João Paulo Hergesel

Universidade Anhembi

Morumbi

Rogério Ferraraz

Universidade Anhembi

Morumbi

**Narrativa de humor e
estilística do horror no SBT:
análise da câmera escondida
*Menina Fantasma
Ataca no Metrô***

**Humorous narrative and the
stylistics of horror on SBT:
analysis of the hidden camera
*Menina Fantasma Ataca no
Metrô (Scary Ghost
Subway Prank)***

**Narrativa de humor y
estilística de horror en SBT:
análisis de la cámara oculta
*Menina Fantasma Ataca no
Metrô (Niña Fantasma
Asusta en Metro)***

RESUMO

O principal objetivo das pegadinhas na televisão é provocar o riso no espectador, nem que para isso seja necessário impactar o participante por meio do susto. Esse fenômeno tem sido notado com frequência na cultura audiovisual, sobretudo nas *Câmeras Escondidas* produzidas pelo canal SBT para o Programa Silvio Santos. Dentre as criações de maior repercussão pós-exibição, encontram-se as protagonizadas por Anna Lyvia Padilha, atriz que dá vida à personagem Menina Fantasma. Este trabalho tem como missão analisar, à luz da Estilística, a narrativa de humor que se constrói com auxílio da estilística do horror na câmera escondida *Menina Fantasma Ataca no Metrô*, buscando compreender como ocorre a hibridização de gêneros no produto. O resultado apontou que a antítese e a epizeuxes são os recursos mais utilizados: o primeiro, para repetir a situação com diferentes pessoas; o segundo para aproximar elementos distintos, porém complementares, no contexto. Palavras-chave: Audiovisual. Televisão. Narrativas midiáticas. Estilística. SBT.

ABSTRACT

the main goal of TV pranks is to provoke laughter, even if for that is necessary to impact the contestant through fear. This phenomenon has been frequently noted in audiovisual culture, especially on the *Câmeras Escondidas* produced by the tv channel SBT for the *Programa Silvio Santos*. Among the most viewed creations, there are the ones starring Anna Lyvia Padilha, the actress who portrays the character Menina Fantasma. This work had as goal to analyze, through Stylistics, the humorous narrative that builds up with help of the horror stylistics in the hidden camera *Menina Fantasma Ataca no Metrô* (Scary Ghost Subway Prank), trying to comprehend how the hybridization of genres occurs on the final product. The result showed that the antithesis and the epizeuxis are the most used resources: the first one, to repeat the situation with different people; the second one to approximate distinct yet complementary elements in the context.

Keywords: Audiovisual. Television. Media narratives. Stylistics. SBT.

RESUMEN

El principal objetivo de las bromas en la televisión es provocar la risa en la audiencia, aunque sea necesario impactar al participante a través del susto. Este fenómeno se ha observado con frecuencia en la cultura audiovisual, especialmente en las *Câmeras Escondidas* producida por SBT para el Programa Silvio Santos. Entre las creaciones de mayor impacto después de la exhibición en la televisión, están las protagonizadas por Anna Lyvia Padilha, actriz que da vida al personaje de la *Menina Fantasma* (*La Niña Fantasma*). Este trabajo tiene como misión examinar, a la luz de la estilística, la narrativa del humor – que se construye con la ayuda de la estilística de terror – en la cámara oculta *Menina Fantasma Ataca no Metrô* (*Niña Fantasma Asusta en Metro*), tratando de entender cómo se produce la hibridación de géneros en el producto. El resultado apuntó que la antítesis y la epizeuxis son los recursos más utilizados: éste, para repetir la situación con diferentes personas; aquel, para aproximar elementos distintos pero complementarios en el contexto. Palabras clave: Audiovisual. Televisión. Narrativas de los medios. Estilística. SBT.

Submissão: 4-5-2017

Decisão editorial: 1-12-2018

1. Considerações Iniciais

Os programas de pegadinhas, também conhecidos como “câmeras ocultas” (SOUZA, 2004), “câmeras escondidas” ou *pranks* (palavra que em inglês significa “pegadinha”), não são fenômenos contemporâneos. A ideia de elaborar situações inusitadas para enganar pessoas anônimas foi marcada, a princípio, pelo rádio. No dia 30 de outubro de 1938, Orson Welles (1915-1985) fez uma brincadeira. Ainda que não tivesse a intenção de provocar alarde, o então produtor de teatro, que posteriormente seria marcado pela produção de *Citizen Kane*, decidiu adaptar a obra *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells (1866-1946), para a plataforma radiofônica.

Sob o cognome de Professor Pierson, Welles interrompeu a programação normal da Rádio CBS para noticiar que o planeta estava sendo atacado por extraterrestres vindos de Marte. O elenco selecionado para dramatizar a situação colaborou narrando ataques letais feitos com gases e raios *laser*. Estima-se que 20% do público não notou que aquela era uma narrativa fictícia (MEDITSCH, 1998; 2013). Nos momentos seguintes ao começo da transmissão, a informação de que aquilo era real circulou pelo país, o que fez com que a audiência do programa aumentasse consideravelmente.

