
O SACO DE RISADA E TUDO MAIS NO LIQUIDIFICADOR: A INVENÇÃO TELEVISIVA DE “HERMES E RENATO”

AURÉLIO AUGUSTO DE OLIVEIRA ARAÚJO ¹; GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO ²

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)

Resumo: O artigo analisa o programa de humor televisivo “Hermes e Renato”, veiculado na MTV Brasil, como uma atração singular no contexto do gênero. Para a abordagem, valemo-nos dos conceitos de carnavalização (Bakhtin, 1987) e de paródia (Harries, 2000). Procurou-se estabelecer, também, uma contextualização do humor do programa no quadro de uma possível história do humor no audiovisual brasileiro, contemplando, assim, cinema e televisão.

Palavras-Chave: Hermes e Renato; carnavalização; paródia; humor e televisão; MTV

THE LAUGHING-STOCK AND EVERYTHING ELSE ON THE BLENDER: THE TELEVISION COMEDY OF “HERMES E RENATO”

Abstract: The paper analyses the comic television show “Hermes e Renato” (aired on MTV Brazil) and sees it as an unique program in the genre. The approach envisages the concepts of carnivalization (Bakhtin, 1987) and parody (Harries, 2000). It also looks to establish a contextualization of the humor of the show in a bigger picture: the history of comedy in Brazilian audiovisual productions. It does so in order to contemplate both Brazilian television and Brazilian cinema.

Keywords: Hermes e Renato; carnivalization; parody; television comedy; MTV

¹ Cursou Graduação em Comunicação Social – Midialogia, na Unicamp e foi bolsista de Iniciação Científica – Programa PIBIC. E-mail: aurelioaraujo07@gmail.com.

² Professor Doutor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Coordenador do Curso de Comunicação Social – Midialogia, Unicamp, e orientador da pesquisa. E-mail: gilsobrinho@hotmail.com.

Como “Hermes e Renato” se liga ao gênero humorístico na televisão brasileira

Os cinco humoristas que compõem o grupo de “Hermes e Renato” (Fausto Fanti, Bruno Sutter, Adriano Pereira, Felipe Torres e Marco Antônio Alves, todos naturais de Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro) apareceram pela primeira vez na MTV Brasil após enviarem uma fita VHS para o canal, em 1999, no programa “Voz MTV”. A fita continha uma compilação de sátiras de comerciais e filmes da época e, assim que foi ao ar, conquistou não só o público como os próprios funcionários do canal. A partir daí, a trupe, que até então fazia somente gravações caseiras, ganhou um quadro na programação sem periodicidade constante (geralmente duas vezes por ano). Aos poucos, conforme “Hermes e Renato” ia conquistando audiência e chamando cada vez mais atenção, ganhou um programa próprio e com horário fixo. “Hermes e Renato” foi ao ar na MTV Brasil entre os anos de 2000 e 2009.

As razões que levam “Hermes e Renato” a ser um programa único dentro do contexto televisivo brasileiro remontam a duas características essenciais das origens do programa: a época no qual surgiu e o lugar onde isso se deu. Analisaremos ambas as condições a seguir.

No final dos anos de 1990 e início da década de 2000, o gênero humorístico já tinha trilhado um longo caminho na televisão brasileira. De início, ele não possuía linguagem própria, sendo quadros humorísticos do rádio adaptados para serem exibidos na TV. O programa “Balança Mas Não Cai”, da Rede Globo, é um exemplo disso: ele já era popular desde meados dos anos 1950, veiculado, primeiramente, pela Rádio Nacional. Só foi chegar à Globo, porém, em 1968. “Balança Mas Não Cai” contava com Paulo Gracindo, Brandão Filho, Lúcio Mauro, entre outros, e, para se ter uma idéia de como a busca por uma linguagem própria do humor na TV foi lenta e atravessou um árduo processo, o programa conseguiu manter-se no ar com fórmulas radiofônicas até 1983.

Outras grandes influências cômicas nos primórdios da televisão brasileira foram o teatro e, principalmente, as chanchadas do cinema nacional. Na década de 1960, dois dos maio-



res programas de humor da televisão nacional, “Família Trapo” (cujo elenco contava com Ronald Golias e Jô Soares, entre outro) e “Praça da Alegria”, de Manuel da Nóbrega, tinham influências claras do teatro: o primeiro possuía somente um cenário e era gravado ao vivo diante de uma platéia, e o segundo se passava também num cenário único, a praça, que era quase como um palco para cada um dos humoristas que por ela passavam para desfilarem seu repertório cômico, contracenando com Manuel.

As chanchadas, produções cinematográficas nacionais voltadas para o humor, fizeram muito sucesso no país entre as décadas de 1930 e 1960. Entre suas grandes estrelas, estava a dupla Oscarito e Grande Otelo. As formas cômicas dessas produções influenciaram fortemente a televisão simplesmente porque sua popularidade foi tão estrondosa que, mesmo as outras fontes de inspiração aqui citadas, o rádio e o teatro, também beberam delas. O humor das chanchadas era leve, popular e fazia piada com marcas identificadas com o Brasil, como a malandragem e o carnaval (era comum, nas chanchadas, que toda a confusão se resolvesse em um número musical ao final do filme). A comicidade da chanchada, baseada em *gags* físicas (como os movimentos de Oscarito) e no foco nas expressões dos atores reagindo nos diálogos (daí a importância da dupla supracitada) estabeleceu padrões para a maneira com a qual se fez humor nos meios de comunicação de massa no Brasil por muitos anos, sendo a principal referência da televisão nessa área.

O panorama começou a mudar quando a televisão mundial em geral procurou desenvolver formas específicas de humor televisivo. Aqui, é válido mencionar a tentativa melhor sucedida: “Monty Python’s Flying Circus”, da BBC inglesa, de 1969. O programa era completamente inovador no que diz respeito ao método de abordagem humorística na televisão. Era composto por diferentes quadros aparentemente sem ligação entre eles, mas que, vez ou outra, se entrecruzavam sem muitas explicações. Os esquetes abusavam do *nonsense* e do surreal. Como defendem Casey *et al.* (2002), a sátira televisiva é uma forma de atacar e provocar descrença nas figuras e instituições do *establishment*, e, neste sentido, “Monty Python’s



Sociedade Brasileira de Estudos
Interdisciplinares da Comunicação

*Iniciacom – Revista Brasileira
de Iniciação Científica em
Comunicação Social*

Flying Circus” é também exemplar. O programa combatia as idiossincrasias da vida britânica, em especial os âmbitos cultural e profissional, além de conter um forte teor de sátira política e piadas com insinuação sexual, o que era um tabu na época. Seus integrantes possuíam formação acadêmica e sua comédia, considerada até hoje extremamente inteligente, revolucionou profundamente a maneira de se fazer humor na televisão.

