

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



# **A Improbabilidade da Comunicação em Monty Python**

**André Leonel Ribeiro Duque Gomes Silva**

Dissertação

Mestrado em Cultura e Comunicação

2013

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



# **A Improbabilidade da Comunicação em Monty Python**

**André Leonel Ribeiro Duque Gomes Silva**

**Orientação do Prof. Doutor Manuel Frias Martins**

Dissertação

Mestrado em Cultura e Comunicação

2013

## **Dedicado...**

Aos meus pais e à minha avó, que me apoiaram desde o início.

*"Suspense doesn't have any value unless it's balanced by humour."*

Alfred Hitchcock

"A vida é demasiado importante para se falar dela a sério."

Oscar Wilde

# Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	1
<b>Resumo</b> .....	2
<b>Abstract</b> .....	2
<b>Introdução</b> .....	4
<b>Parte I – Humor e comunicação</b> .....	8
<b>1. Humor</b> .....	9
1.1 Definindo conceitos .....	9
1.2 Teorias do humor .....	13
1.3 Monty Python .....	15
1.4 O humor de Monty Python .....	16
1.4.1 O humor ao longo do século XX: contextualização e principais influências. 19	
1.4.2 <i>Sketches vs sitcoms</i> .....	21
<b>2. Comunicação</b> .....	24
2.1 Uma definição complexa .....	24
2.2 Um enquadramento histórico: a tradição oral e a escrita.....	26
2.3 Estudos sobre a comunicação: duas escolas, múltiplas teorias.....	28
2.4 Elementos importantes para a temática dos problemas da comunicação .....	30
2.5 Niklas Luhmann e a teoria da improbabilidade da comunicação .....	30
2.6 A comunicação como problema: outras teorias .....	32
2.6.1 Teoria da Espiral do Silêncio e opinião pública.....	33
2.6.2 O grupo silencioso.....	35
<b>3. Uma aproximação entre o humor e a comunicação</b> .....	35
<b>Parte II – A teoria da improbabilidade da comunicação em Monty Python</b> .....	38
<b>1. <i>Sketches de Flying Circus</i></b> .....	39
1.1 " <i>Nudge, Nudge</i> " .....	39
1.2 " <i>Police Station (Silly Voices)</i> " e " <i>Italian Lesson</i> " .....	40
1.3 " <i>Buying a Bed</i> " e " <i>Burglar/Encyclopaedia Salesman</i> " .....	42
1.4 " <i>Jimmy Buzzard Interview</i> " .....	43
1.5 " <i>Marriage Guidance Counsellor</i> " .....	45
1.6 " <i>Science Fiction Sketch</i> " .....	45
1.7 " <i>The Smuggler</i> " .....	46
1.8 " <i>Twentieth-Century Vole (Irving C. Saltzberg)</i> " .....	47
1.9 " <i>Spam</i> ": entre enlatados e lixo electrónico .....	48

1.10 "The Man Who..." .....	50
1.11 "Dirty Hungarian phrasebook" e outros problemas de tradução.....	55
1.12 "The Cycling Tour" (episódio 34).....	58
<b>2. As três improbabilidades em <i>Flying Circus</i> .....</b>	<b>62</b>
2.1 A incompreensão .....	62
2.2 A ausência.....	69
2.3 A recusa .....	72
<b>3. Outros problemas da comunicação.....</b>	<b>76</b>
3.1 Insuficiência.....	76
3.2 Abundância .....	77
<b>4. Filmes .....</b>	<b>81</b>
4.1 <i>Holy Grail</i> .....	81
4.2 <i>Life of Brian</i> .....	83
4.2.1 A opinião pública .....	88
4.3 <i>Meaning of Life</i> .....	90
<b>5. Os efeitos devastadores da comunicação improvável.....</b>	<b>94</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>101</b>

## **Agradecimentos**

À minha família, que tudo fez para que eu conseguisse levar este projecto a bom porto.

Ao professor Manuel Frias Martins, pela sua orientação.

À Sara Covas, pela inspiração.

