

# HUMOR DE INCONVENIÊNCIA

Nuno Amado

Qualquer coisa de singular há-de ter, concordará quem saiba com que concordar, uma série de televisão que, antes, durante e até após o último episódio, intima a que se desconfie de que tal episódio é de facto o último e não vale a pena esperar por outro. Não é pouco frequente, evidentemente, que o último episódio de uma série não corresponda ao que se espera de um último episódio; é o que acontece, por exemplo, quando uma série é cancelada, e a narrativa, cujo desenlace ainda não se dera, é interrompida. Mas não foi isso o que aconteceu em *Odisseia*, série exibida na RTP nos últimos dois meses, produzida pela *Take it Easy* e criada por Bruno Nogueira, Gonçalo Waddington e Tiago Guedes. O último episódio cumpre boa parte dos protocolos narrativos de um episódio final (as personagens regressam a casa, o meio de transporte no qual tinham percorrido o país, nos sete episódios anteriores, é vendido, etc.) e foi anunciado como tal; ainda assim, poucos terão sido os que, tendo acompanhado a série desde o início, não pensaram na possibilidade de estarem a ser deliberadamente enganados.

Assim foi porque foi em iludir o espectador, ou, pelo menos, em frustrar-lhe todas as expectativas, que se concentraram os esforços dos argumentistas desde o primeiro episódio. As primeiras cenas, de resto, são dessa estratégia notável evidência, pois nem uma série de televisão costuma principiar com a figura épica de

um aedo a invocar musas, nem é típico do género humorístico que a narrativa se desenrole a partir da tentativa de suicídio de um dos protagonistas. Claro está que recorrer à seriedade de determinados assuntos para deles fazer paródia é algo que os humoristas não costumam negligenciar, e é nessa possibilidade que o espectador, depois de surpreendido por duas cenas iniciais em que nem uma só gargalhada lhe fora solicitada, começa inevitavelmente a pensar. Equivocadamente o faz, já que as cenas seguintes, bem como cada um dos detalhes que as define, apenas vêm intensificar a atmosfera melodramática das anteriores. Sucedem, assim, à tentativa de suicídio de Bruno (os actores representam-se a eles mesmos) a chegada ao local dos paramédicos, o incidente doméstico em casa de Gonçalo, em que se salientam quaisquer problemas conjugais cuja irreversibilidade se adivinha, e o conjunto de cenas que documentam a ida de Gonçalo ao hospital para levar Bruno a casa, e que são dominadas por um ritmo arrastado e por um contraste entre a luminosidade do hospital e a penumbra em que é filmada a cena final do conjunto, em casa de Bruno.

Que o contraste luminoso entre o local de reabilitação, o hospital, e o local a que pertence, a sua residência, seja intencionalmente realçado comprova-o o facto de, em ambos, ser introduzido um elemento de perturbação: tal como num hospital incrivelmente silencioso (o silêncio, aliás,

é pungente, durante todo o conjunto de cenas) a única nota de ruído nos corredores é dada por um idoso a falar ao telefone, pedindo repetidamente que não se esqueçam de lhe trazer sapatos, o único objecto que parece destoar em casa de Bruno, uma casa despida de mobília e dentro da qual, pelos focos de luz e pelos planos escolhidos, nada em particular se parece destacar da penumbra, é um livro numa mesa-de-cabeceira. Embora a câmara não se detenha no livro, ao deslocar-se do olhar de Gonçalo para Bruno, deitado na cama e a dormir, não é seguramente accidental que o livro esteja no enfiamento do plano, como não é seguramente accidental que se trate de um livro de Rimbaud, assim estabelecendo com as circunstâncias da cena, exactamente como acontecera com o idoso barulhento e a apatia de Bruno no hospital, um efeito contrastante deliberado: ao lado de um artista adormecido, o mais vivaz representante da classe.

O *pathos* pelo qual a configuração das cenas iniciais se justifica tem assim por desígnio ambientar o espectador que se preparava para assistir a uma série humorística convencional ao desrespeito pelas convenções de que será feito uso reiterado daí para a frente. Desse desrespeito, assim como da estupefação de todo o espectador ainda não ambientado, dará conta, aliás, a cena imediatamente seguinte, uma intromissão autoral em que o alegado responsável pela produção da série, perturbado precisamente pela dramaticidade inesperada do que até então acontecera, pergunta a Bruno Nogueira, Gonçalo Waddington e Tiago Guedes, agora na pele dos argumentistas da própria série que protagonizam, se não era suposto estarem a gravar uma comédia. É somente no momento em que tal interregno da ficção tem lugar (o primeiro de muitos), sensivelmente a meio do episódio piloto, que é dado ao espectador o sinal inequívoco de que talvez não seja assim tão séria a seriedade do que até aí se passou. O primeiro momento tipicamente humorístico, numa cena de auto-depreciação clássica, serve então de ponte entre o estranho exórdio que o antecedeu

e aquilo que virá a seguir, entre um conjunto de cenas de intensidade dramática elevada e absolutamente inesperada e o resto de uma série que, apesar de humorística, como se esperava, exigirá do espectador uma reflexão acerca daquilo que é justo esperar de uma série humorística.

