos, dirigido por Cecil Thiré na primeira edição e, posteriormente por Franciso Milani, formado por um elenco incluindo Brandão Filho, Henriqueta Brieba, Felipe Carone, Célia Biar, Flávio Migliaccio, Louise Cardoso, Hélio Ary, Sílvia Bandeira, Wellington Botelho, Bia e Cristina Nunes, Pedro Paulo Rangel, Tânia Loureiro, Alexandre Régis, dentre outros (LEME, 1981, 28). Quando se trata de pensar em um programa humorístico em um meio de comunicação de massa como a televisão, em especial *Viva o Gordo*, toda essa composição é tomada no âmbito daquilo que consideramos como o discurso humorístico, pois trata-se de pensar na composição de tipos, em sua maioria criados pelo próprio Jô, que pinça da sua realidade, do cinema, da literatura, além dos próprios textos, figurinos, para a composição das personagens, como o caso do tique nervoso do exilado político Sebá.

Isso remete o leitor para a construção de significados do humor em Jô Soares, além de catalisador de um roteiro e de uma fetichização do texto. Embora ele também seja criador da maior parte de seus personagens, não é o único e tampouco os textos dos programas de sua autoria exclusiva. Considerando o roteiro dos programas como “scripts”, argumentamos que pode-se compreender o humor de Jô Soares tomando o texto não como autoridade, mas que a partir da performance de Jô, da sua interpretação, constrói significados com o público. O importante aqui é pensar como Jeffrey C. Alexander já mencionou na crítica a Gramsci e a Foucault que, ao se concentrarem na linguagem em detrimento da fala, ignoram a contingência da performance, assumindo uma posição de roteiros super-poderosos, audiências complacentes e uma espécie de lavagem cerebral à audiência “Com um aceno de mão, os textos se transformam automaticamente em ações bem-sucedidas. [...]. Mas sabemos por nossas próprias vidas e pela experiência da história que isso não pode ser assim. **Nenhum texto atinge automaticamente o sucesso performativo. Nem qualquer ator, poder social ou mise-en-scène**”. (ALEXANDER,

2005, 04, grifos nossos). Assim, o poder da atuação é mediado por seus significados e sua eficácia dada não apenas pela crítica, mas também pela opinião pública. Há que se levar em consideração que na relação entre palco e público, o público é um palco que tem capacidade de contra-performance e que não pode ser obscurecida pela complexidade dos elementos da mise-en-scène.

How can we understand the “success” of a performative action? The notion of success, of course, comes from pragmatics. But it seems to me that success actually has a lot to do with meaning, and hence with communication. For an action to be successful, an individual or collective actor must be able to communicate the meanings of their actions that they consciously or unconsciously want others to believe. **Communication of belief is accomplished, metaphorically speaking, by becoming an actor in a script.** Then, you need to get the others who constitute the putative audience for your action to take this script as real, to experience it, not as a “script,” not as symbolic or contrived, but as completely real, as having an ontological status. **Such successful conveyance means that you, as an actor, seem authentic to your audience.** If they are to identify with you and to connect emotionally with your script, then they must believe you. They must accept your symbolic projection. They must speak your language, so that you are both reading from the same page. (ALEXANDER, 2005, 04)

É em razão mesmo dessa correlação entre performance e produção (entendendo aqui texto e elementos de cena), que compreendemos Jô Soares como um humorista que cria um campo de significados que questiona o comportamento cômico ligado à comédia, objeto de um julgamento de superioridade de nossa parte e o humor como atividade de reflexão e “sentimento do contrário”. O riso pode ser alegre, bem-humorado ou doloroso. Na obra de Jô Soares, pode ser ambos, como provam os personagens Sebá (ver abaixo), Atlas, o anão vítima de bullying ou a Vovó Naná.

Embora a intenção de nenhuma produção humorística seja a de libertação das estruturas sociais e injustiças, o riso humorístico é capaz de nos fazer ao menos cientes dessa realidade. Umberto Eco, em sua discussão sobre o carnavalesco, traz uma importante contribuição à distinção entre o riso humorístico e o cômico, especialmente por meio das reflexões deixadas por Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*.

