

O palhaço barroco da mídia brasileira

Wellington Pereira¹

Quando o comunicador José Abelardo Barbosa de Medeiros - Chacrinha- estreou na TV Tupi, em 1956, o programa Rancho Alegre, as imagens eram transmitidas em preto e branco, mas as suas roupas provocavam a sensação, entre os poucos telespectadores, de cenários coloridos.

Nascido na cidade de Surubim (PE), em 1916, Chacrinha se torna o primeiro fenômeno da Mídia brasileira. Do rádio para a televisão, ele transporta um léxico de gestões e bordões que ficaram como marcas da nossa comunicação cotidiana: “Quem não se comunica, se trumbica!”.

As imagens produzidas pela TV são sulcos que ligam e interligam narrativas a partir de formas internas e externas.

Essas imagens assumem ocupam diversos formatos, cujos movimentos se unificam no excesso de signos exteriores que protege a riqueza da polissemia interior.

Em um processo de contigüidade, na TV o que se vê pode ser ouvido, o que se ouve pode ser visto.

Na maioria das vezes, se faz necessário que o conteúdo seja regido pela forma de nomeação dos objetos. Ou seja: narrar fatos é considerar a aparência.

Como o tempo das narrativas televisuais está preso, a priori, a um formato não há muita possibilidade de variações entre forma e conteúdo.

Ao ultrapassar o limite temporal entre forma e conteúdo, as imagens televisuais recebem outras caracterizações estéticas. Grosso modo, são consideradas artísticas.

A economia das imagens tem caracterizada a maioria das narrativas televisuais como focos de plano único: o close-up.

Esse plano tem transformado a TV em a arte dos rostos, o que predomina nos capítulos das televisuais, mas evidentemente a discussão se torna mais ampla quando se trata de classificação dos gêneros narrativos na televisão.

O fio condutor das formas narrativas na TV brasileira tem sido analisado considerando os aspectos de entretenimento. Sequer os telejornais são pensados fora do universo do “infoentretenimento”, a aliança entre informação e lazer.

Um das dificuldades dos críticos de TV é pensar as especificidades de cada gênero sem escorregar na taxonomia proposta pelos horários da programação. Isso demonstra o

¹ Wellington Pereira é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. Doutor em Sociologia pela Université Paris V – Sorbonne.

quanto é difícil classificar, principalmente, os programas de auditório, sobretudo quando estes fazem parte de um passado-recente, como é o caso do *Chacrinha*.

Há três aspectos que podem demarcar uma maneira de ver (ou rever) o programa do Chacrinha em relação aos atuais programas de auditório: 1) a linguagem ; 2) o cenário; 3) o público.

A linguagem, nos programas do Chacrinha, obedece a uma concordância elíptica, capaz de conjugar elementos que avança e recua, ao mesmo tempo, independente do tempo das falas. Sendo, assim, não havia imagens fixadas sobre o rosto do apresentador, mas percorrendo todo o seu corpo.

Esse corpo do apresentador sai do seu casulo- o tubo catódico- e procura alcançar o telespectador, se tornando comunicação fática, ora representada pelo dedo de Chacrinha na câmara (roda, roda, um minuto de comercial...), ora matizando bordões sobre a lógica-comunicacional: “eu vim para confundir e não para explicar”.

Noutro nível da linguagem, o apresentador procurava materializar a prosódia através da pontuação das falas com os dedos sobre os lábios, como se o gesto físico fosse capaz de ampliar a sonoridade das palavras (o dedo no canto da boca ditava o ritmo dos discursos de Abelardo Barbosa).

O terceiro aspecto que diferenciava o programa da Chacrinha dos atuais programas de auditório é a utilização do som enquanto narrador, mas um narrador unido ao movimento das imagens, ou seja: as câmeras eram sonoras (o que equivaleria a uma caneta que escreve produzindo sons).

Imagens, gestos e sons perfaziam uma profusão de signos conflitantes, mas unidos pelo movimento de formas sociais diversas. Esse era um dos matizes do cenário.