Lage (1998, p. 14) explica que “a década de 30 foi rica em informações surpreendentes”, como as crises econômicas e os embates político-sociais ao redor do mundo, e que “o radiojornalismo dava conta disso tudo, com seu estilo conciso e sensacional – e dizia a verdade”. Isso contribuiu para que mesmo as pessoas com facilidade de diferenciar ficção de realidade passassem a se desesperar, o que reforça a hipótese de Lage (1998, p. 15) de que “quando a ficção finge ser realidade e a atmosfera de ansiedade e temor suprime o juízo crítico, pode ocorrer o pânico”.

Na televisão, as pegadinhas começaram somente em 10 de agosto de 1948, pelo *Candid Camera* – ou “Câmera Sincera”, em tradução livre. Criado por Allen Funt (1914-1999) e derivado do *The Candid Microphone*, transmitido pela ABC Radio em 1947, o formato usava uma câmera de vídeo para registrar as reações das pessoas diante de situações inesperadas ou bizarras. Com exibição até hoje, o bordão *Smile! You're on Candid Camera*, ou “Sorria! Você está na Câmera Sincera”, em tradução livre, tornou-se universalmente conhecido (ABOUT, s.a.).

O formato chegou às terras brasileiras em 1965, pelas mãos do diretor Mauro Salles (que foi posteriormente substituído por Roberto Faria), com o nome *Câmera Indiscreta*. Transmitido, no começo, nas noites de sábado na Rede Globo, o programa ganhou outros dois dias de exibição, além de uma tarde destinada a reprises. As gravações eram realizadas de dentro de uma Kombi com cortinas pretas nas janelas e com a colaboração dos atores Renato Consorte, Armando Barroso, Maria Tereza e Don Rossé Cavaca. O programa saiu do ar em 1967, por conta da dificuldade em criar situações embaraçosas sem que as pessoas percebessem (BONVENTTI, 2013).

Já o quadro *Câmeras Escondidas* no SBT, tal como se conhece hoje, teve início há mais de 30 anos, durante a fase inicial da emissora. Proposta de Silvio Santos, apresentador e fundador do SBT, a intenção era reinventar um formato consolidado nos Estados Unidos e Canadá. Segundo o ator Ivo Holanda (1935-), protagonista de boa parte das gravações, a transmissão das *Câmeras Escondidas* no extinto *Topa Tudo Por Dinheiro* (hoje, o reformado *Programa Silvio Santos*) era responsável por quase metade da audiência do canal (MORAES, 2014).

Em meados de 2015, quase oitenta anos após a primeira pegadinha registrada, essa estratégia de ludicidade persiste. É possível notar que, além das gravações importadas e exibidas majoritariamente nos veículos pagos Canal Viva¹ e Disney Channel², as emissoras abertas confeccionam ramificações autorais do determinado espécime. São os casos das *Câmeras Escondidas* (SBT)³, do *Sorria, Você Está na Record!* (Rede Record)⁴, do *Te Peguei!* (RedeTV!)⁵, além de produções semelhantes que visam a interação com o público nas ruas.

Estudos a respeito desse formato, no entanto, são escassos no universo acadêmico. É possível citar, dentre as referências prévias encontradas, o livro de Trivinho (1998), no qual o autor considera as pegadi-

¹ Canal Viva. Disponível em: <<http://goo.gl/H6BywB>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

² Disney Channel. Disponível em: <<http://goo.gl/nl5FKj>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

³ SBT. Disponível em: <<http://goo.gl/N4bdRu>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁴ Portal R7. Disponível em: <<http://t.co/X4rbYlsGyg>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁵ RedeTV!. Disponível em: <<http://goo.gl/2IJMUy>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

nhas como uma “violência soft” e discute as questões éticas envolvidas no uso da imagem do participante – e os capítulos de McCarthy (2004) e Jost (2009), que trazem à tona o histórico do *Candid Camera*, considerando as características da *reality TV*.

Não é só na televisão que o formato tem força; canais independentes com sítios de armazenamento de vídeos resolveram adotar a técnica e aplicá-la em suas próprias produções. Embora essa imersão pulsante ocorra em nível universal, o Brasil sustenta uma legião de *webespectadores* inscritos em páginas como Na Sarjeta⁶, Boom⁷, AbudTV⁸, Perturbando a Paz⁹ e MixReynold¹⁰. Os atores, em sua maioria *vloggers*, enfrentam a timidez e se aproveitam do anonimato para abordar desconhecidos com suas brincadeiras.

Pensando na relação estabelecida entre televisão e internet, o SBT demonstrou vontade de adentrar o espaço cibernético¹¹, ao invés de tentar consolidar-se unicamente como mídia televisiva. Pensando na convergência dos meios, os programas passaram a ganhar corpo para serem veiculados também na rede mundial de computadores. Uma amostra disso é a gama de obras disponíveis na página oficial da

⁶ Canal Na Sarjeta – Stupidshow. Disponível em: <<https://goo.gl/4qfBYz>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁷ Canal Boom. Disponível em: <<https://goo.gl/W5G3yl>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁸ Canal AbudTV. Disponível em: <<https://goo.gl/aXpzDd>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

⁹ Canal Perturbando a Paz. Disponível em: <<https://goo.gl/8Tfi9b>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁰ Canal MixReynold. Disponível em: <<https://goo.gl/i4yvHE>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹¹ Situação constatada pelo slogan *#Compartilhe* e pela tentativa de aproximação à hipermissão.

emissora¹² e nos perfis das redes sociais¹³, além da criação de um aplicativo para *smartphones* com a programação exibida em tempo real¹⁴.

