

Articulações do político e do social em uma narrativa audiovisual humorística ancorada no contexto da pandemia de covid-19

Articulations of the political and the social in a humorous audiovisual narrative anchored in the context of the covid-19 pandemic

Nara Lya Cabral Scabin¹, Eduardo Paschoal de Sousa²

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, vinculado à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Líder do Grupo de Pesquisa RisoMídia – Representações, Mediações e Humor na Cultura Audiovisual (UAM/CNPq), e integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (USP). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br.

2 Possui Doutorado pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Durante o doutorado, realizou estágio sanduíche na *Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle* (ambos com bolsa Fapesp). Atualmente, é docente nos cursos de graduação em Produção Audiovisual e Jornalismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT). É membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA-USP), Rede MetaCrítica e “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITE, FAUUSP). Pesquisa a circulação do audiovisual brasileiro recente, em seu direcionamento à interpretação política. E-mail: eduardopaschoals@gmail.com.

Resumo Este artigo analisa e questiona as dimensões políticas e sociais do volume “#Colapso”, da série *5x Comédia*, produzida pela plataforma de streaming Amazon Prime. Ocorrido durante a pandemia de covid-19, o episódio retrata, de forma humorística, as relações de poder entre Edgar, um operador do mercado financeiro confinado em sua cobertura, e José, um porteiro que passa a viver no local de trabalho para melhor servir ao condomínio. Por meio dessa análise, exploramos as potencialidades políticas e críticas do humor, examinando os significados evocados pelo texto humorístico e as interações dialógicas no contexto do humor brasileiro contemporâneo. Além disso, abordamos a interpretação política da obra, considerando as manifestações presentes em sua circulação midiática.

Palavras-chave Humor e política, Cultura midiática, Circulação, Crítica de mídia, Discursos midiáticos.

Abstract This article analyzes and questions the political and social dimensions of the “#Collapse” volume of the *5x Comedy* series, produced by the Amazon Prime streaming platform. Set during the covid-19 pandemic, the episode humorously portrays the power relations between Edgar, a financial market operator confined in his penthouse, and José, a doorman who moves into the workplace to better serve the condominium. With this analysis, we explore the political and critical potentialities of humor, examining the meanings evoked by the humorous text and the dialogic interactions in the context of contemporary Brazilian humor. In addition, we address the political interpretation of the work, considering the manifestations present in its media circulation.

Keywords Humor and politics, Media culture, Circulation, Media criticism, Media discourse.

O início do segundo episódio da série *5x Comédia*, a primeira a ser produzida pela plataforma de streaming Amazon Prime no Brasil, recupera o desenrolar do comportamento dos mercados financeiros mundiais em razão da pandemia de covid-19, no começo de 2020. No episódio, intitulado “#Colapso”, o tema central da ficção humorística é a relação entre José (interpretado por Rafael Portugal), porteiro de um prédio de luxo em São Paulo que se muda para o trabalho em razão da pandemia, e Edgar (Gabriel Godoy), jovem empresário do mercado financeiro que fica confinado em seu apartamento, trabalhando de maneira remota. É em uma dessas reuniões, logo no começo do vídeo, que ele explica a evolução

do vírus, na perspectiva das bolsas asiáticas, das quedas dos índices econômicos no mundo todo e de como esse cenário poderia afetar o Brasil, algo que não havia ocorrido em grandes proporções até aquele momento.

A visão especulativa de Edgar ao afirmar para os colegas da reunião on-line que o país não podia parar convocava o espectador a refletir sobre fatos que haviam ocorrido pouco tempo antes de a série ser lançada, em 25 de março de 2021, e ainda ressoavam com a lembrança das declarações públicas de empresários e figuras do mercado financeiro, ou do que se generalizou como a opinião da Faria Lima (centro financeiro paulistano). Ao analisar a situação do Brasil frente às medidas restritivas que haviam sido propostas por governos no mundo todo, como o fechamento de comércios e a interrupção de toda atividade que não fosse essencial, o personagem sentenciava que não cabia à realidade de mercado a paralisação das atividades econômicas, porque “o desemprego mata muito mais que a covid”, afinal “algumas pessoas vão morrer para outras milhões se salvarem” (#COLAPSO, 2021) e, em sua visão, era o povo que deveria fazer um sacrifício.

Nessa convocação do espectador para um lastro de realidade, ocorrida pouco tempo antes, ecoavam as declarações que Roberto Justus – apresentador, empresário e propagador de uma prosperidade econômica movida pelo mercado financeiro – havia feito no mesmo período daquele enredo ficcional. Em março de 2020, Justus declarou, com base em falsos estudos que circulavam à época sobre a quantidade de pessoas que poderiam morrer em decorrência do vírus causador da covid-19, que 15 mil mortes era um número muito pequeno comparado à população brasileira, e um preço justo a se pagar para evitar uma catástrofe maior, que seria a derrocada econômica (JUSTUS..., 2020). Ele fazia coro com duas outras declarações de dias anteriores: uma de Junior Durski, empresário paulistano proprietário de uma rede de restaurantes, e dos próprios membros da equipe econômica do Governo Federal à época, chegando à maneira como o próprio presidente da República via aquela catástrofe sanitária.

Para Edgar, o sacrifício que o povo deveria fazer significava, inclusive, que José, o porteiro de seu prédio, deveria continuar trabalhando na recepção das encomendas para os moradores, dormindo no trabalho para evitar ao máximo os riscos de contaminação ao voltar para casa e afastar-se da companheira, Maria (Samantha Schmutz), que o aguardava

em casa enquanto costurava máscaras, parte para vender, parte para distribuir em sua comunidade como forma de ajudar os vizinhos na prevenção da doença. A retribuição pelo trabalho de José vinha em formato de gorjetas, deixadas na porta do apartamento sempre que ele subia até a unidade para entregar os pedidos de Edgar.

As desigualdades são muitas nessa relação, retratadas pela série de maneira paralela. Enquanto José conversa com Maria sobre sua situação de confinamento no trabalho, Edgar fala com o sócio por chamada de vídeo, reclamando que, se soubesse antes que haveria uma pandemia, teria comprado um apartamento maior, com mais conforto. Um reclamava que não podia sair de casa e estava carente, usando toda sorte de aplicativos de encontro amoroso; o outro era censurado pela companheira ao ter que ir até a farmácia e ao supermercado, deixando claro que a eles não era permitido essas andanças por não terem plano de saúde. Em uma das cenas, mais para o meio do episódio, Maria comenta em uma chamada de vídeo com José, indignada, que os shoppings e lojas de rua estavam sendo reabertos, podendo ser frequentados pelo público durante quatro horas todos os dias. Enquanto José duvidava que alguém sairia de casa em plena pandemia para ir às compras, Maria se perguntava: “para quê comprar uma canga uma hora dessas?” e “comprar bolsa para quê? Para levar coisa para o além?” (#COLAPSO, 2021).