No Brasil, os reflexos dessa nova forma de humor só foram aparecer depois que as referências não-televisivas se esgotaram por completo – mais especificamente, no final da década de 1980 e começo da década de 1990. Surgiu, então, na TV Globo, um programa que quebraria o já combalido padrão de comédia brasileiro: “TV Pirata”, em 1988, e, mais tarde, “Casseta & Planeta, Urgente!”, em 1992. “TV Pirata” concentrava seu humor na paródia de gêneros televisivos, escalando atores dramáticos em papéis cômicos. Misturava as influências da televisão internacional com o que já havia sido estabelecido no gênero pelas atrações nacionais. A referência já não era mais o rádio ou o cinema, mas a própria TV de décadas atrás (Arraes, 1995). Baseava-se em esquetes altamente mutáveis, que se reconfiguravam cada vez que iam ao ar, ao invés de personagens e bordões fixos.

O gênero humorístico, portanto, começava a encontrar a linguagem própria para a televisão no Brasil. Essa busca envolveu uma câmera muito mais discursiva, denotando pontos de vista e acompanhando o ritmo mais rápido dos esquetes, além de cenários expandidos, piadas auto-referenciais (recheadas de paródia) e uma maior liberdade para os temas abordados. “Hermes e Renato”, portanto, tendo surgido na televisão já no fim desse contexto, assinala uma herança significativa dentro da busca de uma representação própria da comédia televisiva. É preciso notar também que essa atração ascendeu dentro de um canal voltado ao público jovem como a MTV Brasil. A MTV é um símbolo da pós-modernidade que, ao lançar frases e pessoas sem se preocupar com a contextualização da informação veiculada, inaugura uma linha de diálogo mais permissiva e criadora (Lusvarghi, 2007). Além disso, a MTV trabalha com um público segmentado e está disponível na maior parte do país apenas pela transmissão



a cabo, o que ajuda a entender a imunidade que muitos dos seus programas parecem ter e a aceitação do público em relação a isso.

A MTV é um espaço de experimentação dentro da televisão, uma vez que seus programas borram os limites entre diferenças de gêneros, as formas de arte e os períodos históricos, as distinções entre cultura erudita e popular. É uma força descentralizadora que, apoiada pelos videoclipes, que “incorporam materiais das mais diversas fontes num pastiche caleidoscópico” (Lusvarghi, 2007, p.94), gera um colapso nos significados convencionais.

Uma das principais características do humor de “Hermes e Renato”, como veremos, é a utilização intensa de palavrões em seus quadros, que são ausentes nas televisões abertas no Brasil até os dias de hoje. Na MTV, entretanto, não há censura em relação à língua das ruas. Como afirma Lusvarghi (2007), o discurso coloquial aproxima a TV do receptor, permitindo maior identificação. Assim, é de se imaginar que um programa que use palavrões e gírias chulas típicas dos jovens possa alcançar sucesso entre esse público, já que são poucos que ousam tanto na televisão. Na MTV Brasil, essa postura livre em relação às palavras de baixo calão data de muito antes de “Hermes e Renato”: já em 1996, a emissora contratou João Gordo, vocalista da banda *punk* “Ratos de Porão”, para ser um de seus VJs. Gordo, como sempre fez nas letras de suas músicas, se comunica com o espectador utilizando dezenas de palavrões e frases que, na televisão aberta, seriam inimagináveis. Assim, concluímos que “Hermes e Renato” não nasceu como atração humorística televisiva de repente, sem maiores explicações, na programação da MTV. O grupo de humoristas é herdeiro de um longo legado na televisão brasileira, e se aproveitou do caráter anárquico moderado preponderante na emissora que deu a eles a oportunidade de ter um programa próprio.

A carnavalização de Bakhtin em “Hermes e Renato”

De acordo com Bakhtin (1987), as festas públicas carnavalescas da Idade Média invertiam a ordem dominante e riam dela, atacando-a por meio desse riso. Essa inversão de valores gerava celebrações como a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; reis e rainhas “para rir” eram eleitos. O carnaval se diferenciava, em seus princípios, das formas do culto e das cerimônias sérias da Igreja ou do Estado feudal: ele oferecia uma visão do mundo deliberadamente não-oficial, uma espécie de segundo mundo, que era vivenciado enquanto durava. Nesse mundo, o regime de classes e de Estado era esquecido, havia uma libertação das regras fixadas do cotidiano: todos se tornavam iguais. Não era uma festa para ser assistida, mas vivida, ou seja, o carnaval era a vida festiva dessa sociedade. Bakhtin aplica essa idéia aos escritos de François Rabelais, o renascentista francês, mas é fácil imaginar que, a partir de sua análise da obra do escritor, a carnavalização seria usada para avaliar outras produções intelectuais e artísticas.

No Brasil, a carnavalização é altamente relevante porque a idéia de carnaval faz parte integral da teorização da identidade nacional brasileira (Stam, 1992). Até por isso, “Hermes e Renato” está longe de ser o primeiro programa da televisão brasileira a possuir elementos carnavalescos. Desde “TV na Taba”, da TV Tupi, uma das primeiras atrações da televisão brasileira, há a inscrição de imagens típicas de carnaval. Nessa linha, as chanchadas cinematográficas anteriores à televisão cumprem papel relevante nesse desenho da cultura.

Nas chanchadas, em especial aquelas ligadas à produtora carioca Atlântida (o maior expoente nos filmes desse gênero), o cinema norte-americano era motivo de escárnio. O jogo feito pelas chanchadas era justamente atacar a cultura dominante ao mesmo tempo em que se mostravam algumas das mazelas do Brasil, e essas duas críticas estavam em constante negociação nos filmes. Stam (1992, p.50) afirma que “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais”. As chanchadas agiam de maneira próxima a essa idéia: lon-



ge de produzir meras cópias de filmes internacionais, readaptavam alguns de seus motivos para o contexto brasileiro, mas nunca sem antes “reciclá-los”, torná-los portadores de um discurso adequado ao cinema nacional, e faziam isso freqüentemente com o recurso da paródia.

Numa relação de periferia com o centro (os Estados Unidos e sua cultura), os artistas brasileiros aprenderam a lidar com a falta de recursos de maneira criativa e sagaz, atacando padrões impostos por meio do riso – ou seja, exatamente como Bakhtin descreve o potencial dos escritos de Rabelais. O deboche está justamente na resistência a algo que vem de fora e é imposto, sendo recebida não de maneira aberta e assimiladora, tampouco de modo fechado e inflexível, mas sim com irreverência, alegria e perspicácia. A astúcia do artista nacional em abraçar o que lhe é enviado de fora do seu país e ironizá-lo por meio do riso é uma marca carnavalesca típica. Não é a destruição da ordem, e sim a sua subversão, sua transformação em alvo, mesmo que um alvo de uma investida tão fugaz quanto o riso. Nesse sentido, a criatividade brasileira é irrepreensível: sempre trabalhou com maestria em moldar influências exteriores, sem se curvar diante delas, fazendo com que seu produto não possa ser considerado inferior por se basear em outro. É a carnavalização em seu auge como descrita por Bakhtin, e não uma paródia descabida de razão.