O resultado superou as expectativas: muitos conteúdos elaborados pelo SBT somam um grande número de acessos *online*. As *Câmeras Escondidas*, por exemplo, são tão bem aceitas pelo público que ganharam um canal exclusivo no YouTube¹⁵. É por meio dele que os usuários têm o livre-arbítrio de rever, normalmente a partir da segunda-feira, um determinado vídeo que foi ao ar no domingo, ou mesmo assistir pela primeira vez a uma pegadinha que não pôde ser acompanhada pela televisão. Com isso, o SBT honra o estilema *#Compartilhe* e possibilita múltiplos compartilhamentos de suas produções, assim como diferentes formas de acesso.

Dentre as *Câmeras Escondidas* mais acessadas, é possível listar, em ordem crescente: *Annabelle*¹⁶, de 5 de outubro de 2014, com 18.610.890 visualizações; *Zumbis no Metrô*¹⁷, de 29 de março de 2015, com 16.285.327 e *Menina Fantasma Ataca no Metrô*¹⁸, de 19 de abril de 2015, com 5.324.374. Os números foram obtidos às 21h45 do dia 5 de junho de 2015, momento

¹² Vídeos do SBT liberados no site oficial. Disponível em: <<http://goo.gl/h1KwYc>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹³ Vídeos do SBT postados no Facebook. Disponível em: <<https://goo.gl/2BqGzi>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁴ App do SBT. Disponível em: <<http://goo.gl/BfXNJL>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁵ Canal Câmeras Escondidas. Disponível em: <<https://goo.gl/2KV0q0>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁶ Annabelle. Disponível em: <<https://youtu.be/NIZmH96vUhU>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁷ Zumbis No Metrô. Disponível em: <<https://youtu.be/5IOSVhfG79U>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

¹⁸ Menina Fantasma Ataca no Metrô. Disponível em: <<https://youtu.be/tqx5JDvasYc>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

de coleta de dados para esta pesquisa. Nessa data, corroborando o pressuposto de que a hibridização de gêneros tende a chamar mais a atenção do espectador, os três vídeos mais visualizados utilizam a estilística do horror.

Escolheu-se, para este trabalho, destinar o foco para a *Menina Fantasma Ataca no Metrô* (direção de Hélio Chiari), uma vez que reúne outros dois produtos benquistos pelo público (*Menina Fantasma no Elevador* e *Zumbis no Metrô*). Além disso, foi a mais recente exibição dentre as mencionadas e contém fragmentos de estilo equivalentes aos das demais, além de gestos que formam uma relação com outros produtos audiovisuais. A câmera escondida eleita também propõe a união da narrativa de humor com elementos característicos da estilística de horror, estimulando uma hibridização de gêneros na televisão.

A missão deste trabalho é analisar, à luz da Estilística, a narrativa de horror/humor que se constrói no elemento, procurando entender como é moldada a hibridização de gêneros no produto estudado. A hibridização de gêneros, também chamada de “inter-textualidade intergêneros”, “evidencia-se como uma mescla de funções e formas de gêneros diversos num dado gênero e deve ser distinguida da questão da heterogeneidade tipológica do gênero, que diz respeito ao fato de um gênero realizar várias sequências de tipos textuais”, explica Marcuschi (s.a., p. 14).

Entende-se como relevante a aplicação da Estilística, sobretudo a Descritiva, uma vez que, segundo Pignatari (1981, p. 23), “(...) as figuras de retórica são aplicáveis também às linguagens não-verbais: na publicidade, na dança, na decoração, no cinema, na televisão”. Pensando nisso, procurou-se, neste artigo,

desconstruir a camada televisual à procura de figuras de linguagem, com base em Suhamy (1994), na tentativa de compreender qual é o efeito que elas produzem na comunicação da narrativa.

Por meio desse processo metodológico, almejou-se, ainda, desmontar o produto audiovisual em questão para estudar as técnicas e o conteúdo da gravação, por meio do auxílio de Gumbrecht (1998), as referências internas e externas capazes de atribuir qualidade de forma à obra. Para a decupagem do material, considerou-se a narrativa em suas variadas manifestações, englobando a contextualização do objeto, assim como sua relação direta e indireta com outros instrumentos midiáticos. Buscou-se, além de tudo, acrescentar sugestões pessoais acerca do que se discute.

2. Análise Estilística de Menina Fantasma Ataca no Metrô

A *Câmara Escondida* começa com um plano geral, apresentando a noite fortalezense do ponto vista de quem está no oceano: o céu e o mar assumem a escuridão do ambiente, enquanto, centralizados no horizonte, notam-se alguns edifícios; como em uma faixa luminosa que tende a crescer da esquerda para a direita, caracterizando uma gradação até o *clímax* (Fig. 1-A).