Mesmo antes das primeiras cenas, a própria sinopse da trama já adiantava a elaboração dos contrastes e dos abismos sociais, mais explícitos ainda durante a situação pandêmica. O texto aponta que aquele era um prédio de luxo, que poderia se chamar Brasil, local que guardava as “duas pontas simbólicas de um país marcado pela desigualdade social” (5X COMÉDIA, 2021). Descreve Edgar como um profissional do mercado financeiro aflito com o colapso das bolsas, enquanto Zezinho, o porteiro, tem saudades da mulher desde que passou a dormir no trabalho. E conclui afirmando que “a camaradagem entre porteiro e morador mal disfarça uma relação perversa de poder”.

No entanto, mesmo com uma estrutura que explicita as humilhações e pequenas opressões cotidianas, a narrativa abre espaço para uma insistência aparentemente ingênua de José na sinceridade da relação com o morador-patrão, o que leva o empresário a comprar 100 máscaras da produção da companheira do porteiro para distribuir entre seus colegas de empresa. Essa insurgência sutil e quase silenciosa é quebrada por diversos momentos

em que Edgar usa dessa compra como forma de deixar explícita a ajuda que estava dando à família do porteiro, evidenciada pelo uso de expressões como “fico muito feliz em poder ajudar sua família” (#COLAPSO, 2021), confundindo trabalho com filantropia.

Construída ao longo de todo episódio, essa relação de opressão dos *de cima* sobre os *de baixo* – materializada, nesse caso, além da pirâmide econômica, também na literalidade da verticalização da moradia (Figura 1) – tem seu ápice no pedido de Edgar, em uma noite de sucesso nos negócios, para que José fosse ao mercado do bairro comprar o vinho preferido do empresário. Mesmo contrariado e com medo da propagação do vírus, o porteiro vai. Nos dias seguintes, começa a passar mal e manifesta sintomas de covid-19, como relata em uma das ligações para Maria. Ele consegue se recuperar ao utilizar, escondido de seu patrão, o cartão de Edgar para pagar a conta de um hospital particular, no qual tem acesso a um atendimento de saúde de alto padrão. Ao telefonar para a esposa do quarto do hospital, Zé diz que o lugar era incrível, melhor que a casa deles e que ali se sentia seguro, imortal. Edgar fica sabendo do golpe de José em uma ligação de um outro porteiro, que cobria sua falta e diz ao empresário que todo prédio está surpreso e muito grato a ele por ter arcado com todos os custos da internação do colega, atitude que considera de uma generosidade inacreditável. Sem deixar de ser guiado pelo orgulho gerado por uma bajulação pública, o executivo apenas agradece e diz que faria tudo novamente, que é o mínimo que poderia ter feito pelo porteiro e sua família.

Ao final do episódio, o programa ficcional reforça seu diálogo com os acontecimentos da pandemia e, principalmente, com as desigualdades sociais, retratadas a pela relação entre José e Edgar. A última tela antes dos créditos é um letreiro em branco sobre fundo preto que explicita em dados gerais aquela dinâmica particular: “66% das vítimas de covid vivem com salários médios abaixo de R\$ 3 mil. Entre pessoas com renda mensal superior a R\$ 19 mil, a taxa de mortalidade está em 1%” (5X COMÉDIA, 2021). A conclusão do conteúdo humorístico justifica seu enredo: os que ganham menos correspondiam à maioria das vítimas da pandemia, pois se expunham mais e tinham menos acesso a tratamentos médicos de alto padrão. Em contraste, a taxa de mortalidade era mínima entre as pessoas mais ricas do país, que, por terem melhores condições e amparo, além de estarem, em grande parte, confinadas em suas casas, sem a necessidade de se locomover

diariamente em ambientes de grande circulação de pessoas, como o transporte público, se expunham menos e podiam contar com um tratamento mais eficaz. A tela também encerra o arco apresentado no início, em que Edgar afirma aos colegas do mercado financeiro que aquela era a hora de o povo ser herói e expor-se ao vírus para não conter o crescimento econômico.



Figura 1 A separação entre aqueles que vivem o privilégio do confinamento, na cobertura do prédio, e os que continuam a trabalhar durante a pandemia, na portaria do edifício. O elevador (imagens centrais) é o elemento de ligação entre esses dois universos no episódio “#Colapso” da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021).

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra

Com base nesse panorama temático e narrativo de “#Colapso”, o presente artigo indaga as dimensões e potencialidades políticas e sociais da obra em questão. Sabendo que representações midiáticas oferecem pontos de partida para discursos humorísticos, nossa pergunta de pesquisa se coloca em um contexto no qual temos observado uma profusão de produções audiovisuais de humor, em circulação especialmente em plataformas digitais, que se voltam à cultura das mídias como “matéria-prima” para suas narrativas, representações e articulações discursivas, tomando fragmentos midiáticos ora como objeto de apropriações paródicas e/ou satíricas, do ponto de vista de linguagens e formatos, ora como fonte de sentidos, a partir dos quais se podem elaborar críticas dirigidas a contextos políticos e sociais mais amplos.

Ao mesmo tempo, no cenário contemporâneo, a assunção de posicionamentos políticos parece desempenhar papel particularmente decisivo na forma como humoristas brasileiros têm buscado representar a si mesmos e construir identidades próprias. Assim, por um lado, em sintonia com a virada conservadora em curso em diferentes países (NORRIS; INGLEHART, 2019), observa-se, sobretudo a partir de comediantes que se posicionam contrariamente ao chamado “politicamente correto” (CABRAL, 2015), expressivo alinhamento a discursos contrários à afirmação da diversidade, a políticas de identidade e à defesa de direitos de grupos minorizados. Não obstante, em outra parcela do campo humorístico, têm adquirido recente e importante destaque ações de humoristas e produções audiovisuais que buscam visibilizar demandas ligadas ao campo democrático, mobilizar discursos em defesa dos direitos de minorias e da diversidade e contestar posições encampadas pela atual extrema direita.

Para o crítico cultural Terry Eagleton, poucos fenômenos podem ser equiparados ao humor em termos de ambiguidade política, uma vez que, “embora possa censurar, desmascarar e transformar, ele também pode dissolver os conflitos sociais essenciais em uma explosão de hilaridade” (EAGLETON, 2020, p. 111). Por um lado, o argumento a favor do suposto caráter politicamente inofensivo do humor parece residir no entendimento de que o riso constituiria uma forma de “desarmamento mútuo”, um reconfortante e apaziguador gesto indicativo de docilidade. Por outro lado, o riso pode ser descrito também como fonte de “euforia gloriosamente irresponsável”, capaz de ameaçar a diligência e a autodisciplina exigidas pela lógica produtiva do mundo do trabalho (EAGLETON, 2020, p. 111). Nesse

sentido, para alguns debatedores, o humor representaria sempre uma forma de *alienação* e um caminho para a *legitimação* de autoridades instituídas. Sob outro ponto de vista, o riso configuraria, invariavelmente, uma forma de *subversão* dos significados sociais³. Em ambos os casos, porém, o autor sujeita os argumentos à necessária problematização, sublinhando a impossibilidade de se generalizar as características e potencialidades do humor sem incorrer em importantes imprecisões teóricas e metodológicas. Da mesma forma, tal desistoricização do humor acaba por fatalmente cair na armadilha de conceber determinadas categorias de análise – “autoridade”, “norma social”, “contestação” – como inerentemente *positivas* e *desejáveis*, por um lado, ou invariavelmente *negativas* e *condenáveis*, por outro.