Na *Poética*, Aristóteles vê o cômico como uma deformidade que não implica dor nem dano, mas como a solução de uma expectativa ou de um conflito que alcança o risível por seu caráter imprevisível. A valorização que Aristóteles faz do cômico não significa em nenhum momento romper com a sua posição hierárquica em relação a gênero dramático por excelência, a tragédia. Naquela obra ele expõe:



Uma vez que aqueles que realizam a mímese realizam a mímese de pessoas que agem, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude), ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais (exatamente como os pintores: Polignoto figurou melhores; Pausânias, piores; Dionísio, iguais), é evidente que cada uma das mímeses mencionadas terá essas diferenças, e será diferente por, dessa maneira, mimetizar coisas diferentes. [...] A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a mímese de homens piores que os de agora; aquela, de melhores. (ARISTÓTELES, 2006, p. 36-38)<sup>4</sup>

Na hierarquia dos gêneros, a tragédia tem posição superior em relação à comédia porque se dedica às atitudes e pessoas virtuosas.

A tragédia é a mímese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2006, p. 51)

A função da tragédia como gênero dramático é auxiliar os homens a bem distinguirem o certo do errado, daí sua função moral. Disto se estabelece que, na sua “fórmula mínima” enquanto narrativa, uma dada lógica precisa ser necessariamente respeitada a fim de que sua função moral seja alcançada, “o que significa, dito de maneira clara: a história trágica imita as ações humanas colocadas sob o signo do sofrimento das personagens e da piedade até o momento do reconhecimento das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal” (PAVIS, 1999, p. 416).

Aristóteles diferencia tragédia e comédia, referindo-se também ao objeto: o trágico engendraria ações destrutivas ou dolorosas, mas não se importando com o efeito que suas atitudes terão, certo de que suas ações são benfeitoras; logo, o sujeito dá continuidade à ação — portanto, a personagem trágica não muda seu destino, mesmo que isso a leve à morte. Já a personagem cômica, ao se sentir ridicularizada, tentará modificar seus atos, mesmo que apenas exteriormente (Cf. BERGSON, 1980). Ao afirmar que a comédia se dedica a fazer a “mímese dos homens piores”, implicitamente Aristóteles quer dizer que, embora o riso não seja necessariamente ruim, não pode ter a mesma capacidade educativa (catártica) que a tragédia. Sua utilidade (*χρησιμότητα*, *chrēsímótēta* em grego, *utilitas* em latim) estaria essencialmente presa à função de divertimento (*ευχαρίστησις*, *eucharístēsē*

<sup>4</sup> A tradução e os comentários foram feitos por Gazoni a título de dissertação de Mestrado em Filosofia, apresentada à Universidade de São Paulo (USP). Gazoni apresenta em sua dissertação uma revisão das traduções para o português da Poética e uma nova tradução sua do texto completo, ricamente comentado, razão pela qual optamos por utilizar esta versão do texto aristotélico.

em grego, *delectatio* em latim) nos momentos de repouso entre as tarefas sérias. Se a comédia poderia ser, para Aristóteles, um meio de se conhecer, rindo, o que era ruim para a moral não teria a mesma capacidade de ensinar o que contribuiria para o engrandecimento das virtudes.

Na *Retórica*, (ARISTÓTELES, 2006) discute a função que o orador possui na produção do riso, pois o ridículo é uma técnica importante da “arte de bem falar”, desde que não seja utilizada fora de suas obrigações morais. Mesmo assim, o riso mantém seu caráter pedagógico. Se a legitimação do riso, no que tange às suas funções *utilitas* e *delectatio*, está posta já na Antiguidade Clássica, por meio da Retórica aristotélica, segundo a qual o repouso das coisas sérias, necessário, seria oferecido pelo riso, há também o riso que cumpriria uma função pedagógica – como diversos atos e espaços na sociedade grega – levando os indivíduos a rirem daquilo que deveria ser ultrapassado naquela sociedade, tornando determinados hábitos ou posturas ridículas e, por isso, negando-as, nos termos de Umberto Eco: “Aristotle, for instance, speaks in the Rhetoric of a verbal comic, of wits, of sophisticated plays with words that seem to have a more critical power” (ECO, 1984, 07).