Assistir ao programa do Chacrinha era penetrar em um caleidoscópio, no qual sonoridades e formas geométricas circulavam do olhar dos telespectadores para câmera de TV e vice-versa.

No centro do palco, um homem e suas “personas”: o palhaço, o juiz, o herói pícaro, o rei que cede o seu trono aos talentos musicais e, ao mesmo tempo, pune os desafinados com a sonoridade de sua buzina.

Mas a ordenação das “fantasias” apelava para caracteres externos: como a ambigüidade entre o jurado moralista e romântico e o sensualismo das “chacretes”.

Chacrinha representava o “mundo da vida”, no sentido fenomenológico, procurando demonstrar que a vida estava no palco, como o palco era a própria vida.

A participação do público nos programas do Chacrinha se dava de duas maneiras: 1) ocupando os espaços determinados no auditório; 2) vendo o programa na TV sem molduras estéticas. Esse segundo aspecto é determinante para percebermos como o programa era mais barroco que grotesco.

O Chacrinha sem moldura é perceptível na utilização de todos os sentidos, por parte dos telespectadores, para vislumbrar as imagens no palco. Isso põe em xeque o conceito de TV como o meio frio, incapaz de provocar a sensibilidade do público.

Quem poderia negar, assistindo ao Chacrinha, que o odor do bacalhau atirado ao público ultrapassava os limites do vídeo? Por isso, ter visto os programas apresentados por Abelardo Barbosa foi sempre um desafio para os linguistas e historiadores.

Os linguistas e os teóricos da comunicação, influenciados pelo conceito de estrutura aparente - os significados da aparência - ficaram presos à definição *non-sense*

da combinação entre as roupas e os gestos do apresentador, numa superposição de signos isolados: chapéus, botas, camisas coloridas (extravagantes).

Aos historiadores, caberia ter reconhecido a ligação entre a performance de Chacrinha e o Barroco, como movimento (sempre esta necessidade) que une as coisas externas às internas, necessariamente, sem uma ordem lógica. Isso fazia do programa um moto-contínuo de formas.

A teatralidade de Chacrinha estava mais próxima do Barroco e, consideravelmente, distante do grotesco. Isto faz a diferença entre o Cassino e a Buzina de Abelardo Barbosa de outras emissões televisuais como: o Programa do Ratinho, Marica, entre outros, que apostam na “supremacia” do mau gosto, ou no grotesco como degeneração do bom gosto.

Ao contrário, o Chacrinha unia formas distintas mostrava que a complexidade não é sintética, unindo exercício de ver e ouvir para além da compreensão denotativa das imagens, como: o cantor mascarado, a nudez circense das chacetes, a jurada-mãe, o jurado-irascível, e o patrocinado assolando a inocência estética dos calouros.

O programa de Chacrinha foi uma extensão do Barro brasileiro presente no Tropicalismo, na música de Milton Nascimento, no confronto entre a linearidade na história que a Ditadura Militar procurou impor aos brasileiros, o moralismo-classe-média, ou seja: a construção de metáforas contra o barbitúrico da repressão sexual e sociocultural.

Como o Barroco, estilo de junções e injunções sensíveis, o Chacrinha demonstrava o avesso de um país a partir das banalidades cotidianas, cosendo uma estética do aqui e agora próxima ao senso comum, ao tom coloquial dos poetas populares, dos vendedores de folhetos de cordel nas feiras do Nordeste brasileiro, da sonoridade da Banda de Pífanos de Caruaru (PE).

A lógica comunicacional dos programas de Chacrinha era ampliar o tempo televisual, através de sons e imagens, o que nos remete à noção de que todo significado, historicamente determinado, se desdobra em outros significados: eternizando o aqui e o agora, instaurando o barroco-midiático na TV brasileira.

O que ler para entender o personagem Chacrinha:

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis (RJ): Vozes- 1980.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.