O exemplo mais célebre talvez seja o filme “Carnaval Atlântida”, de 1952, de José Carlos Burle. Aqui, o produtor Cecilíó B. De Milho (clara referência a Cecil B. De Mille, grande produtor e cineasta americano) quer fazer um filme sobre Helena de Tróia e contrata, para escrever o roteiro, o professor Xenofontes (vivido por Oscarito). Os atores, entretanto, querem fazer com que o produtor mude de idéia e crie, na verdade, uma comédia musical. O filme é, em vista disso, uma chanchada sobre as chanchadas na qual caminham juntas as duas formas fílmicas: a superprodução tipicamente internacional e a chanchada totalmente brasileira. É explícita em “Carnaval Atlântida” a negociação previamente citada entre os mecanismos cinematográficos brasileiros e os externos e, ao final do filme, Helena de Tróia e todo o elenco estão pulando carnaval. O carnaval é, enfim, a maneira encontrada para vivenciar um se-



gundo mundo, no qual os valores dominantes estão presentes, mas são invertidos, atacados e insubordinados.

“Hermes e Renato” tem um humor profundamente ligado ao conceito de carnavalização. Começamos nossa análise pela estética do programa: desde seus quadros iniciais, que duravam poucos minutos, temos a nítida impressão de uma produção de baixo custo. Os cenários são extremamente pobres, como o quintal de uma casa usado para simular um bingo comunitário. São comuns, portanto, cenas externas, para facilitar a produção. Nas cenas internas, chama atenção a precariedade da iluminação, escura, longe de ser a adequada para programas de televisão, parecendo amadora. Podem-se ver reflexos das lâmpadas e luzes usadas pela equipe de produção em objetos de cena. Na verdade, essa é uma das marcas registradas de “Hermes e Renato”, a estética e a direção de arte muito próximas do amadorismo, que acabam por ser elas mesmas motivo de humor, além de ataque aos padrões televisivos que, no Brasil, são invariavelmente representados pela Rede Globo e sua rica teledramaturgia e telejornalismo. Os objetos de cena, por exemplo, são completamente falsos e não há intenção de esconder seu aspecto tosco: cadeiras e mesas feitas de isopor são explicitadas como sendo feitas desse material, principalmente porque é comum que, no decorrer dos quadros, elas sejam usadas como armas, quebradas pelos personagens nas cabeças uns dos outros. Desde suas características mais básicas, o humor de “Hermes e Renato” vem da paródia, que, no caso, é feita em relação à aparente realidade como é mostrada na TV.

De acordo com Dan Harries (2000), o figurino e a maquiagem evocam efetivamente o prototexto da paródia quando usados de maneiras inesperadas, sendo artifícios de desorientação e rompimento que geram o riso. Em “Hermes e Renato”, a maquiagem é absolutamente artificial. Barbas mal-feitas, perucas e bigodes mal aplicados, sobrancelhas postiças, são só alguns dos melhores exemplos dessa maquiagem pouco convencional. Um dos grandes motes humorísticos do programa, as piadas com pessoas obesas, são feitas utilizando apenas almofadas por debaixo das roupas e bochechas estufadas, uma idéia quase infantil para representar



gordos. Não há nenhuma tentativa de esconder nenhum dos integrantes do grupo sob a maquiagem quando estão interpretando. É possível identificá-los rapidamente, à primeira vista, sem qualquer problema. O mesmo pode ser dito do figurino: é comum para o espectador mais assíduo de “Hermes e Renato” notar que uma roupa utilizada em um quadro é exatamente a mesma usada em um episódio anterior. O figurino de Hermes e Renato, os personagens que dão nome ao programa, bem como diversos outros modelos utilizados pelos comediantes, são baseados em pornochanchadas do cinema brasileiro dos anos de 1970.

As pornochanchadas eram filmes eróticos *softcore* que, como mostra o nome, traziam também elementos das chanchadas. A estética desses filmes, ao despontar do século XXI, já é considerada muito ultrapassada e até de mau gosto, mas é justamente essa a piada do figurino do programa. Tanto Hermes quanto Renato usam penteados da década de 70, correntes de ouro, camisas floridas e abertas no meio do peito, calças boca-de-sino, óculos escuros grandes e chamativos. Há também, no programa, a recorrência de uso de camisas do Clube de Regatas do Flamengo, que, a despeito de ser a equipe de futebol dos integrantes da trupe, é também um time ligado ao popularesco (afinal de contas, é o que possui a maior torcida do Brasil). A utilização dessas camisas e de outros adereços flamenguistas remete à malandragem carioca de tempos antigos, à roda de samba e a outras marcas associadas (por vezes, de maneira pejorativa) ao Rio de Janeiro. Desnecessário dizer que o figurino, então, é completamente grosseiro para os cânones da televisão brasileira de sua época.

É importante darmos atenção especial à representação das mulheres em “Hermes e Renato”. Como sabido, o grupo é composto apenas por integrantes do sexo masculino. Quando há uma mulher em cena, raras são as vezes em que uma atriz é de fato convidada para o papel. Muito mais freqüente é vestir um dos humoristas como uma mulher, mas sem fazer questão de esconder o fato de que é um homem representando. Segundo Harries (2000), o conhecimento por parte do espectador do fato de que um homem está fazendo o papel de uma mulher gera uma ruptura icônica/simbólica dentro do mesmo significante. Assim, quando



Felipe Torres aparece como Pamela Ursula (identificada pelas legendas como “dançarina, modelo e puta”), sabemos quem é, notamos a peruca artificial e a barba por fazer (o que cria uma incoerência, já que mulheres não têm barba), e o humor nasce desde essa identificação, mesmo antes do contexto ser apresentado. Mesmo mulheres nuas são representadas pelos homens que compõem o grupo: em quadros como a “Sessão Privada”, referência ao “Cine Privê” da TV Bandeirantes, famosa sessão de filmes eróticos, é preciso que apareçam mulheres nuas. Para tanto, os comediantes vestem sobre seus corpos malhas apertadas com cores que simulam a própria pele, e vestem seios falsos, além de colocar pêlos sobre a região do púbis. É mais um dos figurinos grotescos de “Hermes e Renato” que, como podemos ver, não são limitados nem mesmo pelas diferenças de gênero.