Se para Eco há algo de errado com a teoria da libertação geral pelo riso, por meio da visão do cômico como violação de uma regra<sup>5</sup>, é possível compreender o riso humorístico no qual a relação entre regra e violação é equilibrada, onde o cômico seria a percepção do oposto e o humor o “sentimento” do oposto.

Humor does not pretend, like carnival, to lead us beyond our own limits. It gives us the feeling, or better, the picture of the structure of our own limits. It is never off limits, it undermines limits from inside. It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. Humor does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation, reminding us of the presence of a law that we no longer have reason to obey. In doing so it undermines the law. It makes us feel the uneasiness of living under a law — any law. (ECO, 1984, 08).

Assim, entendemos que no humor de Jô Soares está contida uma atividade de reflexão fruto da experiência da vida, que determinou sua disposição humorística, mostrando-nos nossas faces lógicas e morais, mas exatamente porque tenta entender a razão de porquê nos rimos, que se torna reflexão humorística.

<sup>5</sup> Nos termos de Umberto Eco, se fosse verdade que o riso liberta, seria impossível explicar porque o poder usou circos para manter as multidões quietas; porque as ditaduras mais repressivas sempre censuraram paródias e sátiras, mas não palhaçadas; porque o humor é suspeito, mas o circo é inocente; porque os meios de comunicação de massa se baseiam principalmente no engraçado, no lúdico, ou seja, numa contínua carnavalização da vida. (ECO, 1984, 03)

## RIR DE QUÊ, RIR DE QUEM? A REDEMOCRATIZAÇÃO EM *VIVA O GORDO*

Para Jô Soares, assim como para humoristas de sua geração como Chico Anysio, Haroldo Barbosa e Max Nunes, o humor existe em tudo, até em situações dramáticas. Não por acaso, esses humoristas podem ser muito representativos de uma interpretação do Brasil. O processo de transição política, por exemplo, pode ser percebido pela linguagem dos programas humorísticos. Um deles, *Planeta dos Homens* (trazia no seu elenco Jô Soares e Agildo Ribeiro), de 1978, começou a apresentar quadros deixando de utilizar uma linguagem mais metafórica e satirizando os políticos de maneira mais direta. Os primeiros ecos da abertura se faziam na pergunta “já se pode falar?”. Para Jô, esse processo significou:

Para o novo Aurélio, abertura quer dizer: “ato ou efeito de abrir; abrimento. Orifício, fenda aberta. Começo, início. Qualidade de aberto”. Mas para nós queria dizer muito mais. Queria dizer a possibilidade de se expandir o campo do humor, tanto no palco quanto na tv, queria dizer a possibilidade de uma criatividade maior e queria dizer tranquilidade de se ensaiar um texto sem cortes, como realmente aconteceu. (JÔ SOARES. *Jornal do Brasil*. 1979, p. 20.)

*Viva o Gordo* foi criado a partir de um espetáculo teatral intitulado *Viva o Gordo e Abaixo o Regime*, com textos de Jô Soares, Armando Costa e José Luiz Arcaño. Além disso, o texto inicial do espetáculo era de Millôr Fernandes. Por meio da sátira de costumes e política pode-se perceber o lugar do humor, no qual Jô acreditava que “todos os personagens são um pouco políticos. Além disso, o conteúdo político não é garantia de aceitação por parte do público. Por exemplo, o dr. Sardinha, inspirado no ministro Delfim Netto, não foi sucesso apenas por caricaturar uma figura de destaque no governo. O público gostou dele porque é, na verdade, um personagem muito bom mesmo” (*Jornal da Tarde*, 1980).

Um dos personagens do programa em 1981 era Reizinho, que se dirigia aos súditos com as seguintes palavras: “Deste solo que eu piso, desse povo que eu amo, que que eu sou? Que que eu sou? Que que eu sou?” Era saudado com a resposta: “Sois rei! Sois rei! Sois rei!”