Diante disso, este artigo se coloca na esteira do desafio de refletir criticamente sobre as potencialidades político-críticas do humor, considerando a necessidade de construir análises capazes de restituírem a materialidade histórica da qual discursos humorísticos emergem e participam. Para tanto, propomos, como exercício metodológico, perfazer um duplo movimento analítico acerca de “#Colapso”: em um primeiro momento, buscamos identificar e discutir sentidos acionados pelo texto humorístico em função da materialidade de suas condições e formas de interação discursiva, recorrendo, para tanto, às dimensões do *campo* e do *gênero discursivos*, bem como ao olhar para a materialidade de *relações dialógicas* em jogo no âmbito do humor brasileiro contemporâneo; em um segundo momento, passamos à questão da leitura política da obra à luz de indícios de sua interpretação empírica, recuperados através de manifestações no plano da circulação midiática.

Condições e formas materiais da interação discursiva: gênero e campo

Considerando as indagações que norteiam este trabalho, um ponto de partida importante para as reflexões que pretendemos traçar ao longo dele diz respeito à compreensão de nosso objeto empírico em função das condições de possibilidade dadas por sua inserção em um determinado *campo de atividade social*, condição fundamental

3 Em relação à esta última posição, Eagleton (2020) destaca a perspectiva da antropóloga Mary Douglas a propósito do potencial do humor de escancarar o caráter arbitrários dos códigos constitutivos das culturas. Já em relação ao primeiro argumento, ele cita as perspectivas de Susan Purdie, para quem o humor transgrediria a autoridade somente como forma de restabelecê-la, e de Noël Carroll, que defende que a atividade humorística, ao chamar a atenção para certas normas sociais, contribuiria para reforçá-las.

para se pensar a obra em questão à luz, também, das formas de interação discursiva materializadas a partir dos condicionantes ligados ao *gênero discursivo*.

Recorremos, para tanto, a um diálogo com a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2016), para quem os gêneros do discurso não correspondem a modelos “fixos”, “descontextualizados”, ou mesmo “prescrições formais” adotadas pelos enunciadores de forma automatizada. Em lugar disso, o autor compreende os gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de conteúdos” (BAKHTIN, 2016, p. 12), caracterizáveis a partir das condições específicas do campo de atividade humana em que são elaborados.

Nesse sentido, embora os campos ou esferas de atividade social não sejam espaços “isolados” ou impermeáveis uns aos outros – uma vez que importantes zonas de intersecção podem ser encontradas entre eles –, e as definições dos diferentes campos ou esferas sejam passíveis de redefinições e disputas, que se inscrevem sobretudo em suas áreas fronteiriças⁴, as mediações sociodiscursivas mais decisivas relacionadas à conformação do objeto empírico em foco neste artigo podem ser localizadas no *campo humorístico*. Essa filiação fica evidente já no título da série da qual faz parte o episódio “#Colapso”, bem como nas estratégias de divulgação adotadas pela instância de produção: por exemplo, o *trailer* da série *5x Comédia* destaca o elenco formado por “grandes nomes da comédia numa só série”⁵, frase que aparece inscrita com letras maiúsculas sobre um mosaico de imagens que mostram cenas dos personagens interpretados por Marta Nowill, Thati Lopes, Gregório Duvivier, Yuri Marçal e Rafael Portugal – todos eles artistas reconhecidos publicamente por sua atuação como humoristas, embora alguns, como Duvivier, tenham em seu currículo incursões também pelo campo literário.

Como aponta Sírio Possenti (2018), o campo do humor destaca-se como espaço de potencialização de tensões, conflitos sociais e disputas discursivas transversais à sociedade e

4 Percepção similar comparece na noção de “campo discursivo”, formulada por Dominique Maingueneau (2008), ainda que este autor enfatize não as disputas materialmente inscritas na configuração social dos campos, mas sim o caráter disputado da própria delimitação dos campos como movimento analítico na pesquisa: “Esse recorte entre ‘campos’ não define zonas insulares; é apenas uma abstração necessária, que deve abrir múltiplas redes de trocas [...] Como era de esperar, a delimitação de tais campos não tem nada de evidente, não basta percorrer a história das ideias para vê-los oferecer-se por si mesmos à apreensão do analista. Nesse nível, é forçoso fazer escolhas, enunciar hipóteses” (MAINGUENEAU, 2008, p. 34).

5 5x Comédia | Trailer Oficial | Amazon Prime Video. [S. l.: s. n.], 16 mar. 2021. Publicado pelo canal Prime Video Brasil. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=do8syU96A4U>. Acesso em: 12 maio 2023.

ao debate público midiático – dimensão que parece ser enfatizada, no caso de nosso objeto empírico, pelo uso da hashtag nos títulos dos episódios de *5x Comédia*, grafia que aparece na vinheta de abertura, junto ao nome da série. Em “#Colapso”, por exemplo, podemos indagar a que se refere a palavra introduzida pelo sinal utilizado por usuários de redes sociais digitais para endereçar e ampliar a visibilidade de determinados assuntos e discussões. Haveria aí um diálogo com o iminente risco de *colapso* do sistema de saúde durante a pandemia de covid-19, amplamente noticiado em diferentes veículos de mídia à época? Trata-se do *colapso* não só da saúde do protagonista, que contrai o vírus SARS-CoV-2 ao ser impossibilitado de manter-se isolado diante das exigências de seu trabalho, como também de sua vida privada, já que é obrigado a dormir no emprego e ficar longe da esposa para evitar expor-se ainda mais à contaminação no precário trajeto casa-trabalho/trabalho-casa? Ou, ainda, estaríamos diante do *colapso* da ilusão de convivência pacífica entre diferentes classes sociais, diante do escancaramento de privilégios e sentenças de vida ou morte em razão de CEP, renda e raça?

Esse caráter inerentemente “conflitivo” do humor assume contornos particulares no caso de nosso objeto empírico ao considerarmos elementos da modalidade de interação discursiva materializada em seus aspectos genéricos. Nesse sentido, propomos compreender o episódio “#Colapso” como espécie de *crônica audiovisual*⁶ da pandemia de covid-19 – denominação que pode abarcar também cada um dos demais episódios da série *5x Comédia*. A dimensão cronística deste episódio torna-se evidente quando consideramos os três principais elementos destacados por Bakhtin (2016) como pontos de partida para a identificação de características que se mostram relativamente estáveis em cada gênero discursivo: o “conteúdo temático”, o “estilo” e a “estrutura composicional”⁷.

6 Adotamos aqui a denominação *crônica audiovisual* como forma de, por um lado, assinalar a proximidade de “#Colapso” com aspectos da crônica tradicional, isto é, publicada em jornais e reconhecida, ainda que como gênero “menor”, pelo campo literário (CANDIDO, 1992), e, por outro lado, levando em conta a existência de intersecções e influências mútuas entre os diferentes suportes pelos quais circulam textos e gêneros discursivos no campo humorístico – a própria série *5x Comédia* constitui uma versão de franquia teatral homônima, criada por Sylvia Gardenberg (PADIGLIONE, 2021a) –, sublinhar a importância de se considerar o papel fundamental exercido por condicionantes específicos da *materialidade audiovisual* do discurso – condicionantes estes que nos permitem diferenciar a *crônica audiovisual* de outros tipos de crônica, por exemplo.