Ainda quanto à linguagem, façamos também análise da edição do programa, que é mais um aspecto que está muito distante de seguir preceitos estabelecidos para a televisão. A diferença aqui, entretanto, reside no fato de que a edição de “Hermes e Renato” não é original, mas uma paródia de edições típicas de canais brasileiros com menores recursos financeiros. Tomemos como exemplo um dos primeiros quadros dos personagens Hermes e Renato, no qual eles jogam baralho com outros dois homens: no momento em que um desses homens percebe que os adversários estão trapaceando, ele saca o revólver e dá um soco na mesa, que se quebra. Logo em seguida, Renato pega um dos pedaços quebrados da mesa e atinge o homem no rosto com ele. A cena do golpe de Renato é repetida três vezes em seqüência, em um *replay* rápido, que dura cerca de um segundo. Há, por conta disso, uma quebra pequena no ritmo da edição, e, obviamente, na verossimilhança da representação do golpe. Esses *replays* sempre são acionados em situações parecidas dentro do programa, que eventualmente acabam em confusão e dão a oportunidade de alguém apanhar seguidas vezes com o *replay*. Este recurso não é usado em programas da TV Globo, por exemplo, por acrescentar pouco às cenas (embora seja bastante engraçado, de tão incomum), mas é visto em outros canais brasileiros³.

³ Era comum vê-lo, por exemplo, no programa “Festa do Mallandro”, apresentado por Sérgio Mallandro (de quem os integrantes de “Hermes e Renato” são assumidamente fãs, tendo inclusive chamado-o para participar de



Esses detalhes, porém, são pequenos dentro do que a edição significa em “Hermes e Renato”. Como visto, o programa abusa do caráter de produção financeiramente desfavorecida e isso reflete quando os quadros vão ao ar, já montados: não é exatamente incomum ver os atores se atrapalhando com as falas e rindo, ou ao menos tentando disfarçar o riso – muitas vezes porque alguém foge do *script* e improvisa na cena. Normalmente, esses erros nas gravações são suficientes para que se refaça a cena, mas essa preocupação é distante do contexto de “Hermes e Renato”. Se não fosse assim, não veríamos tantos “erros de gravação” indo ao ar. Não que esses erros não sejam espontâneos, mas o que acontece é que a edição não os poda.

Assim, a continuidade é quebrada e o telespectador ri junto do ator que não se segurou em cena. Esse tipo de piada não é original, mas é muito interessante pelo imprevisto. Ronald Golias, em suas participações na “Família Trapo” e em “A Praça é Nossa” (uma versão da “Praça da Alegria” montada no SBT por Carlos Alberto de Nóbrega, filho de Manuel da Nóbrega, nos anos de 1980), destruía a impressão de realidade ao se referir aos seus companheiros não pelo nome de seus personagens, mas pelo nome dos atores que os interpretavam. Essa postura, que funciona como uma derrubada da “quarta parede” e não deixa o público esquecer que o que está assistindo é uma atração na TV, talvez não fosse necessária em “Hermes e Renato”, uma vez que os motes cômicos do programa chegam a níveis absurdos de inverossimilhança. Não deixa, entretanto, de ser um artifício cômico. Uma vez mais, vemos que a piada começa antes mesmo de se pensar nos diálogos.

Bons exemplos dessa ausência de edição tradicional não faltam. No quadro “Pedreiros da Puta que Pariu”, Hermes (Marco Antônio Alves) e Renato (Fausto Fanti) trabalham como pedreiros na construção de uma casa e estão fazendo um péssimo trabalho, deixando o futuro dono da casa (Bruno Sutter) louco de raiva. Em uma cena, a esposa do dono passa e Renato se

seu programa) e exibido entre 1998 e 2004 pela CNT/Gazeta. É um artifício que, de tão tosco, acaba por ser mais uma maneira de quebrar as expectativas e gerar comicidade. Outras características parecidas são as transições de cena, fabricadas com efeitos um tanto ultrapassados como *crossfade* exagerado, que lembram um pouco a estética de programas de auditório. Quanto mais bregas forem os efeitos, melhor para o humor.

distrai, deixando uma lata de tinta virar na cabeça de seu patrão. A lata, depois de esvaziado seu conteúdo, acaba caindo na cabeça do dono, mas isso não parece fazer parte do roteiro, já que a reação de Marco Antônio Alves, o Hermes, é quase gargalhar de maneira disfarçada, enquanto Bruno Sutter leva as mãos a cabeça numa reação de dor que parece súbita. Como, porém, Sutter continua atuando, os atores levam o esquete adiante.

Chegamos, finalmente, aos temas do humor de “Hermes e Renato”, talvez o tópico mais fértil. O programa sempre primou pelo humor negro, ou seja, pela ausência do politicamente correto e o ataque de maneira feroz a dezenas de valores vigentes da sociedade e, principalmente, da televisão. Temas que são vistos como sendo tabus polêmicos nunca geraram medo na equipe do programa, tanto é que foram abordados desde seus primórdios. A violência, a religião, o uso de drogas, o sexo, a escatologia e a paródia televisiva, todos apoiados pela utilização de palavrões, são temas constantes da comédia de “Hermes e Renato”.

Bakhtin (1987) diz que os palavrões no carnaval se encaixavam na esfera livre da linguagem familiar e “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade” (p.15). Originários do Rio de Janeiro, os humoristas usam constantemente palavras de baixo calão e gírias típicas do carioca e, é claro, do malandro⁴. Nada que não se ouça no dia-a-dia, mas ainda assim, uma linguagem que dificilmente se encontra na televisão, ainda mais com tanta intensidade. A violência é de uma constância impressionante nos esquetes de “Hermes e Renato”. Em um dos maiores modelos dessa constância, uma propaganda anuncia um produto da “Pentagrama Toys” (o nome da empresa de brinquedos faz referência ao pentagrama invertido, uma imagem característica do satanismo), o chamado “Jogo da Violência”. Trata-se de um jogo de tabuleiro no qual não há outro objetivo a não ser agredir um ao outro. Os jogadores recebem cartas que dizem “leve um soco na cara” e “perca um dedo” e obedecem com a ajuda dos companheiros. No ápice do grotesco, um dos jogadores cai na casa da “roleta russa”, e é

⁴ No texto, a referência ao malandro é recuperada de acordo com DaMatta (1990) em que os malandros são personagens periféricos do mundo social brasileiro. O malandro é o homem machista que tenta levar vantagem em todas as situações, estando ligado ao universo da roda de samba, à cerveja, ao futebol e à libertinagem.

obrigado a pegar um revólver e disparar contra a própria cabeça. De fato, como a representação de tantas outras coisas no programa, a violência não deixa de aparecer como falsa: o dedo arrancado é de plástico e até mesmo o jogador que recebe a tarefa de “ser espancado” é substituído, na hora da surra, por um boneco que em pouco se assemelha a um homem. De qualquer maneira, não deixa de causar choque a imagem do jovem com o revólver apontado para a própria cabeça. Assim que ele dispara o gatilho, há um barulho de tiro e a cena corta para a reação dos outros, que recebem um banho de sangue.