Mas algum problema?

- Está faltando leite pras crianças, majestade. As crianças não estão mamando.

- É claro. É tanta gente mamando neste reino que falta leite pras crianças não é, Eminência?

- É, majestade.

- E qual é a solução, majestade?

- [Eminência se volta para Reizinho e diz]  
- É fácil, é só botar mais água no leite.  
[Recebe um tapa de Reizinho]  
- O que é isso? Sois rei? Sois rei?  
- Não, majestade.  
- Seu anãozinho atrevido. Quem dá as soluções aqui sou eu, entendeu?  
- E qual é a solução, majestade?  
- É fácil. É só botar mais água no leite (*Viva o Gordo*, 1981).

O quadro revela uma das maiores atribuições do humorista, um senso de observação acurada da realidade. Nos tempos de abertura política, o diminuto monarca que se diverte às custas de seu Bobo da corte não apresenta otimismo frente aos problemas e revela a permanência do descaso social. Acompanhando a narrativa, Reizinho debocha do seu Bobo da Corte dizendo que ele está cada vez mais bobo e idiota quando o Bobo entra em cena gritando: “Vou prender todos os corruptos, vou prender todos os corruptos, vou prender todos os corruptos.”

A interpretação expressa em Reizinho é a de que entre o povo e seus governantes há uma distância traduzida pela ausência de soluções do monarca. No contexto de abertura política, os impasses políticos vividos pelo regime do então presidente João Baptista Figueiredo – a quem é atribuída uma frase que podia muito bem ter sido pronunciada por algum personagem criado por Jô Soares: “Eu prendo e rebento quem for contra a abertura!” – podem ser captados pela persistência da inextricável formação histórica e da vida social brasileira, marcada pelo autoritarismo, violência e descaso social: “Desse povo onde eu piso. Desse chão.... não o contrário, o contrário, o contrário. Desse solo onde eu piso, desse povo que eu amo. O que que eu sou? O que que eu sou? Sois rei, sois rei, sois rei!” (O Reizinho. *Viva o Gordo*, 1981).

O humorista esboça uma realidade colocando o passado não como algo distante e dissociado do presente, momentos de corrupção e autoritarismo que ficaram para trás. Expondo questões ainda abertas e suscitando reflexões sobre as mazelas que ainda persistiam (persistem!) no contexto de transição e que estavam querendo ser apagadas. Nesse sentido, é possível aferir que o humor em *Viva o Gordo* não coaduna com as interpretações “clássicas” sobre o período ditatorial no contexto de abertura política; qual seja a de que a ditadura seria página virada na nossa história, apresentada como um desfecho feliz em 1989, momento em que se realizariam eleições livres e estaria reestabelecida a ordem no Brasil. Se preciso fosse, lá estaria para o recordar o tipo de gabardina, chapéu e ar patibular que rematava invariavelmente as conversas com: “Revanchismo, não!” Mesmo que o inexorável fim da ditadura fosse anunciado por outro

boneco, o General, hospitalizado nos cuidados intensivos que reagia às notícias da (lenta) democratização do país: “Me tira o tubo!”

Em 6 de junho de 1984 o jornal *Diário do Pará* anuncia a censura a dois personagens do programa *Viva o Gordo*: “O Porta Voz”, que seria uma alusão a Carlos Atila, e “Fala Brasil”, cortados pela emissora Rede Globo, após, segundo o jornal, ter sido alvo da insatisfação do Planalto (*Diário do Pará*, 1984, p. 6).

A censura aos quadros e denúncias aos personagens no âmbito das moralidades foram muito comuns não apenas durante a ditadura civil-militar, mas na redemocratização.