7 Evidentemente, nossa proposta implica ampliar as considerações de Bakhtin (2016) para além de uma concepção estritamente linguística do enunciado – proposta que, além de bastante disseminada em estudos de cinema e audiovisual, parece-nos bastante adequada, tendo em vista a vocação da obra do autor a constituir não só uma *filosofia da linguagem*, mas também uma *filosofia da cultura*.

Não pretendemos neste trabalho analisar exaustivamente a dimensão genérica da obra audiovisual em foco. Entretanto, para passar à discussão das potencialidades crítico-político-sociais de nosso objeto empírico, faz-se necessário caracterizá-lo minimamente do ponto de vista do gênero discursivo, tendo em vista seu caráter decisivo às modalidades de interação constitutivas da obra.

Nesse sentido, do ponto de vista dos *temas* abordados, destaca-se a proximidade de “#Colapso” com o *cotidiano* – tanto o cotidiano “imediató” da vida prosaica de todos os dias quanto o cotidiano *noticioso*, isto é, construído a partir de representações jornalísticas do espaço público. Em todo caso, estamos no terreno da “vida ao rés-do-chão”, para usar os termos de Antonio Candido (1992).

Do ponto de vista *estilístico*, “#Colapso” aproxima-se da crônica pelo “ar de coisa sem necessidade”, pela elaboração de uma “linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, pela despretensão e humanização dos personagens (CANDIDO, 1992, p. 13). A proximidade com o dia a dia “age como quebra do monumental e da ênfase” (CANDIDO, 1992, p. 14) – que, na literatura, estão presentes nos gêneros literários ditos “maiores”, e, entre obras audiovisuais, manifestam-se em narrativas dramáticas, épicas, documentais. Também é marcante no estilo cronístico, segundo Candido (1992), a presença do *humor*, dado que, ao lado de elementos próprios à sua dimensão produtiva, com destaque para o protagonismo de atores sociais legitimados no campo do humor, permite-nos reconhecer a obra em foco neste artigo como situada nas modalidades de interação discursiva próprias do campo humorístico.

Nesse sentido, assim como no caso da crônica – que “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina” (CANDIDO, 1992, p. 14) –, chama a atenção certa “descartabilidade” de programas televisivos humorísticos e vídeos de humor feitos para a *internet* e plataformas digitais, considerados produtos audiovisuais “menores” e mais efêmeros do que o cinema, por exemplo. No caso de “#Colapso”, é possível observar a materialização de elementos cronísticos nas relações que a obra estabelece com enunciados do campo jornalístico – relações estas que são *marcadas* no plano do enunciado, por exemplo, na sequência inicial do episódio, na qual falas do personagem Edgar durante uma videoconferência da sala de seu apartamento de luxo sobrepõem-se, em uma articulação

muitas vezes irônica/crítica⁸, a manchetes de jornal e imagens documentais que dão conta da evolução da pandemia no Brasil e no mundo. Tais relações também são concretizadas em chave *responsiva*, dando ensejo a construções no *discurso* que, desdobrando-se ao longo de todo o episódio, buscam responder a posicionamentos *fora do discurso* que adquiriram visibilidade a partir de sua repercussão midiática/jornalística.

Dentre as falas às quais a obra busca responder criticamente, destacam-se posições encampadas por enunciadores ligados à extrema direita e, em especial, à recorrente tentativa, por parte do ex-presidente brasileiro, Jair Bolsonaro, de minimizar os impactos da pandemia e descredibilizar as orientações de autoridades médicas e científicas a propósito da necessidade de isolamento social e uso de máscara. A esse respeito, o personagem Edgar constitui caso interessante, pois aborda, em suas falas e ações, posicionamentos neoliberais típicos de uma *necropolítica* (MBEMBE, 2018), que esteve/está na base da atuação pública de diferentes atores sociais bolsonaristas⁹. Ao mesmo tempo, a voz do personagem, entendida enquanto voz de uma classe dominante, que tem o poder de decidir quem vive e quem morre no sistema capitalista, é representada, no conjunto orquestrado de vozes sociais que compõem o episódio, conforme vieses de refração que sugerem uma apropriação crítica de seu discurso.

De acordo com Stuart Hall (2016), a *estereotipagem*, enquanto forma específica de *tipificação*¹⁰, define-se por: (a) reduzir, essencializar, naturalizar e fixar determinadas

8 Entendemos que há uma articulação irônica dada pela contradição entre o teor da fala do personagem na sequência inicial do episódio, que defende a não paralisação das atividades econômicas como forma de enfrentamento da pandemia, e as imagens que mostram a condição de vulnerabilidade da maior parte da população que, naquele contexto, enfrentava uma exposição muito maior ao vírus, seja pela necessidade do deslocamento casa-trabalho/trabalho-casa no transporte público lotado, seja por condições de moradia precárias. Trata-se, no fundo, da ironia constitutiva de nossa desigualdade social, escancarada pela desigualdade de condições com que elite e grupos populares enfrentaram a pandemia de covid-19.

9 Ao lado da defesa da retomada econômica, da crítica ao isolamento social, da subordinação da preocupação com a saúde pública a interesses financeiros, do entusiasmo com a perspectiva de reabertura do comércio e de *shoppings*, do uso errático da máscara facial e da não liberação de seus empregados dos compromissos laborais – mesmo que ele próprio estivesse em isolamento em seu apartamento de luxo –, outras características do personagem Edgar permitem-nos entendê-lo como representação de uma elite ligada à extrema direita – e, especialmente, ao bolsonarismo. Destacamos, a esse respeito, o entusiasmo demonstrado pelo personagem, durante uma conversa com o sócio Ramirez (Gabriel Louchard), em relação à aquisição de armas e seu uso “para fazer um safári”; e a tentativa grosseira – quase paródica e absolutamente risível – de aproximação a um estilo de vida percebido como “sem frescuras”, como vemos em uma passagem na qual Edgar pede ao mesmo amigo da cena anterior, que é entusiasta de alimentos veganos, que envie para sua casa uma pizza, mas mande “colocar calabresa”, dizendo: “aqui é *roots*, aqui é Coríntia” (#COLAPSO, 2021).

10 Segundo Hall (2016), a *tipificação* é uma forma de representação por meio da qual o particular é tomado a partir de seu pertencimento a uma categoria mais ampla, levando a uma dissolução da particularidade nas características mais amplas do “tipo”. Largamente empregada em diferentes gêneros do campo humorístico, a tipificação desempenha papel fundamental em “#Colapso”, contribuindo para o engendramento de um sentido mais amplo de “conflito de classes” a partir das tensões e contrastes verificados entre os personagens da narrativa.

características associadas a um grupo social, e (b) implantar uma estratégia de cisão entre o *aceitável* e o *inaceitável*. É nesta chave que “#Colapso” parece elaborar a construção do personagem Edgar, evidenciando o caráter moralmente condenável da forma como ele se posiciona em relação aos funcionários do prédio, ao mesmo tempo em que procura fixar seus atributos morais e comportamentais como parte de uma posição de classe. Não obstante, parece-nos que seria equivocada afirmar que a construção do personagem envolve um processo de estereotipagem *de fato*, uma vez que, ainda segundo Hall (2016), a produção e a circulação de estereótipos não se dão fora de relações de poder, baseando-se em um conjunto de técnicas utilizadas para demarcar e desumanizar o *diferente*, o “*outro*” de uma cultura. Na medida em que Edgar representa uma classe dominante, o que temos, na verdade, parece ser um movimento crítico pela inversão nas relações de poder inerentes a procedimentos típicos da estereotipagem, evidenciando as contradições de uma elite financeira e transformando-a em objeto de derrisão, como é próprio do que Eagleton (2020) denomina “riso de zombaria”.