A violência é tratada com tanta naturalidade, banalidade e descaso que acaba sendo engraçada. Um dos personagens mais sensacionais do programa, o Bandido da Luz Vermelha (vivido por Fausto Fanti), baseado no verdadeiro criminoso que atendia por esse nome, é um assassino em potencial, com cara de louco, poucos dentes na boca e a roupa suja de sangue. Em um quadro, cantando rap com o Demoloque MC, uma representação pop do diabo, ele sugere ao amigo que mate Rosemary, numa referência ao filme “O Bebê de Rosemary” (*Rosemary’s Baby*, 1968, de Roman Polanski), no qual a protagonista engravida de Lúcifer. Os versos usados pelo Bandido revelam sua personalidade psicótica: “o bebê de Rosemary tão dizendo que é teu,/que mulher interesseira, a vadia nem te deu./O teu nome tá pichado por toda a quebrada,/esse é o velho golpe da barriga inchada./Não deixa barato, acaba logo com esta bosta,/enche essa piranha de facada nas costas./ Facada na barriga, facada na costela,/esculacha essa vadia, mata ela./Mata ela, mata ela, mata essa piranha, mata, mata, mata”. Se por um lado, esse padrão de abordagem da violência pode parecer apelativo, por outro, não deixa de ser uma sátira das mais ferozes à maneira trivial com a qual o tema é abordado na televisão. Como nos conta Harries (2000), a sátira é uma crítica apresentada por métodos indiretos que entretêm e jogam luz sobre uma questão, e é o que acontece nesse caso.

Como já se pôde ver pelas referências supracitadas, outro tema abordado pelo grupo é o da religião, em especial, as igrejas protestantes que possuem programas na grade televisiva. “Hermes e Renato” sempre parodiou essas transmissões evangélicas. Em um clássico do pro-



grama, um pastor da Igreja Pentecostal Loucuras de Meu Deus atende telefonemas dos telespectadores (lembrando o formato do programa “Fala que eu te escuto”, da TV Record) e resolve suas dúvidas, sempre pedindo uma ajuda em dinheiro (crítica ao dízimo) e associando qualquer tipo de problema que possa ser apresentado como sendo espiritual, um “problema de encosto”. Um telespectador, por exemplo, liga ao pastor que atende as chamadas e diz estar um pouco resfriado. O pastor pergunta se ele anda descalço, se fica sem camisa, se sai com os cabelos molhados na rua, e, depois de receber respostas positivas, afirma ser um problema com encosto. O telespectador insiste que é um simples resfriado e pergunta se a coisa verde que escorre pelo seu nariz é encosto também. O pastor, é claro, confirma a hipótese. O mesmo acontece quando outra telespectadora fala sobre problemas em pentear seus cabelos, a quem o pastor ainda recomenda a linha de xampu da Igreja Loucuras de Meu Deus.

O uso de drogas é mais um que entra nessa categoria de assuntos vetados na televisão, mas que nunca deixou de ser visto em “Hermes e Renato”. São muitos os esquetes que envolvem drogas, sendo que, em vários deles, não são nem o alvo principal da piada. Um exemplo clássico e que gerou alguma polêmica foi o grupo Também Sou Hype, criado pelos humoristas em seu programa para satirizar as bandas do movimento *new rave*, que misturam rock e música eletrônica, como o Cansei de Ser Sexy, grupo brasileiro de boa reputação internacional. Os integrantes do Também Sou Hype, além de vestirem roupas multicoloridas, possuírem um sotaque paulistano muito carregado e serem todos estudantes de moda, têm marcas de pó branco debaixo de suas narinas. Em uma das letras, ironizando a mania de misturar português com inglês, o Também Sou Hype canta “*I sniff cocaína*”, ou seja, “eu cheiro cocaína”. O humor de “Hermes e Renato” está muito calcado na destruição do politicamente correto e que, independentemente de estarem certos em tratar estereótipos de maneira livre, se diferenciam de praticamente tudo que é encontrado no gênero humorístico na televisão brasileira. Os poucos programas que têm coragem de abordar o tema dos entorpecentes o fazem de forma conservadora e carregam uma visão que corresponde à da sociedade e seus valores dominantes, ao invés de subvertê-los, como é feito em “Hermes e Renato”.

O sexo e a escatologia, por sua vez, pertencem a um campo mais profundamente ligado à carnavalização. No humorístico, chama a atenção o uso recorrente do princípio corpóreo material (a sede, a fome, a defecação, a copulação). Este princípio, diz Stam, “torna-se uma força positivamente corrosiva” (1992, p.43) no carnaval. Em “Merda Acontece”, um dos mais populares do programa, Felipe Torres se veste como Cocô, personagem que é, essencialmente, um excremento humano, e que conta histórias sobre problemas de defecação alheios, narrados em forma de *flashback*. Os episódios se resumem a histórias engraçadas sobre alguém que não consegue defecar fora de casa, ou que tem problemas de intestino durante um jantar na casa de seu chefe. As pessoas são vistas assim cometendo o ato de dejetar por suas próprias pernas, com o excremento escorrendo de maneira repugnante. A representação das fezes é bastante chocante, embora elas apareçam numa intensidade e num volume pouco reais.

Bakhtin fala do princípio corpóreo material na obra de Rabelais dizendo que ele é percebido como universal e popular, e “como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal e abstrato, a toda pretensão de significado destacada e independente da terra e do corpo” (1987, p.17). De fato, o universalismo do ato da defecação é até mesmo sublinhado em “Merda Acontece”, quando Cocô insiste em dizer que pessoas famosas e ricas (citando a modelo brasileira Gisele Bündchen) também têm necessidades fisiológicas. Nesse sentido, “Hermes e Renato” é completamente revolucionário dentro da televisão brasileira, já que não há registro de um tratamento tão claro e impressionante desses motes cômicos.

Ainda sobre o universalismo dos atos fisiológicos, como dissemos anteriormente, o programa também possui um vasto arsenal de piadas envolvendo gordos e o momento de comer. Em um “Documento Trololó” (paródia de programas investigativos) sobre vícios, conhecemos Jibinho (Fausto Fanti), um obeso mórbido viciado em comida. Segundo as palavras do próprio, ele desde a infância tomava maionese na mamadeira e, aos 10 anos, pesava 115

quilos. Os exageros na fala impressionam, mas não tanto quanto o momento em que o viciado em comida se sente faminto. Primeiramente, ele pede ao repórter que o está entrevistando o seu chiclete, mesmo que este já esteja mascado. Depois, pede à equipe um pedaço de um chocolate que, na verdade, é um controle remoto de um monitor. Em seguida, confunde o braço do repórter com uma coxinha de frango e, mesmo com as explicações devidas, exige um pedaço dessa coxinha, ao que o repórter recusa. Por fim, a cena é cortada e o apresentador do “Documento Trololó” nos conta que a equipe teve de sacrificar Jibinho, porque ele estava fora de controle.