Eu sempre achei que é impossível censurar a sua gaveta. Você tem que escrever. A função de censurar é de quem está de censor. Então a gente escrevia várias coisas que não passavam e várias que passavam sutilmente. Algumas liberaram e depois proibiram. O caso mais flagrante é o do Gandola, que era um cara que ia procurar emprego. Ofereciam um emprego de faxineiro e ele dizia: “Não, você não está entendendo, quem me mandou aqui foi o Gandola”. Respondiam: “Você vai ser faxineiro. Não. Vai ser contínuo. Bom, bom emprego. Contínuo é bom”. E ele insistia: “Mas quem me mandou aqui foi o Gandola”. E no final o Gandola saía como presidente da empresa ou vice-presidente. Isso rolou durante um ano e pouco, até que alguém sacou que Gandola é o nome de uma túnica do exército. Se quem mandou foi o Gandola, então foi um militar que impôs. Aí, proibiram o quadro. O Max Nunes, que foi quem bolou tudo, disse: “Vamos mudar o nome, não é mais o Gandola, é o Buchecha”. Daí ficou Buchecha, e todo mundo dizia: “O Buchecha é o Armando Falcão [*ministro da Justiça da época*]” (O Mundo de Jô. Revista *Rolling Stone*, 2011).

As práticas de nepotismo, personalismo e clientelismo expostas nesse quadro do Gandola e que vieram a ser censuradas no período de abertura política pode nos dar pistas para pensar como o riso contribui para refletir, por um lado, setores dominantes em relação a grupos e instituições privilegiados da sociedade e, por outro, a dimensão da censura naquele contexto. É tudo menos inocente a escolha do personagem Capilé, a marionete animada pelo ventríloquo Dom Pedrito (Francisco Milani), que só assim se atrevia a pisar o risco da transgressão nos comentários à situação política. Apesar de todos os direcionamentos no sentido da abertura lenta, gradual e “segura”, no momento em que o regime autoritário se esfacelava o âmbito da censura não se encerra efetivamente<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> O trabalho de Douglas Marcelino apresenta dentro desse debate uma grande contribuição, fruto de dissertação de mestrado (2006). O livro de Marcelino revela a importância de Armando Falcão no Ministério da Justiça (1974-1979) que tinha fortes preocupações com a moral e os bons costumes, em um contexto em que a liberação sexual, a emancipação feminina, a homossexualidade, o uso de drogas, a discussão em torno do divórcio eram temas discutidos não apenas no Brasil, mas em boa parte do Ocidente. Marcelino ainda discute o apoio que a sociedade dá à “moral e aos bons costumes”, por esse viés o autor analisa uma maior demanda pela censura por meio de duas frentes: a primeira, o contexto da chamada “revolução dos costumes” na década de 1960 e 1970 quando determinadas discussões

Sebá, o último exilado, exibido em *Viva o Gordo*, é um caso à parte na extensa galeria de personagens<sup>7</sup> criadas por Jô Soares. Protegido do frio parisiense com um roupão grosso, um cachecol ou um gorro de lã, por vezes com um exemplar do semanário satírico (e de investigação) *Le Canard Enchaîné* colocado em destaque, conversa ao telefone com a mulher, Madalena, que lhe dá justificações sucessivas para continuar a adiar o envio do bilhete para o voo de regresso ao Brasil. Tal é o drama de Sebastião-Sebá: ele é o último dos exilados brasileiros em Paris.

Após a publicação da lei da anistia, em 1979<sup>8</sup>, quase todos os refugiados por motivos políticos que tinham estabelecido residência sobretudo em Paris, Estocolmo ou, desde a “Revolução dos Cravos” de 1974, em Lisboa – além de países vizinhos na América do Sul – regressaram ao país. Excepto Sebá, cuja mulher arranjava sempre uma nova razão, geralmente mais um disparo na inflação e/ou no câmbio do dólar, para não lhe comprar o bilhete. E Sebá, que insiste em ser tratado, como manda a disciplina da clandestinidade, pelo nome de código – no caso Jean-Pierre –, desespera com saudades dos filhos Lénine, Josef, Rosa e Moinho, nomes reveladores das afinidades políticas do pai. Ao ver negada a possibilidade de regressar ao país e ao seio da família, Sebá recorre a dois bordões que se tornaram dos mais populares do programa: “Madalena, você não quer que eu volte!” e o fatídico “Você amancebou-se!”