A câmera movimenta-se rapidamente para a direita, trazendo ao enquadramento as edificações mais próximas; a trilha sonora entra no primeiro segundo de cena com a execução de um solo de bateria que intensifica a gradação e sugere uma atmosfera de surpresa. Nesse trecho, também é notável a participação da antítese, tanto na relação claro/escuro

como na dicotomia silêncio/barulho que, de certa forma, se iguala ao gênero discursivo do produto, mesclando horror e humor, identificações antonímicas.

A imagem seguinte é de um semáforo, notavelmente administrado pelo Controle de Tráfego em Área de Fortaleza (CTAFOR), devido ao logotipo estampado no canto inferior direito do objeto, revelando explicitamente a ambiência. O semáforo encontra-se enquadrado em um ângulo levemente diagonal, possivelmente usando a iluminação natural da noite. As duas lâmpadas circulares superiores estão acesas em vermelho, indicando sinal de parada obrigatória; a lâmpada inferior, verde, que indica passagem livre, é acesa rapidamente.

Considera-se esse recurso uma metáfora visual: a cor vermelha no semáforo pode indicar ao telespectador que ainda não é hora exata de apreciar a pegadinha; quando a cor verde se torna o destaque, o telespectador é convidado a passar para dentro da *diegese*, o mundo fictício criado pela narrativa. Arrisca-se ainda a dizer que a figura do semáforo seria uma metonímia (troca do concreto pelo abstrato) do rosto humano. As lâmpadas superiores seriam os olhos arregalados e a lâmpada inferior seria a boca aberta (concreto), devido ao susto (abstrato) que os participantes do vídeo estão propensos a levar.

Em seguida, são exibidos carros movimentando-se na avenida à esquerda e pessoas movendo-se à direita, na orla da praia. Mais uma vez, a contrariedade é evidente: pessoas e máquinas; esquerda e direita; paisagem natural e construções. Logo depois, temos um efeito de aceleração combinado com um plano detalhe centrado nos faróis e nos para-choques. Esse exagero na iluminação e na velocidade, que serve

para demarcar o espetáculo, é o que conhecemos como hipérbole.

A fachada da estação de metrô é apresentada pela primeira vez. A inscrição "Governo do Estado do Ceará" encontra-se em evidência, seguido de "Secretaria da Infraestrutura", abaixo, em letras menores. O logotipo encontra-se à esquerda das palavras e as placas de "Embarque" (com seta à esquerda) e "Bilheterias" (com seta à direita) ajudam a compor a cena (**Fig. 1-B**). Novamente o reforço da contrariedade torna-se visível: caixa-alta e caixa-baixa; esquerda e direita; texto visual e texto verbal.

A câmera recua, exibindo pessoas na estação; usam-se as pessoas para defender a ideia de que a estação é habitada. A fachada é exibida outra vez, por outro ângulo, seguida de um close na placa "Embarque".

A porta do metrô é exibida de baixo para cima, isto é, em ângulo contraplongê, como quem se esconde para observá-la ganhar vida. O registro é feito no momento em que ela se fecha, endossando, mais uma vez, a ideia da contrariedade: aberto e fechado. O metrô é exibido em ângulo plongê, registrando o movimento do veículo, bem como as cadeiras vazias na estação e a placa "José de Alencar". De novo, é notável o reforço da contrariedade: movimento e estatismo.

A câmera subjetiva registra na cena seguinte os trilhos do metrô, em *travelling* para frente, como os olhos do veículo, até ele parar e exibir um close na placa "ATENÇÃO: FIM DE LINHA" (**Fig. 1-C**). Com isso, o metrô deixa de ser apenas um elemento para que a narrativa ocorra, e atua como personagem. A placa, por sua vez, também adquire vida ao comunicar.

Esse fenômeno de personificação, de destinar ações prioritariamente humanas à seres inanimados, é chamada de *prosopopeia*.

O interior do vagão é exibido com muitos funcionários entrando, enquanto outros instalam câmeras e microfones (**Fig. 1-D**). O uso de monitores, fios, câmeras, fitas, placas de vidro e outros aparatos, embora possa gerar um circunlóquio, criando um rodeio linguístico antes de ir direto à narrativa, convida o telespectador a agir como coprodutor que participa da organização técnica, ou seja, um cúmplice do que vai acontecer. Além disso, tal evento não pode ser considerado uma situação inferior à história em si, visto que o discurso pretende deixar claro ao interlocutor que não se trata de algo verídico e sim de uma brincadeira, a fim de que a aparição da Menina Fantasma e a reação dos participantes sejam adequadamente compreendidos não como terror, mas sim como comédia. Também é possível supor que os produtores quiseram lançar, com esse recurso, a sensação de megaprodução.

O exterior do vagão é então apresentado de vários ângulos por meio de imagens rápidas e cortes secos. Em seguida, o interior é apresentado da mesma forma. A imagem televisual escurece e o solo de bateria é interrompido. Esse término da cena anterior à história apresenta ao telespectador os pontos em que as câmeras estão colocadas, expondo o foco narrativo, seguido de uma interrupção, limitando, neste ponto, a pré-produção, o que Suhamy (1994) poderia considerar uma precaução aplicada à trama.

Figura 1: Frames da parte introdutória da câmera escondida.

Fonte: Menina Fantasma Ataca no Metrô. Disponível em: <<https://goo.gl/kUFCzu>>. Acesso em 21 nov. 2016.