Aos meus amigos, em particular à Inês Lisboa, ao João Martins, ao Nuno Silva, ao Paulo Antunes, à Sara Vargas, ao Gabriel Magalhães, ao Miguel Troncão e a todos os outros que gostaram tanto do tema como eu, que me incentivaram e ajudaram.

## Resumo

São inúmeros os trabalhos sobre a comunicação. Ainda que em menor quantidade, mas igualmente estimulantes, são aqueles que abordam a questão do humor. A universidade tem-se ocupado de Niklas Luhmann, e sobre os Monty Python Leah Kaplan fez, em 2010, uma tese de mestrado intitulada *A New Theory About the Brontosaurus: Humor as Absurdity and the Violation of Expectations in Monty Python's Flying Circus*. A diferença do nosso trabalho, pelo menos assim se espera, reside em juntar estes dois elementos, fazer a ponte entre a comunicação e o humor e, em particular, entre a teoria da improbabilidade da comunicação do sociólogo alemão e os *sketches* do grupo britânico.

O nosso objectivo consiste em demonstrar que a comunicação improvável referida por Luhmann está presente, para o bem e para o mal, na nossa cultura, nomeadamente na cultura popular e no humor televisivo. Quanto à organização do trabalho, optámos por dividi-lo em duas grandes partes. Na primeira faremos uma contextualização teórica do humor e da comunicação, com definição de conceitos, apresentação de algumas teorias que podem ser relevantes para o tema e uma tentativa de aproximação entre estas duas áreas. A segunda parte será mais prática, consistindo na análise de *sketches* e de cenas de filmes.

## Abstract

*There are many academic works about communication. Still interesting, although not so common are the ones that examine the issue of humor. The academic world has dealt with Niklas Luhmann in the past. Leah Kaplan wrote his master's thesis in 2010 about the Monty Python, entitled **A New Theory About the Brontosaurus: Humor as Absurdity and the Violation of Expectations in Monty Python's Flying Circus**. Our work will differ from these previous studies insofar as it aims at uniting the two elements and to create a bridge between communication and humor, particularly between the theory of the improbability of communication developed by the German sociologist and the sketches created by the British group.*

*Our goal is to demonstrate that Luhmann's improbable communication is present in our culture whether we like it or not. It is especially evident in popular culture and television comedy. We decided to divide the dissertation in two sections. Firstly we will do a theoretical contextualization of humor and communication. We will define concepts and present some theories which may be relevant to the topic. We will also try to bring these two areas closer together. The second section will deal with a more practical analysis of sketches and movie scenes.*

# **Introdução**

O tema desta dissertação surgiu durante o primeiro ano de Mestrado. Nunca antes tinha pensado em trabalhar sobre os Monty Python, e muito menos sobre uma teoria que eu desconhecia até há pouco tempo, como a de Niklas Luhmann. A minha formação, até aqui, foi em História, que tem, como é óbvio, bases de trabalho e conceitos diferentes daqueles que eu aqui apresento. Mas este está longe de ser o meu principal problema. É que, ao contrário do que se possa pensar de alguém que escolhe um curso de Cultura e Comunicação, eu sou um péssimo comunicador. Talvez por isso me fascinem tanto os problemas da comunicação, e a teoria de Niklas Luhmann em particular.

Esta dissertação procura estabelecer uma relação entre a teoria da improbabilidade da comunicação, de Niklas Luhmann, e os Monty Python. A premissa desta teoria, de que a comunicação é, à partida, improvável, pode ser verificada no nosso quotidiano e é abordada não raras vezes na cultura popular sob as mais variadas formas, como em programas televisivos de humor. Numa era em que a comunicação está facilitada como em nenhuma outra época, importa pois reflectir acerca das barreiras que se levantam à transmissão da informação mais simples. E o humor dos Monty Python é um óptimo meio de o fazermos.

Agora, mais do que nunca, tenho a percepção clara de que comunicar implica esforço ou jeito, como cantar e correr. Talento natural ou fruto de trabalho árduo, a verdade é que a comunicação apresenta tantas mais barreiras quanto mais desenvolvida está no seio da sociedade. E isto é dramático se pensarmos na importância que esta acção desempenha nas relações humanas, quer com aqueles que mal conhecemos, quer com as pessoas que nos são mais próximas. Felizmente é também cómico. Uma comunicação falhada tem tanto potencial para ter graça que o humor está repleto de situações dessas – humor como aquele que encontramos em Monty Python.