O desespero é alimentado pela incredulidade. Sebá não acredita nas mudanças políticas, econômicas e até de costumes que Madalena lhe relata. Ele está preso no passado, mantém os tiques da clandestinidade (exige ser tratado pelo codinome, recusa-se a falar de certos assuntos “perigosos” por temor de “provocadores” ou de policiais infiltrados, olha constantemente por cima do ombro, para ver se há alguém à escuta) e as simpatias político-ideológicas manifestadas pelos nomes escolhidos para os filhos – os dois primeiros líderes soviéticos, a revolucionária alemã e o “grande timoneiro” da China vermelha. Ele próprio veste de vermelho e fuma charutos cubanos. Parou no tempo. Está desfasado da realidade,

---

comportamentais ganharam espaço e foram sendo divulgadas pela televisão; por outro lado, a análise ressalta que não é apenas a defesa da moral e dos costumes que ajuda a compreender a demanda pela censura no período ditatorial, entendendo que a propagação da imoralidade estava associada também a um imaginário anti-comunista. MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

<sup>7</sup> O canal Croma elencou um total de 94 personagens. <https://www.youtube.com/watch?v=Tcoh4tInW5I>

<sup>8</sup> “1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes [...]”. Lei Nº 6683, de 28 de agosto de 1979, promulgada pelo Presidente João Baptista Figueiredo, artigo 1º. [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6683.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm)



tanto a francesa como a brasileira. Queixa-se de ter ficado esquecido e louco de saudades. O pior é que o drama de Sebá... faz-nos rir<sup>9</sup>.

Não é demais lembrar que no mesmo contexto de abertura, em abril de 1988, às vésperas da aprovação da Constituição no Brasil, Jô Soares denunciava aquela que seria uma das maiores censuras: a ameaça ao emprego do artista. Comparando a lista negra da Rede Globo ao ideário Macarthista, o humorista dizia: “Escrevo, isso sim, porque atores que trabalham no meu programa, como Eliezer Motta, como Nina de Pádua, foram vetados em comerciais. As agências foram informadas, não oficialmente, é claro como acontece em todas as listas negras” (Agora Falando Sério. Jô Soares. 30/04/88 Jornal do Brasil). Também em 2011, quando o tema do politicamente correto já dava mostras de se associar à censura, Jô não hesitou em se posicionar e seu comentário é lapidar:



a única coisa que precisava ser politicamente correta no Brasil são os políticos. [...] Como é que você pode criterizar o humor? Pra mim, só desta maneira: se é engraçado ou não é engraçado. Você rir só de grossura, eu acho muito difícil. Tem que ter alguma coisa a mais, senão fica só a grossura. Isso é da ética de cada um que assiste, de cada um que vê e de cada um que decide [...] Qual é o critério que você estabelece? A censura é pior do que qualquer coisa. Você começa a censurar uma coisinha, daí o outro já vem e fala: “Mas aquilo eu também achei que não sei o quê”. Os políticos estão loucos pra tentar cercear a imprensa, cercear a comunicação e começam a querer botar as manguinhas de fora. Eu acho, por exemplo, que o [deputado federal Jair] Bolsonaro faz declarações muito mais incorretas politicamente do que qualquer outra coisa que um humorista tenha escrito ou falado. Aquilo, sim, é politicamente incorretíssimo e, é claro, não tem a menor graça (O Mundo de Jô. Revista *Rolling Stone*, 2011).

Como se vê, para todos aqueles a quem a piada se levou muito a sério, a censura nunca será a saída para assuntos que podem nos colocar o dedo na ferida. O conjunto dessas questões revela, seja no palco ou na televisão, que Jô Soares trazia um riso ambivalente, revelando aspectos tragicômicos, satíricos e feéricos. Jorge Luís Borges dizia que o tango é uma maneira de caminhar pela vida. Jô expôs sua forma de ver o mundo movendo-se não apenas para o cômico, mas, como é próprio do humorismo, fazendo de sua existência um grito, que até nos pode fazer rir, para não deplorar do amargo absurdo do mundo. O sublime passo do humor, mais que rir, acrescenta liberdade, mobilidade mental.