Ainda do ponto de vista das relações estabelecidas no episódio com discursos jornalísticos/midiáticos, cabe observar que elas se mostram fundamentais à compreensão do “diálogo social expandido” – para usar expressão de Roger Silverstone (2002) – entre o episódio e diferentes textos midiáticos, contribuindo para a ancoragem do discurso audiovisual à realidade social representada/refratada por esses textos, e, por conseguinte, para o engendramento de uma construção discursiva que tensiona/problematiza essa realidade. Esse último ponto nos leva aos aspectos *composicionais* de “#Colapso”, na qual se observa, como no caso da crônica, uma interdependência estruturante em relação a enunciados que circulam em espaços de cobertura jornalística – que passam a incluir também, no caso da produção audiovisual, diálogos com espaços mais amplos da cultura midiática, incluindo discussões em redes sociais digitais, por exemplo.

Embora a obra possa ser decodificada a partir de posições de leitura que não considerem ou mesmo desconheçam tais relações – como é possível ocorrer, aliás, com as crônicas de jornal, sobretudo quando são reunidas *a posteriori* e publicadas em forma de livro –, considerar essa rede interdiscursiva é fundamental para compreender as

interações discursivas constitutivas de “#Colapso”, bem como as relações de sentidos ensejadas na obra. Ao mesmo tempo, o fato de “#Colapso” constituir um episódio de uma série na qual cada volume é narrativamente autônomo – o que os unifica é, justamente, o caráter cronístico de cada um, bem como o contexto social tematizado – remete a um caráter fragmentário típico da crônica, ao mesmo tempo em que confere ao conjunto da série o estatuto de espécie de “antologia”.

Noutro sentido, a compreensão do diálogo de “#Colapso” com o político e o social passa pela identificação da posição assumida pela obra e das relações dialógicas (BAKHTIN, 2016) por ela instauradas no campo do humor brasileiro contemporâneo. Não nos referimos aqui a relações de sentido que “deslizam” independentemente das condições sócio-históricas concretas, mas sim a relações interdiscursivas intimamente ligadas à materialidade social e à política que as engendra. Nesse sentido, o caráter ativamente responsivo da linguagem e do discurso, dimensão fundamental ao conceito bakhtiniano de dialogismo, orienta não apenas emissores/enunciadores, como também receptores/coenunciadores, em toda situação de interação discursiva, pois “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 26). Neste momento, destacaremos três dimensões que nos parecem particularmente decisivas à compreensão das formas pelas quais “#Colapso” posiciona-se responsivamente no campo humorístico.

Em primeiro lugar, devemos considerar a articulação do que podemos descrever como um espaço “progressista” no campo do humor brasileiro, dado que desempenha papel decisivo à forma como a obra ancora-se no debate midiático a respeito da pandemia de covid-19 e sua gestão pelo presidente brasileiro Jair Bolsonaro. Isso porque diferentes atores sociais envolvidos na produção – incluindo Rafael Portugal, que interpreta o protagonista de “#Colapso”, além de humoristas que atuam em outros episódios da série *5x Comédia*, como Yuri Marçal, João Pimenta e Gregório Duvivier – integram uma parcela do campo humorístico cujos representantes têm assumido – seja em seus projetos narrativos/estéticos, seja em manifestações no espaço público midiático – a defesa de valores democráticos e de posicionamentos contrários a discursos conservadores e da extrema direita em relação a temas como negacionismo científico, diversidade de gênero, educação,

separação entre Estado e religião etc.¹¹ Esse dado, ao mesmo tempo em que ilumina as “culturas vividas” (ESCOSTEGUY, 2007) que orientam o lugar de produção de “#Colapso”, é indicativo de posições valorativas no campo humorístico que, ao serem *reafirmados* pela obra, terminam por “impregná-la”.

Em segundo lugar, nota-se que “#Colapso” faz eco tanto à expressiva profusão de discursos humorísticos que tematizaram a pandemia de covid-19 na cultura midiática (AGÊNCIA CEUB, 2020; EM MEIO..., 2021) quanto à significativa visibilidade alcançada por produções audiovisuais ligadas ao campo do humor durante o período pandêmico, sobretudo em canais segmentados de TV e em plataformas digitais (MONTEIRO, 2020; PADIGLIONE, 2021b). Mais especificamente, merece destaque o diálogo estabelecido por “#Colapso” em relação a outras obras no campo do humor – e, sobretudo, em relação a obras situadas naquela vertente “progressista” de humor – que abordaram a pandemia de covid-19 segundo uma perspectiva crítica ao contexto político e social do Brasil. Nessas produções audiovisuais, mostram-se recorrentes construções discursivas que, não obstante a existência de nuances estilísticas e composicionais que singularizam as obras, reiteram uma posição valorativa segundo a qual a desigualdade social e a presença de um governo genocida seriam/foram as causas da verdadeira tragédia brasileira durante a pandemia.

Por fim, em terceiro lugar, destaca-se como elemento intensificador das vozes sociais orquestradas em “#Colapso” a mobilização de “rastros”, deixados por Rafael Portugal enquanto ator que tem se afirmado no campo humorístico como intérprete das classes populares. Isso porque, ao considerar o evento enunciativo, não é possível dissociar plenamente elementos “internos” e “externos” ao próprio enunciado, pois, como aponta Maingueneau, a problemática da enunciação “desestabiliza as tópicos que opõem simplesmente aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um ‘fora do texto’” (MAINGUENEAU, 2018, p. 135).

11 Observa-se que esses *humoristas progressistas* não se situam em espaços contra ou não hegemônicos de produção e consumo audiovisual. Pelo contrário, muitos deles recebem massiva atenção do público e da crítica – caso do coletivo “Porta dos Fundos”, criado em 2012 por Antonio Tabet, Fábio Porchat, Gregório Duvivier, João Vicente de Castro e Ian SBF, e que venceu o Emmy Internacional de Comédia 2019 (SCABIN, 2022). Além disso, a distribuição das produções ligadas a essa parcela do campo humorístico se dá, de modo muito determinante, através de plataformas digitais gerenciadas por gigantes da tecnologia, as chamadas *big techs* – empresas cujo beneficiamento econômico decorrente da difusão desenfreada de desinformação e discurso de ódio as aproxima dos interesses de grupos de extrema direita (e, particularmente, bolsonaristas), como tem se mostrado evidente no contexto das discussões em torno do Projeto de Lei 2630/2020, conhecido como “PL das Fake News”, que visa instituir a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet (SCOFIELD, 2023; TOLEDO, 2023).