O meu objectivo passa, pois, por demonstrar que a comunicação improvável de que fala Luhmann está presente, para o bem e para o mal, na nossa cultura, nomeadamente na cultura popular e no humor televisivo. Não interessa se o propósito dos humoristas era demonstrar isso mesmo, pois os *sketches* dos Python até eram anteriores aos ensaios deste autor alemão. O que importa é que a ideia de a comunicação ser, à partida, uma improbabilidade está mais presente na nossa cultura do que podíamos imaginar.

Quanto à organização, optámos por dividir este trabalho em duas grandes partes. Na primeira faremos uma contextualização teórica do humor e da comunicação, ao passo que a segunda parte será mais prática, com a análise de *sketches* e de cenas de filmes. Como o centro deste estudo são os Monty Python, achámos que devíamos falar primeiro do humor. Aqui procuraremos definir conceitos para, num segundo ponto, vermos quais são as principais teorias do humor. De seguida introduziremos o grupo britânico, referindo algumas notas biográficas, e tentaremos perceber um pouco o contexto do seu surgimento na sociedade britânica e o tipo de humor por ele usado. Para tal, pareceu-nos pertinente uma reflexão sobre o tipo de humor de *sketch* e a forma como este se diferencia do humor de *sitcom*.

Sobre a comunicação, começaremos igualmente por procurar perceber o que significa e implica o termo. Depois de uma breve história sobre a evolução da oralidade e da escrita, falaremos sobre a multiplicidade de teorias e abordagens em torno daquele conceito, bem como de algumas noções operatórias que poderão vir a ser úteis na parte prática. Os pontos seguintes serão reservados a Luhmann e à sua teoria bem como a outros autores que explorem os problemas da comunicação, como é o caso de Noelle-Neumann e Cheri Kramarae.

A parte prática está dividida em cinco pontos. O *primeiro* terá por base alguns *sketches* da série *Flying Circus*. A maioria dos *sketches* aqui analisados é da primeira temporada, mas também incluiremos alguns *sketches* de outras temporadas.

No *segundo ponto*, a análise, continuando a recair nos *sketches* da série, será feita a partir das três improbabilidades da teoria de Luhmann, ou seja, aqui cada um dos três subcapítulos será intitulado com uma improbabilidade e nele constarão os *sketches* que a representam.

No *terceiro ponto* abordaremos outros problemas da comunicação que estão presentes na série, mas dos quais Luhmann não fala directamente. Estes estão relacionados com a quantidade de informação transmitida.

O *quarto ponto* será reservado aos três filmes do grupo.

Finalmente, o *quinto e último ponto* deste trabalho não será sobre os Monty Python, mas sobre uma das personagens do programa nacional *Último a Sair*. Com isto pretendemos demonstrar que há múltiplos exemplos de comunicação improvável no humor, na esperança de poder abrir portas para um futuro trabalho a quem queira aprofundar o tema.

Gostaríamos ainda de dar nota de alguns aspectos mais técnicos. Os nomes e as citações de *sketches* e cenas de filmes dos Monty Python, que são aqueles que queremos destacar, virão a negrito. Pelo mesmo motivo, e também devido à sua maior dimensão, as respectivas referências bibliográficas constarão em notas de rodapé, assim como endereços electrónicos. Estas citações devem obedecer a dois critérios: demonstrar, acima de tudo, o ponto de vista que se quer transmitir, mas também tentar manter, tanto quanto possível, a vertente humorística do *sketch* em questão.