O sexo, por sua vez, é assunto constante em “Hermes e Renato”, embora menos exposto. Pode, é claro, haver atos sexuais simulados, como na “Sessão Privada” anteriormente mencionada, mas a maior parte das *gags* se resume à insinuação. Há casos em que se usam órgãos sexuais falsos, como no programa do Palhaço Gozo (Fausto Fanti). Gozo, cujo nome é uma mistura de referência ao ato sexual com a lembrança do Palhaço Bozo (cujo programa foi exibido no Brasil pelo SBT, nos anos de 1980), é um palhaço que serve como mau exemplo para as crianças – para quem, supostamente, seu programa é voltado. É mais um dos casos em que “Hermes e Renato” atacam o politicamente correto: Gozo comenta no ar sobre seus negócios com traficantes, assedia meninas menores de idade, briga com os miúdos que vão ao estúdio vê-lo ao vivo. Suas brincadeiras de palco, porém, são o que chamam a atenção para o caráter sexual do esquete: em uma delas, as crianças têm de manusear pênis e seios postiços para montar bonequinhos; em outra, uma espécie de jogo da memória, todos os desenhos são de partes íntimas do corpo.

Podemos ver, portanto, que o princípio corpóreo material de “Hermes e Renato” é uma das linhas de força mais relevantes dentro de seus mecanismos. Ao falar sobre esse princípio no carnaval, Bakhtin diz que essa degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. É, portanto, um acontecimento que não pode ser visto apenas como negativo, mas também como renovador, ou seja, é ambivalente. Há um retorno ao mais baixo aspecto

corporal para que a vida se renove. “Hermes e Renato” segue essa linha carnavalesca de usar o baixo justamente para fazer rir. O riso quebra as amarras sociais e, ao mexer com os tabus, os comediantes estão, na verdade, atacando a hipocrisia do *establishment*. Renegar o programa dos seus méritos de crítica social para simplesmente taxá-lo como apelação por audiência é privar todo seu potencial carnavalesco da capacidade de libertação que possui.

A paródia televisiva de “Hermes e Renato”

A paródia televisiva não é um artifício exclusivo do grupo; antes que surgissem, “TV Pirata” e “Casseta & Planeta, Urgente!” exploraram vastamente o recurso de parodiar programas e, mesmo antes disso, a televisão já tinha suas atrações satirizadas umas pelas outras. A diferença é que “TV Pirata” e “Casseta & Planeta, Urgente!” basearam muito de sua comédia na paródia de programas populares, além de ir mais fundo e buscar realmente desconstruir seus gêneros. Ainda assim, o humor transgressivo desses programas esbarrava nos limites provenientes do fato da TV Globo ser o canal de maior audiência no Brasil. Esses limites, embora nunca tenham prejudicado de modo profundo a comicidade dos programas em questão, não desafiavam seu formato como gênero e também não ofereciam um campo tão fértil e livre quanto a MTV Brasil para explorar o assunto.

De acordo com Harris (2000), a palavra paródia vem do termo grego *paraoidia*, uma “contra-canção” burlesca. O prefixo *para*, entretanto, não significa apenas “contra”; ele pode ser lido também como “além disso”. Assim, os sistemas textuais da paródia continuamente incorporam ambas as raízes ao emular um texto (“além disso”) e gozar dele (“contra”). A paródia simultaneamente diz uma coisa enquanto diz outra, funcionando como uma provocação irônica. Assim, é mais produtivo pensar na paródia como um termo que conota tanto a proximidade quanto a distância e ainda o processo oscilante que liga essas direções discursivas. Uma paródia deve ao mesmo tempo evocar e evitar o seu alvo, de maneira que o espectador possa reconhecer as duas direções.



Ao ver o “Portão da Esperança”, um quadro no qual alguém faz um desejo a um imitador do Silvio Santos e o portão se abre para revelar se o desejo será satisfeito ou não, o público imediatamente reconhece os padrões do programa “Porta da Esperança”, do SBT, apresentado por Silvio Santos até meados da década de 1990. No programa original, Silvio também realizava sonhos ou se negava a realizá-los. Na paródia, o padrão se repete, mas os sonhos são muito estranhos para serem críveis: alguém pede um litro de suco de caju (e não é atendido), enquanto um outro pede uma mochila voadora (e é atendido), quando, na verdade, as pessoas pediam a Silvio Santos coisas como carros, eletrodomésticos e casas. Claro que o reconhecimento da paródia não se dá apenas pelos pedidos, mas antes pela própria linguagem e estética de “Hermes e Renato”, além, é claro, dos diálogos surreais do imitador de Silvio com os frequentadores do programa (“não estamos na época de caju, mas aproveitando a rima, vai tomar no seu cu”, ele diz enquanto nega o suco ao participante).

Para Harries (2000), o discurso paródico emprega seis métodos primários nos campos léxico, sintático e estilístico: reiteração, inversão, ruptura, interpretação literal, inclusão estranha e exagero. A partir de agora, então, veremos como cada um desses métodos está presente nas paródias de “Hermes e Renato”, apresentando um quadro geral da sua prática paródica em relação à televisão brasileira e mundial.

A *reiteração* é um processo no qual a paródia cita e evoca os prototextos de seu alvo para gerar expectativa e permitir ao espectador fazer a ligação entre a paródia e seu alvo. Tomemos como exemplo o esquete que, anteriormente, descrevemos como a paródia de “A Praça é Nossa”: “A Praça é Foda”. A primeira evocação ocorre no título. O cenário é uma praça com um banco, e o apresentador se chama Zé Roberto, enquanto o original é conhecido por Carlos Alberto. Os personagens de “A Praça é Foda”, embora sejam completamente distorcidos em relação aos que conhecemos de “A Praça é Nossa”, possuem métodos de comunicação semelhantes. Todos eles possuem bordões repetitivos: é o caso de Boboé, que praticamente só



repete “eu não” a cada frase de Zé Roberto, e o do personagem Traficante, que encerra cada um dos casos que relata a Zé com a sentença “furei ele todinho”. Essa utilização de frases de efeito é um clássico do humor televisivo brasileiro, um recurso dos mais arcaicos, e é reiterando-o que a brincadeira de “Hermes e Renato” se dá. Toda essa atmosfera semelhante é, na verdade, uma maneira de lembrar ao público sobre o que se está falando, considerando que, como a popularidade de “A Praça é Nossa” é bastante razoável, o espectador médio compreenderá as referências e achará engraçada a versão proposta pelos comediantes.