Aqui, propomos transpor a discussão teórica apresentada pelo autor a respeito do campo literário para nossas reflexões a respeito do discurso audiovisual e do campo humorístico, uma vez que, também nesses casos, “não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciativo como duas entidades sem comunicação, ligadas por alguma harmonia preestabelecida” (MAINGUENEAU, 2018, p. 136). No caso do humor, propomos compreender o humorista-intérprete no sentido que Maingueneau dá ao termo *escritor*, isto é, o ator social “que define uma trajetória” na instituição ou campo em que atua, diferenciando-se tanto da *pessoa* (o indivíduo dotado de um estado civil) quanto do *inscritor* (que resulta das formas de subjetividade enunciativa) (MAINGUENEAU, 2018, P136).

Sabendo que, através do *escritor*, tanto a *pessoa* quanto o *inscritor*, na terminologia de Maingueneau (2018), traçam uma trajetória no campo humorístico, o caso de Rafael Portugal é particularmente interessante, do ponto de vista da articulação de sentidos de classe e/ou território. No site da produtora Porta dos Fundos, por exemplo, o comediante é apresentado como “cria de Realengo. Entrou no Porta dos Fundos em 2015 e de lá pra cá acumula papéis de mendigo, flanelinha, garçom e pobres fudidos em geral. Talvez seja pelo fato de já ter sido repositório de supermercado e auxiliar de escritório” (RAFAEL..., [2021]). A construção dessa trajetória, que, através da subjetividade enunciativa do *inscritor*, também “fala” nos textos humorísticos de que Portugal participa como ator, ganhou novo fôlego em 2022, quando a série documental *Coração Suburbano*, idealizada pelo humorista, estreou na plataforma de streaming Paramount+, reunindo histórias de bairros periféricos de diferentes cidades do Brasil. “Sou nascido e criado em Realengo, e toda a minha vida é formada no subúrbio. Minhas histórias de alegria, tristeza e realizações acontecem nele. Gravar em Realengo foi muito especial” (Rafael Portugal *apud* CORAÇÃO..., 2022, *online*). Não à toa, a esquete “Cosplay de Pobre”¹², disponibilizada em maio de 2023 no canal do grupo Porta dos Fundos no YouTube, extrai seu efeito de humor da representação ficcional de uma situação na qual o Rafael Portugal perde seu carisma suburbano ao se “contaminar” com um estilo de vida requintado.

Se, até aqui, buscamos compreender as condições e formas da interação discursiva que contribuem para a conformação de “#Colapso” a partir das dimensões do *gênero* e do

12 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g97Zdhl_D8M. Acesso em: 15 maio 2023.

campo discursivos, bem como de suas *relações dialógicas*, passaremos, nas próximas páginas, ao segundo momento do duplo movimento metodológico que ensaiamos neste artigo, em que procuraremos discutir elementos e indícios de uma *leitura política* do episódio.

O humor e o olhar político na interpretação da obra

Além da convocação do espectador à referencialidade presente na obra, partindo de uma memória coletiva próxima acerca da pandemia de covid-19, há, ainda, uma série de elementos da própria narrativa, ligados às estratégias de composição do enredo humorístico, que direcionam a série para uma perspectiva política. A representação das relações de trabalho, partindo de uma abordagem particular, do privado, no caso da relação entre José e Edgar, para uma analogia da estrutura social brasileira, é algo constante na produção recente do cinema brasileiro, em casos como o dos longas metragens ficcionais *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) ou *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

As narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores ganham nova força nas obras contemporâneas do cinema brasileiro a partir de representações recorrentes, conforme elaboram os pesquisadores Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Siciliano e Eduardo Miranda (2019). Segundo eles, os conflitos suscitados pela relação de capital e de trabalho reaparecem na narrativa cinematográfica, em especial por meio da ficção, como é o caso das trabalhadoras domésticas, que sempre foram “desfocadas da cena principal para emprestar verossimilhança ao cotidiano familiar burguês” (FIGUEIREDO et. al., p. 11), e agora ganham centralidade nas obras. Podemos salientar que o mesmo ocorreu entre as telenovelas: em *Cheias de charme* (Ricardo Linhares e Denise Saraceni, 2012) e *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, José Luiz Villamarim e Amora Mautner, 2012).

No caso de “#Colapso”, episódio de *5x Comédia*, Maria, esposa de José e funcionária doméstica, explica que só está trabalhando de casa confeccionando máscaras porque sua patroa decidiu pagá-la sem que ela precisasse se deslocar até o trabalho. A relação servil de um trabalho de cuidados domésticos recai, como crítica, à função do porteiro. Nesse sentido, a explicitação alegórica, típica do humor, expõe em detalhes, de maneira simplificada e clara, as relações de poder entre as classes sociais e as relações de trabalho abusivas, especialmente intensificadas pela situação pandêmica.

Considerar a dimensão política de uma obra é, para a teórica Beatriz Sarlo, também uma direção metodológica, que ela classifica como “olhar politicamente” para os objetos. Para a autora, essa atitude se traduz pela necessidade de se colocar as dissidências no centro do foco, principalmente ao considerar a arte e seus discursos (ideológicos, morais, estéticos) já estabelecidos. Cabe, ao lançarmos esse olhar político, descobrirmos algumas das fissuras do estabelecido, “as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade” (SARLO, 2005, p. 60).

Esse olhar parece partir também da circulação da série e, em particular, do episódio analisado. A situação ficcional do porteiro e do morador de um prédio de luxo, a contradição daqueles que optaram por ficar confinados enquanto conclamavam os demais a sair de suas casas para que a economia não parasse, a necessidade de servir enquanto se coloca a própria vida em risco, foram constantes nas repercussões da série nas redes sociais. Ainda que o volume de comentários tenha sido pequeno e que não haja possibilidade de mensurar o alcance de uma série produzida e veiculada em uma plataforma de streaming¹³, os que encontramos reiteravam a perspectiva política e a crítica social acerca das relações de trabalho presentes na narrativa.

Se a interpretação política da obra estava direcionada às estratégias de produção e de divulgação, ela se completou na maneira como os espectadores se direcionaram para a série. Em um dos depoimentos recolhidos no Twitter, uma usuária destaca que o episódio 2, “#Colapso”, lida com um abismo social, tanto de informações quanto de prioridades, na oposição entre o jovem rico da Faria Lima, que se embriaga e chora com a queda da bolsa, e o porteiro do prédio, que se submete a tal situação por causa das gorjetas que recebe. Para outra usuária, não apenas o episódio em específico é um retrato da situação política do país naquele momento, mas toda a série contribui para essa leitura.