<sup>9</sup> Para uma análise não humorística da personagem Sebá cf. SCHPUN, M.R., *Le regard décalé de l'exilé sur le Brésil post-amnistie: Sebá, personnage de l'humoriste Jô Soares*. In: Santos, I.; Rolland, D. (dir.). *L'Exil brésilien en France: histoire et imaginaire*. Paris: l'Harmattan, 2008, p. 365-374.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

CONY, Carlos Heitor. Os Segredos de Jô. **Revista Manchete**. 18 de Abril de 1981. N. 1513, ano 29, Rio de Janeiro, p. 62-70 (Foto Sérgio de Souza).

JÔ HUMOR e Inteligência no palco. E o teatro ganha alguns recordes. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 ago. 1980 [s/p.].

JÔ SOARES. Como Vivi a Abertura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 set. 1979, p. 20.

MENEZES, José. Viva o Gordo: novos tipos. **Jornal do Dia**. Cuiabá. (terceiro caderno), 21 de março de 1984.

O INCRÍVEL MUNDO DE JÔ SOARES. **Revista Rolling Stone**. Edição n. 62, São Paulo: Editora Spring, 2011. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-62> Acesso em: 20 de Abril de 2020.

Quadro: O Rezinho. **Viva o Gordo**. 1981. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TEUUCz6VnxM&index=16&list=PL4y3SuYSYCC\\_hKpLYZEc8-AXHLx9JTn\\_D7](https://www.youtube.com/watch?v=TEUUCz6VnxM&index=16&list=PL4y3SuYSYCC_hKpLYZEc8-AXHLx9JTn_D7)> Acesso em: 20 mar. 2017.

Quadro: O Rezinho. **Viva o Gordo**. 1981. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TEUUCz6VnxM&index=16&list=PL4y3SuYSYCC\\_hKpLYZEc8-AXHLx9JTn\\_D7](https://www.youtube.com/watch?v=TEUUCz6VnxM&index=16&list=PL4y3SuYSYCC_hKpLYZEc8-AXHLx9JTn_D7)>. Acesso em: 20 mar. 2017.

VIVA O GORDO. In: Projeto Memória das Organizações Globo. **Dicionário da TV Globo**: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. V. 1.

### BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Jeffrey C. Performance and Power. **Culture**: Newsletter of the Culture Section of the American Sociological Association, Volume 20, No. 1 (Autumn 2005), p. 4.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: USP, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BUSETTO, Áureo. “Defensor das minorias e contra as tiranias” – o Capitão Gay no humor televisivo e entre tentativas de (auto)censura e a cobrança de royalties. **Revista Territórios & Fronteiras**, 13(1), 2020, p. 242–274. <https://doi.org/10.22228/rt-f.v13i1.1012>

ECO, Umberto. The frames of comic ‘freedom’. In: ECO, Umberto, IVANOV, V.V., RECTOR, Monica. **Carnival!** Berlin, NY, Mouton, 1984, p. 1-10.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

- LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011. Dissertação (mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- LEME, Lúcia. Jô Soares: O Planeta do Gordo. *Revista Manchete*. 7 de Março de 1981. N. 1507, ano 29, Rio de Janeiro, p. 28-30.
- MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e Pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- MOTA, Jones Oliveira. **Teatro de revista contemporâneo**: história, ensino e reexistência. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.
- PAVIS, Patrice. Tragédia. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 416.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. n. 9. 18.
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- SCHPUN, Mônica Raisa. Le regard décalé de l'exilé sur le Brésil post-amnistie: Sebá, personnage de l'humoriste Jô Soares. In: SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis. (Dir.). **L'Exil brésilien en France**: histoire et imaginaire. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 365-374.
- SOARES, Jô. **O Xangô de Baker Street**. Lisboa: Presença, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1991.
- VIEIRA, Thaís Leão. Sátira política no humor de Jô Soares: uma análise de narrativas humorísticas no período de abertura política no Brasil. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. (Org.). **Circularidades Políticas e Culturais: formas - circuitos - recepção**. 1ª ed. São Paulo: Verona, 2017.

**RECEBIDO EM: 13/08/2022**  
**PARECER DADO EM: 07/11/2022**