A *inversão* funciona de maneira semelhante à reiteração, ao mesmo tempo em que é justamente o oposto. Inverter significados na paródia é utilizar signos conhecidos, mas readaptando-os a um novo contexto, na intenção de quebrar os cânones do alvo escolhido e causar efeito cômico. Um caso exemplar de inversão nas paródias de “Hermes e Renato” é o quadro “Manguaça Connection”, que escarnece “Manhattan Connection”, famosa mesa de debates do GNT, canal por assinatura brasileiro. O “Manhattan Connection” se caracteriza por debater assuntos como economia, cultura e acontecimentos, sendo transmitido diretamente de Manhattan, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. É conhecido por ser um programa de visão política conservadora, cuja mesa é composta por jornalistas e pensadores ligados a facções políticas de centro/direita.

O que há de sensacional no “Manguaça Connection” é que ele é muito parecido com o formato do “Manhattan Connection”, mas seus integrantes são totalmente opostos aos de origem: eles são pobres, feios e sujos. Como o nome indica, eles passam o tempo de programa a beber cachaça e gritar uns com os outros, lembrando mais uma mesa de bar que uma mesa séria de debates. Quando se anuncia que o “Manguaça Connection” possui “notícias ao vivo”, tudo que vemos, na verdade, é um dos integrantes, vestido de camisa do Flamengo e sandálias havaianas, pular sobre a mesa com um rádio no ouvido e comemorar um gol do seu time, ou seja, na verdade, a “notícia ao vivo” é a comemoração do tento flamenguista. Um outro personagem leva a mulher para a mesa do “Manguaça” e, bêbado, manda ela se calar, chamando-

a de vagabunda. Como se pode ver, os elementos que caracterizam “Manhattan Connection” estão presentes, mas são completamente invertidos dentro da lógica paródica.

A *ruptura*, por sua vez, é uma espécie de reiteração que termina em inversão. Simplificando, pega-se um elemento do alvo da paródia, ele é levado adiante, mas, de repente, quando as coisas aparentam correr exatamente igual ao original, há uma quebra na expectativa que acaba por ser chistosa. Uma ruptura interessante ocorre no “Programa do Urso”, criado para ser uma referência aos programas de Gilberto “Leão” Barros nas TV Bandeirantes e Record. Barros dedicava uma parte desses programas a entrevistar alguém com a ajuda de um polígrafo, o popular “detector de mentiras” utilizado pela polícia, o qual servia para analisar a sinceridade das respostas. O Urso, um apresentador vivido por Felipe Torres que em muito lembra Gilberto Barros, entrevista um modelo e jogador de pólo chamado Jackson Gotardo, interpretado por Fausto Fanti.

As perguntas iniciais de Urso parecem ser as de praxe, como “é verdade que você terminou um relacionamento recente por causa do assédio feminino?”, enquanto as respostas de Jackson e as reações da máquina seguem pelo mesmo caminho. O polígrafo começa com resultados simples como “verdade”, “estresse alto” e “incerteza”. Enquanto a entrevista progride, porém, as perguntas vão ficando completamente absurdas (“é verdade que você só é famoso porque seu pai é rico e você tem um sobrenome fuderengo?”, “você é viado?”) e as manifestações da máquina acompanham o ritmo, com ela passando a dizer “me engana que eu gosto”, “caô fudido”, até que ela finalmente explode com tantas mentiras contadas por Jackson e, de dentro, sai um homem armado com um pedaço de pau para agredi-lo. A ruptura com o programa original é estrondosa, e a paródia se dá desde o começo, quando ninguém poderia prever que o esquete tomaria esses rumos.

A *interpretação literal* cria oscilação entre a similaridade e a diferença da paródia em relação ao seu objeto, e também é identificável em “Hermes e Renato”. O procedimento con-

siste em apontar uma característica do objeto da paródia e levá-la adiante, torná-la absurda dentro da lógica do esquete, e, portanto, passível de ser considerada engraçada. Exemplos podem ser encontrados no esquete da Igreja Pentecostal Loucuras de Meu Deus, quando o uso da palavra “encosto” começa a se desvirtuar dos significados religiosos. O encosto é uma entidade ligada ao espiritismo e às religiões evangélicas, sendo um espírito que fica ao lado de um ser vivo para prejudicá-lo. É comum, inclusive, vermos exorcismos de encostos em transmissões de igrejas evangélicas. O que acontece é que a palavra “encosto”, em algumas das ligações, passa a funcionar em seus outros sentidos: quando um bêbado liga para o pastor e diz que não faz nada o dia inteiro, a não ser beber e dormir na casa de sua cunhada, o pastor diz que não é o álcool que é um encosto, mas sim o próprio viciado, que é um vagabundo sustentado pela cunhada.

Da mesma forma, quando um caminhoneiro liga para o pastor e diz sofrer de muitas dores no pescoço provenientes das inúmeras horas dirigindo pelas estradas, o homem lhe responde que esse também é um “problema de encosto”; só que, nesse caso, eles se referem ao assento sobre o qual o motorista descansa e acomoda seu corpo. A piada só se torna possível porque há uma interpretação literal da palavra “encosto”.

A paródia não apenas reitera, inverte, rompe ou interpreta literalmente: ela também causa transformações no seu alvo, por meio da *inclusão estranha*. A experiência ocorre, geralmente, com a inserção paródica de algo que é completamente fora do contexto original, algo que não é associado ao eixo narrativo nem às convenções gerais de seu sistema funcional. Uma inclusão estranha típica se dá no número do “Caixote Open Brasil 2005”. O “Caixote Open” é uma paródia por reiteração das transmissões esportivas, em especial às do surfe, na qual os competidores, ao invés de disputar para ver quem faz as melhores manobras sobre a prancha, concorrem para decidir quem leva o maior “caixote” (gíria de surfistas usada para designar o golpe que a onda faz quando atinge o corpo de alguém em cheio, de maneira dolorida). Vários elementos de reiteração estão presentes no esquete, como o narrador, a repórter e



as torcidas, mas a inclusão estranha se dá na resolução do campeonato, quando os competidores são assassinados por Jason – uma menção ao assassino da série cinematográfica “Sexta-Feira 13”, Jason Voorhees. Não faz o menor sentido a participação de Jason dentro do sistema de signos de uma transmissão de surfe, mas é por isso que é considerada uma inclusão estranha. A introdução de um símbolo como Jason, completamente externo às formas do texto parodiado, constitui esse método.