Em uma dimensão institucionalizada de sua circulação, a série não suscitou muitas avaliações, mas houve um texto da crítica de televisão Cristina Padiglione que, comentando

13 Assim como a maior parte das plataformas de streaming, a Amazon Prime não divulga qual o número de visualizações de seus conteúdos, nem ao menos a popularidade de uma determinada produção no conjunto de seu portfólio. Podemos considerar que a série *5x Comédia* teve uma repercussão positiva de público em decorrência de sua renovação para uma segunda temporada, prevista para 2023.

a estreia da série na Amazon Prime, julgou divertida a proposta de fazer uma leitura “até da tragédia que separa o perrengue do porteiro do prédio (Rafael Portugal) e o tédio do folgado morador da cobertura deste mesmo edifício (Gabriel Godoy), juvenzinho para quem o sobe-desce do mercado financeiro compõe a única estatística que o comove” (PADIGLIONE, 2021a, *online*)

Assim como no caso das imagens recorrentes no episódio, as dicotomias da narrativa também são identificadas nas interpretações recolhidas como uma crítica da própria série ao contexto de desigualdade agravado pela situação pandêmica. Utilizadas como alegorias da impossibilidade de uma conciliação de classes e da instrumentalização do contexto sanitário como aprofundamento das estruturas de poder, as diferenças entre as duas realidades são constantes não apenas na maneira como os personagens se relacionam entre si, mas também como veem a vida e o episódio histórico que vivenciam.

Há uma utilização de elementos culturais para definir narrativamente o que seriam os hábitos de diferentes classes. Um deles é a música e a estratégia de lazer e subjetividade, mesmo naquele período: para abarcar a solidão de dias e noites sozinho na portaria do prédio, em uma das cenas, José faz uma chamada de vídeo para a companheira Maria, liga uma luz que pisca em neon colorido, no formato de um mini globo de boate, coloca óculos escuros e um chapéu, e dança sozinho ao som de Dona Onete, ícone do ritmo Carimbó. Em uma declaração à amada, ele dubla que “Está doendo demais / A falta que você faz / Não posso mais sufocar / Esse meu louco desejo / De te procurar / Novamente sugar / O sabor dos teus beijos” (LOUCO..., 2012). Se, para o espectador, o que se destaca do trecho pode ser a comicidade da situação, para a diegese narrativa, temos aí uma expressão da saudade e da distância, do rompimento temporário de uma relação de confiança e carinho.

Por outro lado, as relações amorosas de Edgar são virtualizadas por meio de aplicativos de namoro, dessa vez em uma atualização que segmenta as possibilidades de relacionamento pelo cargo que as mulheres ocupam em suas empresas, para estimular uma compatibilidade não apenas emocional, mas também financeira. Suas confidências e trocas de experiências pandêmicas ocorrem, em geral, com o sócio, único amigo com quem troca palavras durante aqueles dias de isolamento (Figura 2).

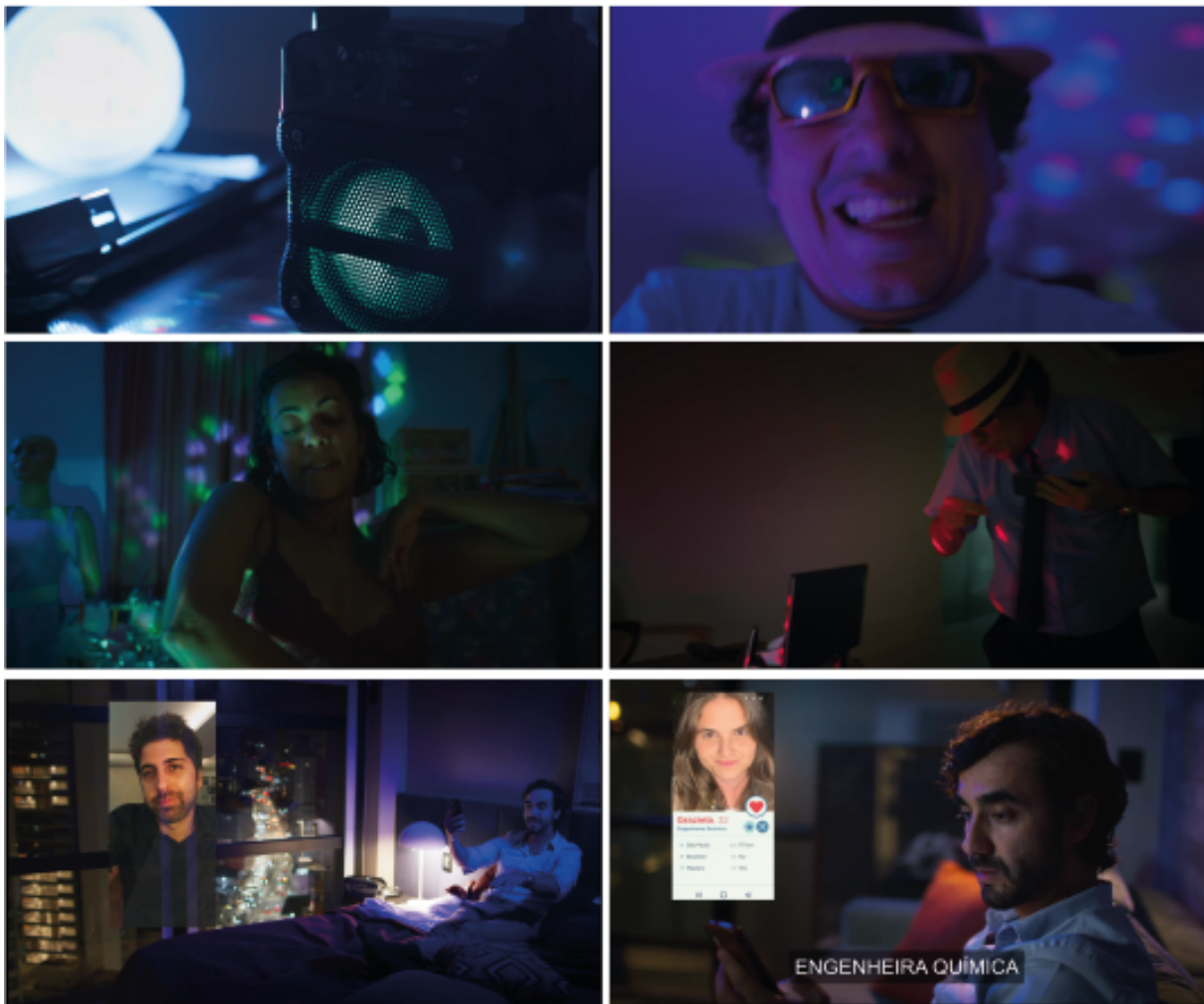


Figura 2: Momentos de lazer de José e Maria (quatro quadros superiores) e de Edgar (dois quadros inferiores), no contexto pandêmico, retratados pelo episódio “#Colapso”, da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021). Enquanto os dois primeiros se distraem ouvindo música e compartilhando memórias sentimentais conjuntas, o operador do mercado financeiro conversa com seu sócio e único amigo, e passa o tempo procurando se relacionar em aplicativo de encontros que segmenta as pessoas por meio de seus cargos nas empresas em que trabalham.

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra.

As distinções de classe também se estendem para o *layout* das máscaras vendidas por José e confeccionadas por Maria para Edgar. Enquanto o porteiro acha que sua companheira é uma artista, por produzir máscaras coloridas, com cores e símbolos de times de futebol, desenhos animados e ícones pop, o empresário pede tons sóbrios e máscaras lisas para

entregar a sua equipe. Com *gosto* questionado por José como “sem graça”, ou sem nenhuma criatividade, ele acaba recebendo uma máscara preta, lisa, mas com as letras “ED” bordadas em lantejoulas azuis reluzentes (Fig. 3).