É, portanto, sobre os limites do próprio género que opera o humor de *Odisseia*, e é talvez por assim ser que tal humor parece ter um carácter tão experimental. A audácia dessas experiências acentua-se gradualmente à medida que a série vai avançando, o que leva a crer que, originalmente, fazer humor acerca da própria ideia de humor não fosse o tópico central da série, tendo sido o sucesso das primeiras experiências a determinar o rumo inusitado que ela acabaria por tomar. Aos poucos, aquilo que nos primeiros dois episódios era apenas um artifício humorístico passa a ser o assunto da própria série, e à odisseia de Bruno e Gonçalo por terras lusas a bordo de uma auto-caravana (note-se, uma vez mais, a subtilidade dos pormenores da marca da auto-caravana, Hymer, e do nome com que a baptizaram, Calypso, evocando não só Homero como também a famosa embarcação de Jacques Cousteau) impor-se-á a odisseia em que consistiu a concepção da primeira. Por outras palavras, os apontamentos acerca da concepção da série, que de início pareciam ter somente um aspecto lúdico (pequenas travessuras que iam desde interrupções ficcionais do género daquela descrita acima, em que se discutiam as decisões dos argumentistas, se considerava a inviabilidade de algumas obscenidades, ou se analisava a necessidade, cada vez mais evidente para os produtores, de juntar ao elenco o actor Nuno Lopes, até então ainda sem personagem; passando pelos protestos dos protagonistas contra os efeitos sonoros sobrepostos a todas as indecências verbais; até aos cortes de realização e às consequentes repetições de *takes*, sem interrupção de cena), vão progressivamente adquirindo importância e sofisticação, até que a fronteira entre o plano da ficção e o da sua concepção se torna indistinguível.

É, de resto, após a entrada em cena de Nuno Lopes, já perto do final do segundo episódio, que me parece que o humor de carácter experimental de que se fará porfiado aproveitamento ao longo dos restantes seis episódios se assume definitivamente como o verdadeiro assunto da série, conferindo-lhe um fôlego que até então não tinha. Na cena a que me reporto, Bruno e Gonçalo tinham acabado de fugir de uma casa de espectáculos na Sertã, depois de Bruno ter insultado a audiência durante um número de *stand-up comedy* e de Nuno Lopes, representando um aldeão local, ter instigado a que os perseguissem. Tendo saído da estrada por um desvio secundário, escapando assim aos veículos que os perseguiam, e que seguiram em frente, Bruno e Gonçalo recompõem-se da fuga dentro da auto-caravana estacionada quando Nuno Lopes lhes surge esbaforido do lado de fora. Restabelecidos do susto, descompõem-na pela teatralidade exagerada com que conduziu a cena anterior, o que, segundo eles, tinha estragado o número de Bruno e motivado a irracionalidade da turba que os perseguira, e começam a discutir.

Percebemos sem dificuldades que a discussão ocorre num plano meta-ficcional, e que é entre os actores, não entre as personagens por eles representadas. Que o seja não é, neste momento, surpreendente, tantas tinham sido já as ocasiões em que a passagem do que estava a acontecer na ficção para o comentário acerca dela se proporcionara. O que é surpreendente, porém, é que a relação entre o que é ficção e o que é comentário acerca dela, até aqui estabilizada, adquire nesta cena uma complexidade que ainda não conheceu. É que, após alguns minutos de discussão, apercebendo-se os actores de que a realização ainda não dera ordem para cortar a cena, descobrem que não tinham despistado apenas os veículos dos populares em fúria, mas também a própria equipa técnica, que só agora chegava. Se bem que tal incidência permite dizer que, nesta cena, até os responsáveis pela produção da ficção sofrem uma mudança de estatuto ontológico, como se fossem meros elementos da ficção que produzem,

um outro aspecto é digno de nota. Sabendo que, apesar de a equipa técnica se ter perdido, havia uma câmara a operar (a câmara através da qual teve o espectador acesso a toda a cena), e exaltado com a possibilidade de aqueles minutos de discussão não terem sido registados, Nuno Lopes não se conforma enquanto não encontra o operador de câmara que, afinal, filmara toda a cena. Ao encontrá-lo, dizem-lhe que é o responsável pelo *making of*; é neste momento que se percebe que a câmara mais importante, aquela que não perde os momentos verdadeiramente relevantes e aquela que não é despistada pelas manobras de diversão das personagens, dos actores e dos argumentistas, é a câmara que tem por função registar o modo de concepção da série.