A história da narrativa começa com uma mulher descendo as escadas, imagem acompanhada por ruídos do ambiente. A intensidade decai e a sensação de agito é substituída, configurando uma gradação em anticlímax (**Fig. 2-A**). O metrô para na estação e as pessoas sentadas se levantam e vão até ele, retomando ao recurso da contrariedade: sentar-se e levantar-se; manter-se parado e se movimentar. Por mais que esse movimento seja comum ao se tratar de passageiros de metrô, a cena poderia ter sido cortada da edição se não provocasse sentido qualquer; entendeu-se que, como está presente no ato narrativo (após a introdução *making of*), mereceu uma leitura atenta. Em relação à sonoridade, prevalecem apenas os ruídos do ambiente.

Três mulheres aparecem sentadas no interior do vagão: duas estão de frente uma para a outra e uma está de costas para as demais, outra alusão à contrariedade. É feito um *close* no rosto de cada uma das passageiras, com imagens em justaposição (**Fig. 2-B**),

em busca de uma caracterização das personagens. O metrô se movimenta em alta velocidade (**Fig. 2-C**), enfatizando o barulho do veículo passando nos trilhos, exagero que tende a exaltar a aflição e caracteriza outra hipérbole.

As luzes começam a piscar no interior do vagão, pois a escuridão sugere uma “atmosfera”, como diria Gumbrecht (2011), de medo. Uma garota lê; a mulher à sua frente arregala os olhos; a terceira passageira espia pela janela. A menina fantasma aparece de relance, notavelmente projetada na edição. Risadas de claque são injetadas no vídeo, remetendo, de certa forma, à memória do programa de auditório. Ou seja, mesmo sendo uma externa gravada anteriormente e independente da presença de plateia, o formato de programa de auditório é ressaltado, o que por sua vez resalta uma marca estilística do SBT.

As passageiras mostram-se incomodadas com as luzes piscando, visto que ocorre uma repetição incansável, a chamada *epanode*, que amplifica a sensação de agonia. A câmera externa registra o metrô chegando à estação (**Fig. 2-D**) com a inscrição “Chico da Silva” na frente do veículo. A câmera interna, por sua vez, registra a expressão de seriedade na face das passageiras. A ambientação deste momento da narrativa se compõe pelo letreiro no metrô, sugerindo que a situação ocorre na estação mencionada ou no percurso até ela.

Figura 2: Frames da ambientação da câmera escondida.

Fonte: Menina Fantasma Ataca no Metrô. Disponível em: <<https://goo.gl/kUFCzu>>. Acesso em 21 nov. 2016.

As passageiras se levantam e caminham até a porta de saída. As luzes da estação também começam a piscar, numa repetição controlada de ações que tende a fortalecer o clima de desespero, algo que a Estilística chamaria de *epizeuxe*. As luzes se apagam por completo. As risadas de claqué são apresentadas novamente, contrastando com a trilha musical de suspense que preenche a cena. Com isso, sugere-se que a representação do horror é neutralizada com a simbolização do humor, criando um eufemismo sonoro.

As luzes se acendem e a Menina Fantasma aparece cabisbaixa e abraçando uma boneca (**Fig. 3-A**). Ao invés de uma criatura sobrenatural generalizada, a personificação do horror é feita com a Menina Fantasma, tal como já é conhecida, algo que Suhamy (1994) identifica como *pronominação*. A representação das emoções ocorre no som: as risadas de claqué (intensificando a ideia de quadro humorístico) em oposição aos gritos dos participantes (demarcando o horror vivido por eles).

Uma das passageiras tenta encarar a Menina Fantasma, mas acaba tapando os olhos. Entende-se que a curiosidade é instituída pela negação dela: a personagem se recusa a ver o que supostamente quer ver, o que a Estilística denomina *litotes*. A Menina Fantasma levanta a cabeça, encara as passageiras e emite um grito *estilematizado*. Ela deixa de ser uma aparição humana e ocupa o lugar do monstro, enquanto as pessoas agem como animais no matadouro, sem perspectivas de sobrevivência, caracterizando assim um *zoomorfismo*. Em seguida, as luzes se apagam totalmente.

As luzes se acendem outra vez e as três passageiras se encontram aglomeradas no fundo do vagão (**Fig. 3-B**). Uma delas recolhe a bolsa do chão, emitindo um xingamento ocultado por um “bipe” de censura. A situação animalesca entre as personagens persiste, além de ser desabafada com um palavrão, reforçando o fim da ética humana e criando um plebeísmo. As luzes se apagam outra vez (**Fig. 3-C**); ao acender, a Menina Fantasma está próxima das passageiras. As três começam a gritar e a bater em uma das portas do vagão. Essas aparições que ocorrem em diversos pontos da narrativa formam uma antepífora. Desta vez, por conta da proximidade e a possibilidade de encurralamento, vê-se como o clímax dessa parte da narrativa (**Fig. 3-D**).