Figura 3: Máscaras confeccionadas por Maria, com estampa de patas de cachorros (à esquerda), e as iniciais do nome de Edgar em lantejoula brilhante (à direita), no episódio “#Colapso” da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021).

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra.

Pouco antes da cena em que Edgar veste sua máscara customizada, José aparece no quarto do hospital em que se internou utilizando o cartão de crédito do patrão, e, em uma chamada de vídeo com Maria, comenta o luxo e conforto daquele lugar. A intercalação dessas duas cenas sugere um intercâmbio também de signos de classe – as lantejoulas coloridas, o luxo do hospital –, fazendo lembrar a forma de inversão típica da comédia carnavalesca descrita por Bakhtin (2010).

Considerações finais

Para Eagleton (2020, p. 113), um dos principais desafios políticos do humor está em “reconciliar o humor como utopia com o humor como crítica” – e a resposta para esse dilema pode estar no *riso carnavalesco*, capaz de reunir as funções crítica e afirmativa do humor em um mesmo gesto. Retomando a definição proposta por Bakhtin (2010), Eagleton (2020, p. 126) lembra que “o discurso carnavalesco elogia ao mesmo tempo que agride e agride ao mesmo tempo que elogia. Ele mortifica e humilha, mas, ao mesmo tempo, revive e restabelece”. Nesse sentido, em “#Colapso”, a principal potencialidade político-

crítica talvez esteja justamente em uma momentânea aproximação do riso carnavalesco bakhtiniano, observada pela inversão, nas últimas cenas do episódio, de signos de classe representativos de experiências muito distintas da pandemia de covid-19: a máscara facial com lantejoulas bordadas à mão e a estrutura confortável de um hospital reservado à elite.

Inversão momentânea e provisória, existem aí limites políticos importantes. De um lado, porque a obra audiovisual não anuncia qualquer outra realidade possível; por outro, porque, diferentemente da comédia carnavalesca pura, “#Colapso” tem “plateia”, audiência, razão pela qual a *degradação crítica* – distante da frutífera ambivalência do “realismo grotesco” destacado por Bakhtin (2010) – sobrepõe-se à possibilidade de *afirmação utópica*. Diferente do carnaval, quando todo o mundo, em princípio, participa da festa popular, estamos num terreno de acessos restritos – a começar pela lógica produtiva de *5x Comédia*, atrelada ao mercado audiovisual mainstream, e pelo caráter, ainda hoje elitizado, do acesso a plataformas de streaming no Brasil.

Em outras palavras, a modalidade de interação discursiva ensejada na obra não tem a mesma forma – e nem poderia ter, dado seu caráter de discurso midiático-audiovisual – da festa popular do carnaval de rua. Ainda assim, “#Colapso” permite instigantes aproximações em relação ao discurso carnavalesco bakhtiniano – ao menos, tanto quanto é possível em uma forma de riso midiático plataformizado.

Referências bibliográficas

#COLAPSO. In: 5X COMÉDIA. Direção: Monique Gardenberg, Charly Braun, Pedro Coutinho e Rafael Primot. Brasil: Amazon, 2021.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CABRAL, N. L. S. C. *Mobilizações discursivas da categoria “politicamente correto”*: um mapa dos sentidos que emergem no jornalismo. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CANDIDO, A. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 13-22.

COMEDIANTES valorizam humor mesmo em dias de pandemia. *Agência de Notícias CEUB*, [S.l.], 14 out. 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.uniceub.br/comportamento/comediantes-valorizam-humor-mesmo-em-dias-de-pandemia/>. Acesso em: 15 maio 2023.

“CORACÃO Suburbano”: Série documental de Rafael Portugal estreia dia 26, na Paramount+. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/coracao-suburbano-serie-documental-de-rafael-portugal-estreia-dia-26-na-paramount/>. Acesso em: 15 maio 2023.

EAGLETON, T. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EM meio à pandemia, no Brasil o humor permeia a percepção do luto, diz pesquisadora. *Jornal da USP*, São Paulo, n. 1, 11 fev. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/em-meio-a-pandemia-no-brasil-o-humor-permeia-a-percepcao-do-luto-diz-pesquisadora/>. Acesso em: 15 maio 2023.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, nov. 2007, p. 115-135.

FIGUEIREDO, V. L. F.; SICILIANO, T. O.; MIRANDA, E. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro no século XXI. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., Porto Alegre, 2019. *Anais eletrônicos...* Campinas: Galoá, 2019. Disponível em:

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, S. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda, William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

JANOVITCH, P. E. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*. São Paulo: Alameda, 2006.

JUSTUS, em vídeo: “15 mil mortos é número muito pequeno”. *Congresso em Foco*, [S.l.], 24 mar. 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/midia/justus-em-video-15-mil-mortos-e-numero-muito-pequeno/>. Acesso em: 10 maio 2023.

LOUCO desejo. Compositora e intérprete: Dona Onete. In: *FEITIÇO caboclo*. [S.l.]: Ná Music, 2012.

- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução: A. Sobral. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. Tradução: Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MONTEIRO, T. A função do conteúdo humorístico em tempos de crise. *Meio&Mensagem*, São Paulo, 16 abr. 2020. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/a-funcao-do-conteudo-humoristico-em-tempos-de-crise>. Acesso em: 15 maio 2023.
- NORRIS, P.; INGLEHART, R. *Cultural Backlash: Trump, Brexit and authoritarian populism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- POSSENTI, S. *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2018.
- PADIGLIONE, C. '5x Comédia' põe riso a serviço da reflexão na pandemia. *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 2021a. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/5x-comedia-poe-o-riso-a-servico-da-reflexao-na-pandemia/>. Acesso em: 12 maio 2023.
- PADIGLIONE, C. Legados da pandemia para a TV, um ano depois. *Folha de S. Paulo*, 11 mar. 2021b. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/legados-da-pandemia-para-a-tv-um-ano-depois/>. Acesso em: 15 maio 2023.
- RAFAEL Portugal. *Porta dos Fundos*, [S.l.], [10 abr. 2021] Disponível em: <https://portadosfundos.com.br/elenco/rafael-portugal/>. Acesso em: 15 maio 2023.
- SARLO, B.; MICELI, S. (org.). *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Mirian Senra. São Paulo: Edusp, 2005.
- SCABIN, N. L. C. A liberdade de expressão como objeto privilegiado de disputas discursivas: posições enunciativas no campo humorístico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, João Pessoa. *Anais Eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2022.
- SCOFIELD, L. A campanha bolsonarista contra o PL das fake news. *Nexo*, 25 abr. 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/04/25/A-campanha-bolsonarista-contra-o-PL-das-fake-news1>. Acesso em: 12 maio 2023.
- TOLEDO, José Roberto de. PL 2630: Lobby descarado mostra poder ilimitado de big techs como Google. *UOL*, 2 maio 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jose-roberto-de-toledo/2023/05/02/pl-2630-lobby-descarado-mostra-poder-ilimitado-de-big-techs-como-google.htm>. Acesso em: 12 maio 2023.