O último dos meios fundamentais de ataque da paródia como definidos por Harries (2000) é o do *exagero*. Ele consiste em estender traços sintáticos, léxicos e estilísticos do texto eleito como meta de trabalho muito além dos seus limites esperados e convencionais. Os humoristas de “Hermes e Renato”, influenciados por filmes que são muito mais identificados com o campo televisivo do que com o próprio cinema (algumas vezes por serem mesmo telefilmes, outras por terem sido exaustivamente exibidos na televisão brasileira), como os trabalhos do ator Steven Seagal, criam versões desses filmes calcadas de maneira clara no exagero. Os filmes identificados com Steven Seagal incluem-no como protagonista e envolvem seu conhecimento em artes marciais, com seus personagens sempre agindo fora da lei, porém, combatendo bandidos, fazendo o trabalho sujo que a polícia não pode fazer, geralmente motivados por alguma vingança pessoal. No Brasil, fizeram relativo sucesso ao figurar constantemente na programação do SBT.

Em suas paródias desses filmes, “Hermes e Renato” usa e abusa do exagero, iniciando pela dublagem. As vozes e os diálogos são altamente artificiais e dessincronizados. Frases como “ah, quer dizer que você gosta de bater em puta, é?” e “avise ao Richie que vou caçá-lo como se fosse uma chinchila” são pronunciadas de modo canastrão, ressaltando a falsidade da conversa. Debocham da maneira com a qual as dublagens normalmente conjugam os verbos corretamente, mesmo quando os personagens retratados são meros capangas e meliantes de rua. Os vilões são os mais cruéis possíveis: dão tiros em crianças e idosos sem nenhum motivo, estupram e matam cachorrinhos e enfiam o rosto em verdadeiras montanhas de cocaína.



Todos esses são exemplos claros de exagero, mas um dos mais simbólicos talvez ocorra na paródia denominada “O Justiceiro”, onde o protagonista, interpretado por Fausto Fanti e dublado por Marco Antônio Alves (a idéia de um dos integrantes dublar o outro ressalta a estranheza da voz nas dublagens), está revoltado com o mundo e ganha, por puro acaso, um revólver em uma raspadinha. O problema é que, assim que ele raspa e descobre seu prêmio, a campanha toca e alguém vem entregar a ele a arma. Como se não bastasse, a arma é enorme, sendo impossível mesmo de se apertar seu gatilho com um só dedo. O exagero, portanto, explora os extremos dos cânones do gênero parodiado, e é um deleite paródico dos maiores.

Considerações finais

O passado histórico do gênero humorístico na televisão brasileira foi revisto, na busca de referências e entendimento dos mecanismos que geraram os programas que estão disponíveis nas emissoras de TV nos dias de hoje – inclusive “Hermes e Renato”, que jamais chegaria aonde chegou se muitos preceitos não tivessem sido antes estabelecidos, por atrações que permearam o audiovisual brasileiro por décadas. Não só a inserção de “Hermes e Renato” no entrecho dos anos de 2000 foi compreendida e analisada, como também a própria MTV Brasil, que foi extremamente importante como veículo transmissivo para que os humoristas que compõem o grupo pudessem ir tão longe em seu trabalho.

O programa mostrou-se um verdadeiro terreno fértil para o estudo, distante do que olhos preconceituosos poderiam considerá-lo, ou seja, como sendo apenas uma apelação televisiva na busca por audiência. Ao contrário, “Hermes e Renato” é um marco brasileiro justamente por ter celebrado, todas as vezes em que foi ao ar, um desconcertante carnaval, subvertendo valores e investindo contra representações e culturas dominantes, fazendo de sua comédia politicamente incorreta uma libertação de regras sociais inertes. É exatamente esse tipo de potencial que Bakhtin, cujos escritos inspiraram este trabalho, viu também na obra de François Rabelais, o escritor renascentista francês.



A MTV em especial também transpareceu, dentro da pesquisa, como uma fonte valiosa de estudo, dada a sua singularidade dentro do quadro histórico da TV brasileira. Como espaço de experimentação pós-moderna, a MTV foi o ninho da liberdade criativa de “Hermes e Renato”, onde a ausência de censura e a identificação com um público mais jovem, mais aberto a ensaios e tentativas ousadas, além de, obviamente, a segmentação da audiência por meio da televisão a cabo, muniram o grupo de humoristas de um ar fresco e renovador na televisão brasileira.

A carnavalização e a paródia, processos discursivos que evidenciaram a hipótese da pesquisa, tornaram possível uma abordagem experimental do programa porque são conceitos amplos e fontes de correlações com o humor de “Hermes e Renato”. A carnavalização, com sua subversão das ordens vigentes e seus valores, sua vivência de uma espécie de “segundo mundo” e o abuso do princípio material corpóreo, é um pilar na comédia da trupe, além de ligá-la diretamente ao humor feito no Brasil na televisão, rádio, cinema e outras mídias décadas antes do surgimento de “Hermes e Renato”. A paródia, por sua vez, evidencia a ligação estreita que o programa tem com as formas televisivas, a televisão como um local pautado por regras de gênero e estéticas, e permite um estudo direcionado especificamente à sátira, ao escárnio e às quebras de normas e cânones firmemente estabelecidos.

Bibliografia

- ARRAES, Guel. Humor e novas linguagens. In: ALMEIDA, Cândido José Mendes de; ARAÚJO, Maria Elisa de (Orgs.). **As Perspectivas da Televisão Brasileira Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 210 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987. 419 p.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 300 p.
- CASEY, B. *et al.* **Television Studies: the key concepts**. Nova Iorque: Routledge, 2002. 292p.



Sociedade Brasileira de Estudos
Interdisciplinares da Comunicação

*Iniciacom – Revista Brasileira
de Iniciação Científica em
Comunicação Social*

HARRIES, Dan. **Film Parody**. Londres: British Film Institute, 2000. 153 p.

LUSVARGHI, Luiza. **De MTV a Emetevê: Pós-modernidade e cultura mcworld na televisão brasileira**. São Paulo: Editora de Cultura, 2007. 157 p.

MATTA, Roberto Da. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990. 288 p.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Editora Ática, 1992. 104 p.

Filmografia

CARNAVAL Atlântida. Direção de Carlos Manga. Brasil: Europa Filmes, 1952. 1 DVD (95 min), son., p&b.

CASSETA & Planeta, Urgente!, o melhor de 2006. Produção: Som Livre. Rio de Janeiro, 2007. 2 DVDs (392 min), son., color.

HERMES e Renato. Produção: Universal Music. São Paulo. 2002. 1 DVD (69 min), son., color.

MONTY Python's Flying Circus – a primeira série completa. Produção: Sony Pictures. 2008. 2 DVDs (392 min), son., color, leg.

_____ - a segunda série completa. Produção: Sony Pictures. 2008. 2 DVDs (385 min), son., color, leg.

TV Pirata. Produção: Som Livre. Rio de Janeiro. 2006. 2 DVDs (461 min), son., color.