As luzes se apagam e se acendem mais uma vez, e a Menina Fantasma já não está mais presente. A música de suspense chega ao fim e cede espaço aos ruídos do ambiente. A narrativa é interrompida – presença da *aposiopese* –, gerando um desfecho aberto dessa primeira parte; não é necessário mostrar o que aconteceu com as passageiras para que os

espectadores deduzam que elas foram posteriormente atendidas pela produção do programa, característica da *elipse*. Entra uma vinheta de desenhos circulares em diversos tons de azul, indicando o fim da sequência, um emblema indicador da troca das partículas que compõem o todo da narrativa.

Figura 3: Frames do clímax da câmera escondida.

Fonte: Menina Fantasma Ataca no Metrô. Disponível em: <<https://goo.gl/kUFCzu>>. Acesso em 21 nov. 2016.

As ações se repetem outras três vezes, com passageiros diferentes, mas seguindo a mesma estrutura, gerando uma *epizeuxe*. Embora exista uma repetição de estrutura, ocorre uma quebra de expectativa, pois as reações são distintas. Esse é um fenômeno elementar para a constituição do humor. Na última sequência, a cena final registra a Menina Fantasma saindo do vagão e correndo atrás dos passageiros da estação. A trilha musical e os efeitos externos chegam ao fim. Por ser a última aparição da Menina Fantasma nas câmeras escondidas, sua saída do vagão poderia representar, metaforicamente, sua saída do quadro.

Temos então o encerramento da última partícula da narrativa.

2.1 Considerações sobre o horror

É comum que o SBT se aproprie de elementos comuns a filmes de horror em suas câmeras escondidas, como foi o caso, por exemplo, de *Carrie*, *Chuck* e *Poltergeist* (três pegadinhas patrocinadas pelas produtoras dos respectivos filmes para fortalecer suas divulgações nos cinemas), além de *Tubarão no Aquário*, *Loira Assassina*, *Tubarão no Píer*, entre outras. Em *A Menina Fantasma Ataca no Metrô*, é possível perceber a alusão a filmes cuja “ambiência”, como diria Gumbrecht (2011), ocorre em vagões e estações de metrô.

As pessoas na estação dirigindo-se ao metrô, a quase personificação da porta se fechando e os passageiros apavorados sem conseguir sair do vagão, são gestos que podem remeter ao filme *Pânico no Metrô* (*Metro*, direção de Anton Megerdichev, 2013)¹⁹.

Já o metrô acelerado nos trilhos, além da placa “End of the Line”, ou “Fim da Linha”, em tradução livre, e das luzes piscando, são gestos que remetem à cena final de *Premonição 3* (*The Final Destination 3*, direção de James Wong, 2006)²⁰. A expressão coincide, inclusive, com o subtítulo do terceiro volume da série de livros *Final Destination*, escrita por Rebecca Levine²¹.

A estação praticamente vazia, a presença constante da cor verde, a angústia por estar preso em um

¹⁹ Pânico no Metrô. Disponível em: <<http://goo.gl/PO49mN>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

²⁰ Premonição 3. Disponível em: <<http://goo.gl/EyQ6Sn>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

²¹ End of the line (livro). Disponível em: <<http://goo.gl/be6VQW>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

lugar fechado e a atmosfera fantasmagórica marcada pela possível presença do sobrenatural, são possíveis referências ao filme *Plataforma do Medo* (*Creep*, direção de Christopher Smith, 2004)²².

Por fim, ao colocar em evidência a imagem da Menina Fantasma (de branco com cabelos longos) e seu grito *estilematizado*, é perceptível a presença de elementos de *O Chamado* (*The Ring*, direção de Gore Verbinski, 2002)²³, como a semelhança com a personagem Samara, e de *O Grito* (*The Grudge*, direção de Takashi Shimizu, 2004)²⁴, como as atividades espirituais que preenchem o enredo.

Essa apropriação a outros produtos midiáticos, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação *in/out* da obra, dialoga com o conceito de gesto abordado por Bellour (1988) e expandido por Agamben (2008), que o define como “comunicação de uma comunicabilidade” (p. 14). Para chegar ao conceito, Agamben (2008) considera o gesto como sendo reificação/anulação de um gesto anterior (correspondendo à lembrança que a memória involuntária resgata) e sua própria conservação (de que a memória involuntária, de certa forma, é traduzida em forma de epifania).

O diálogo entre as mídias audiovisuais é explicado por Higgins (2003, p. 32): “Muitos dos melhores trabalhos que estão sendo produzido hoje parecem estar entre mídias. Isto não é acidente”²⁵. Para o autor

²² *Plataforma do Medo*. Disponível em: <<http://goo.gl/ocMbde>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

²³ *O Chamado*. Disponível em: <<http://goo.gl/1SIWWC>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

²⁴ *O Grito*. Disponível em: <<http://goo.gl/fioetD>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

²⁵ Original: “Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident”.

(HIGGINS, 1966), “um compositor é um homem morto a menos que ele componha para todos os meios de comunicação e para o seu mundo”²⁶. Considerando como “compositor” os produtores de *Menina Fantasma Ataca no Metrô*, percebe-se que tal alusão ao cinema foi necessária, visto que isso reforça a atmosfera sombria dos filmes de terror em uma obra cujo perfil cômico forma um gênero pelo qual o SBT é coletivamente conhecido.