Depois disto, o plano da ficção propriamente dita vai perdendo fulgor, e é sobre a elisão das fronteiras entre esse plano e o plano da concepção que todos os truques cinematográficos e todo o empenho humorístico se detêm. Não obstante todas as incidências ficcionais que têm lugar nos restantes episódios, a série passa a ser flagrantemente sobre a liberdade criativa de quem a engendra. É esse o seu assunto, e é só disso — quase poderia dizer-se — que trata. A única coisa que parece importar, a expensas talvez de uma narrativa minimamente interessante, é testar os limites da própria série e levar o humor tão longe quanto possível. É por isso, por exemplo, que a série mistura espécies de humor tão distintas, da brejeirice e da deselegância ao humor mais sofisticado, do mais profundo *nonsense* à paródia de clássicos da literatura, do cinema e da música, da auto-depreciação à inconveniência. Tão bem o faz que, em muitos casos, consegue empregar em simultâneo várias espécies díspares de humor. Basta lembrar, a título de exemplo, a cena em que perguntam o nome ao homem que haviam salvo da força algumas cenas antes. À resposta «Homero» reage Bruno (o argumentista a pensar no argumento e não a personagem em conversa com o anónimo na auto-caravana) torcendo o nariz. «Argos» e «Tirésias» também não lhe soam bem,

e só à quarta tentativa é que sai da boca da personagem o nome apropriado: «Balhelha». Teria o disparate a mesma força sem a erudição das referências?

Um outro exemplo desta capacidade notável ocorre naquela que é talvez a mais climática das cenas de toda a série, uma cena em que os protagonistas, desnorteados após uma sucessão de peripécias, acabam a escutar as lições de vida, mais ou menos cantadas, de um guru que mais não é que a reencarnação de António Variações. A absoluta espiritualidade de toda a cena, à qual não é alheia a ampla seara em que ocorre nem as vestes níveas do guru e do grupo de jovens que o acompanham, é interrompida no momento em que Variações, percebendo que Bruno precisa de aconselhamento privado, lhe agarra na mão e, dissertando acerca de amor, se afasta do grupo, em direcção a uma árvore frondosa. Quebrando uma vez mais o fio da narrativa, logo surge o grupo de argumentistas, pasmados com a situação. O que lhes vai na cabeça fica o espectador ingénuo a saber quando o produtor refilão abre a porta e, visivelmente indignado, exige saber para onde vai aquilo. Uma vez mais, a técnica humorística parece não coincidir de todo com o tipo de piada sobre a qual é exercida: a subtilidade com que é referida a homossexualidade do guru, ainda por cima associado àquele cenário idílico e sem mácula, contrasta estrondosamente com a reacção bruta e homofóbica pela qual a mesma subtilidade é explicitada.

Entendendo por inconveniência aquela espécie de humor pelo qual, afinal, se distinguiu Bruno Nogueira, isto é, um humor que se caracteriza não apenas pela controvérsia que gera ou pela incorrecção com a qual é posteriormente conotado,

mas pelo dom de surpreender dizendo ou fazendo o que, aparentemente, não convém que se diga ou faça, característica que acusa, aliás, a influência clara do humorista britânico Ricky Gervais, é possível, é verdade, que estas coisas que fui descrevendo, conquanto substancialmente diferentes umas das outras, sejam todas elas formas de inconveniência. Sê-lo-ão — se deveras o forem — na medida em que é inconveniente tudo aquilo que logra frustrar expectativas. Como é evidente, há uma diferença enorme entre ser explicitamente inconveniente com duas fãs histéricas, como acontece numa estação de serviço no segundo episódio, e ser inconveniente com o espectador, neste segundo sentido. Tal diferença, contudo, é mais de grau do que de espécie, e poder-se-ia afirmar, sem excessiva boa vontade, que a relação entre humoristas e espectadores que é constantemente encenada ao longo da série se define exemplarmente através do cariz sexual e vagamente antropofágico do desdém com que Bruno, dirigindo-se a Gonçalo ainda à frente das raparigas histéricas, responde à tentativa de aproximação das mesmas fãs: «eu agora estou um bocado cheio, mas manda embrulhar para comermos mais logo!» Se fãs, ou espectadores, são coisas que humoristas devoram, ou até, mais do que isso, coisas que podem ser devoradas mais tarde, quando melhor lhes aprouver, é natural que sejam também coisas perante as quais lhes seja permitido serem inconvenientes. O que os oito episódios de *Odisséia* nos ensinam, afinal, é que ser espectador, pelo menos espectador de uma série deste género, não é tão confortável como habitualmente se julga. É verdade que ser inconveniente é, por norma, atributo de gente desagradável; em arte, porém, é possível que seja antes uma demonstração de respeito.