2.2 Considerações sobre o humor

Não se faz humor apenas com elementos universalmente atribuídos à comédia. Para Propp (1992), os componentes trágicos também podem provocar o riso. Em diálogo com o teórico russo, Zilles (2003), ele enxerga que o humor se caracteriza pela relação estabelecida por meio do contraste, uma vez que ele também é formado pelas imperfeições do gênero e que levam ao riso pessoal e natural. Considera-se, portanto, que a estilística do horror é uma possível contribuição para se alcançar o efeito humorístico.

É relevante dizer que, aqui, o conceito de humor trabalhado não é o de sua fonte etimológica, derivado “do latim *humor*, que significa líquido” (ZILLES, 2003, p. 83), nem fisiológica, equivalente “à substância orgânica líquida ou semilíquida”, mas da utilização que se faz a palavra contemporânea, usando-se “o termo para indicar uma disposição do espírito”.

Ainda com embasamento em Zilles (2003), considera-se que humor não é sinônimo de cômico, grotesco, burlesco, irônico ou sarcástico, mas sim um gênero que se relaciona com todos esses outros, em-

²⁶ Original: “A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world”.

bora contenha suas próprias peculiaridades, como a valorização do excêntrico, a ludicidade e a visão de mundo individual que explora o sem-sentido, o absurdo. É visível, portanto, que as Câmeras Escondidas, em especial em *Menina Fantasma Ataca no Metrô*, formam uma miscelânea que reúne a maioria desses gêneros, colaborando para a composição de uma criação humorística.

Vê-se como necessário estudar os efeitos estilísticos que direcionam ao humor no audiovisual pelo ponto de vista estilístico, já que grande parte das pesquisas com essa temática tem majoritariamente um foco sociológico, fisiológico ou psicológico. Possenti (1998), por exemplo, é um dos autores que defendem os estudos linguísticos (e, de certa forma, culturais e comunicacionais) para o caso em questão. Justifica-se, assim, o motivo para usar a Estilística, para analisar obras humorísticas:

Primeiramente, quase não existem no Brasil estudos que tenham tomado por base produtos humorísticos com o propósito de tentar desvendar o que faz com que eles sejam humorísticos, pela visão dos acessórios do estilo. Também não são comuns estudos que explicitem ou organizem os recursos estilísticos que são utilizados para que o humor seja produzido em produções nacionais. Além disso, praticamente não há pesquisas que decidam se as figuras de linguagem exploradas para a função humorística têm exclusivamente essa função ou se oferecem apenas um agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores (HERGESEL, 2014, p. 87-88, adaptado).

Martino (2013) comenta que o humor – ou “comunicação poética do humor”, como define em sua pesquisa – não só marca presença como também é

impossível de desvincular da sociedade. No entanto, de acordo com Zilles (2003), os meios de comunicação não conseguem usufruir do cerne do humor, uma vez que destacam a idolatria e endeusamento de indivíduos midiáticos. Por conseguinte, a criatividade e a originalidade acabam se perdendo. Eis a necessidade de reinventar o que já foi testado.

A pegadinha analisada procura repetir artifícios já conhecidos do público, como os mencionados no item anterior, mas não por falta de criatividade exclusiva da emissora, e sim por um reflexo da própria sociedade contemporânea. A narrativa busca sua inovação ao utilizar, em uma obra televisiva prioritariamente de humor²⁷, detalhes comumente relacionados ao horror no cinema, criando assim uma hibridização de gêneros.

3. Apontamentos Finais

O principal objetivo das pegadinhas na televisão é provocar o riso no espectador, nem que para isso seja necessário impactar o participante por meio do susto. Esse fenômeno tem sido notado com frequência na cultura audiovisual, sobretudo nas Câmeras Escondidas produzidas pelo SBT para o *Programa Silvio Santos*. Para finalizar este artigo, que buscou investigar a estilística do horror nas Câmeras Escondidas do SBT, à luz da Estilística e das imagens e metáforas do vivido, serão oferecidas algumas considerações.

²⁷ Sabe-se que existe, no universo acadêmico, um vasto trabalho para diferenciar humor de comédia. No entanto, endossa-se que, neste artigo em questão, entende-se a narrativa analisada como humorística, visto pode vir a despertar sentimentos de riso em quem assiste. Não se arrisca a considerá-la como cômica, uma vez que seria necessário todo um estudo sociocultural para se entender quem ri e por quê. Infere-se, no máximo, que existe uma intenção de comicidade na pegadinha.

A câmera escondida *Menina Fantasma Ataca no Metrô* abusa de figuras em sua composição, com destaque para a antítese. Esse recurso colabora para a hibridização de gêneros: não tem a característica de repelir os elementos, mas sim de complementá-los, tal como ocorre com os gêneros horror e humor, opostos discursivamente, mas unidos por um propósito comum. A *epizeuxe*, por sua vez, contribui para o humor, uma vez que, embora as situações sejam repetidas com diversas pessoas, a reação de cada uma é diferente, o que gera uma quebra da expectativa e, de certa forma, prazer pelo sofrimento alheio.

O SBT, enquanto produtora de pegadinhas, costuma recorrer aos filmes de horror para desenvolver suas obras humorísticas. Embora no cinema seja comum categorizar os filmes que reúnem terror e humor numa mesma trama como pertencentes ao gênero *terrir*, acredita-se que esse não é o caso da câmera escondida. O *terrir* surgiu com o cineasta Ivan Cardoso, que julgava ser praticamente impossível fazer filmes de terror no Brasil sem que eles caíssem no grotesco. A produção do SBT, no entanto, não se preocupa nem em fazer terror, nem com a ridicularização impensada, mas se utiliza dos gêneros citados (assim como outros, em menor escala) para complementar um programa de auditório, como forma de entretenimento²⁸.

Para demarcar que a pegadinha de fato se trata de um programa humorístico²⁹, o SBT se utiliza de

²⁸ Mesmo não tendo sido oferecidas discussões a respeito do *terrir* no corpo deste estudo, por não ser o objetivo central, julgou-se necessário acrescentar este dado nas considerações finais, a fim de criar um parêntese para evitar futuros questionamentos.

²⁹ Presume-se que este trabalho não tem como objetivo estudar o riso ou a comicidade, nem sua origem ou efeito psicolinguístico; e sim como uma narrativa de humor (capaz de despertar ou não o cômico em quem está assistindo) faz apropriação dos elementos do horror.

risadas de clagues. A gravação do riso sugere que há pessoas presentes acompanhando o vídeo junto do espectador, criando certa aproximação e ressaltando que, embora gravado externamente, o quadro pertence a um programa de auditório. Ao inserir a risada do próprio apresentador, cristaliza-se a ideia de que aquele produto pertence ao respectivo veículo de comunicação, uma vez que ele é o ícone da emissora.

Algumas inquietações surgiram durante a elaboração deste trabalho: como as figurações se apresentam na marca popular do canal? Qual é a relação entre a tendência de ser popular e criar estereótipos? Como se estabelece a relação entre cinema e televisão, mídias paralelas, para a produção desta narrativa? Essas provocações podem tornar-se temas de estudo para outras pesquisas futuras. Por entende-se que *Menina Fantasma Ataca no Metrô* é o resultado de uma estratégia de reciclar produtos já consagrados ou pensados por outros autores em uma nova proposta criativa. Não é uma inovação na técnica de produção, mas sim no corpo da obra.

Referências

ABOUT Candid Camera. **Candid Camera**, [s.a.]. Disponível em: <<http://goo.gl/ALn1Yn>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/X1Kfi9>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

BELLOUR, R. L'analyse flambée (Finie, l'analyse de film?). In. **Ciné-maction**, n. 47, Les théories du cinéma aujourd'hui. Paris: Éditions du Cerf, p. 168-170, 1988.

BONVENTTI, R. Em 1965, a Globo colocava uma Câmera Indiscreta em todos os lugares do Rio. **Cartão de Visita**, 3 abr. 2013. Disponível

em: <<http://goo.gl/aVMOQF>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

GUMBRECHT, H. U. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: ROCHA, J. C. C. (org.). **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 137-151.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

HERGESEL, J. P. **Considerações estilísticas sobre webséries brasileiras**: a narrativa midiática no contexto do universo on-line. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Kcwr2j>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

HIGGINS, D. **Statement on intermedia**, 3 ago, 1966. Disponível em: <<https://goo.gl/j7fgy>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

_____, D. Intermedia. In: MOREN, Lisa. **INTERMEDIA**: The Dick Higgins Collection at UMBC. Baltimore County (Maryland): Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003, p. 38-42.

JOST, F. O que significa falar de “realidade” para a televisão?. In: GOMES, I. M. M. (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 13-30.

LAGE, N. Prefácio. In: MEDITSCH, E. (org.). **Rádio e pânico**: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998, p. 13-16.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais**: definição e funcionalidade. [s.a.]. Disponível em: <<https://goo.gl/vjPzm6>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

MEDITSCH, E. (org.). **Rádio e pânico**: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois. Florianópolis: Insular, 1998.

_____, E. (org.). **Rádio e pânico 2**: a Guerra dos Mundos, 75 anos depois. Florianópolis: Insular, 2013.

MARTINO, L. M. S. A comunicação poética do humor no seriado “Chaves”: as estratégias do cômico durante a “trupe clássica” (1973-1980). **Triade**, Sorocaba, v. 1, n. 1, p. 41-57, jun. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/xjyXG6>> Acesso em: 26 nov. 2018.

MCCARTHY, A. "Stanley Milgram, Allen Funt, and Me": Postwar Social Science and the "First Wave" of Reality TV. In: MURRAY, S.; OUELLETTE, L. (org.). **Reality TV**: remaking television culture. Nova Iorque: New York University Press, 2004, p. 19-39.

MORAES, P. Ivo Holanda: Ninguém me demite mais no SBT. Agora sou funcionário vitalício. **iG Gente**, 25 abr. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/0cqGhK>> Acesso em: 26 nov. 2018.

PIGNATARI, D. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1981.

POSSENTI, S. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SUHAMY, H. **As figuras de estilo**. Porto (Portugal): Rés, 1994.

TRIVINHO, E. **Contra a câmera escondida**: estruturas da violência soft. São Paulo: Edição do Autor, 1998.

ZILLES, U. O significado do humor. **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 1, n. 22, p. 93-89, dez. 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/uGgCbu>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

0