## **Parte I – Humor e comunicação**

## 1. Humor

### 1.1 Definindo conceitos

O título da obra de Wallace Chafe, *The Importance of not Being Earnest: the feeling behind laughter and humor*, deixa implícito que o autor faz uma distinção entre "laughter" (riso) e "humor". Diz-nos Chafe que antes de ele próprio se aperceber dessa diferença, outros o tinham feito:

*Humor and laughter are not the same thing, and especially that laughter is quite often a response to some very nonhumorous situations (e. g., Provine, 2000). Although laughter and humor obviously bear a relationship of some kind, they can hardly be equated (e. g. Attardo, 1994: 10-13) (Chafe, 2007: 1).*

Chafe apercebeu-se de que na base do riso e do humor está um sentimento que o próprio chama de "*the feeling of nonseriousness*" (algo como "o sentimento da não-seriedade") ou "*the feeling of not being earnest*", que dá o nome à obra.

Continua o autor afirmando que esse sentimento é despertado pelo humor: "*That is what humor is: a way of intentionally eliciting the feeling of nonseriousness (...) But there are other things than humor that can trigger this feeling, many of them not the least funny*" (idem, 2007: 1). É mais adiante que Chafe fala nas duas componentes essenciais do humor: o plausível e o absurdo. Deve haver, pois, uma complementaridade entre as duas – quando se verifica a combinação entre elas, a probabilidade de surgir o sentimento de não seriedade aumenta (idem, 2007: 89).

Falando mais especificamente sobre o trabalho que tem sido feito, ao longo dos tempos, sobre esta matéria, Chafe afirma que, não raras vezes, o riso e o humor têm sido tratados como se da mesma coisa se tratasse. Ainda assim há quem os trate de forma distinta, por também distinta ser a sua natureza. Nesses casos os estudos sobre o riso tendem a assumir um carácter mais "descritivo, baseados em observações psicológicas e médicas", enquanto, pelo contrário, aqueles que versam sobre o humor são mais "especulativos e assentam menos na evidência" (idem, 2007: 139).

Em *Redeeming Laughter*, de Peter Berger, numa tentativa de dizer o que é o cómico, o autor auxilia-se do Dicionário Inglês de Oxford (a segunda edição da versão

compacta, "*the one that weighs a ton*"), para concluir que tal exercício era praticamente inútil:

*Under comic: "Calculated to excite mirth, intentionally funny." And a second definition: "Unintentionally provocative of mirth; laughable, ludicrous." (...) Not to put too fine a point to it, what is really said here is that the funny is something that is seen to be funny (Berger, 1997: 3).*

Sobre o humor, o autor chega mesmo a apelidar as definições como "*wonderfully imprecise if not circular*" mas destacando o seguinte comentário: "*Distinguished from wit as being less purely intellectual, and as having a sympathetic quality in virtue of which it often become allied to pathos*" (idem, 1997: 3).

Mas tudo isto chegará para saber o significado de humor? A definição de dicionário fala-nos em "disposição de ânimo, do temperamento, natural ou acidental; veia cômica", sendo que o humorista é a "pessoa que tem humorismo, que fala ou com espírito ou com feição irónica" (Silva, 1984: 880). Ricardo Araújo Pereira define a sua ocupação profissional da seguinte forma: "A minha profissão é tentar que os outros fiquem alegres – e de passagem alegrar-me a mim" (Pereira, 2010)<sup>1</sup>.

Já para Carlo Cipolla, "o humorismo é diferente da ironia. Quando alguém faz ironia ri dos outros. Quando faz humorismo ri com os outros" (Cipolla, 2008: 9). Estamos perante um primeiro problema: faz a ironia parte ou não do humor? É o mesmo autor quem nos diz que "é difícil – para não dizer impossível – dar uma definição de humorismo" (idem, 2008: 8). Mas avança, ele próprio, com uma tentativa:

O humorismo é claramente a capacidade inteligente e subtil de realçar e representar o aspecto cômico da realidade. Mas é também muito mais do que isso. Sobretudo, como escreveram Devoto e Oli, o humorismo não deve implicar uma atitude hostil, mas antes uma profunda e sempre indulgente simpatia humana. Para além disso, o humorismo pressupõe a percepção instintiva do momento e do lugar em que se pode exprimir (idem, 2008: 8).

Henri Bergson dirige-se num outro sentido. Embora não se refira propriamente ao humorismo, mas antes ao riso que é provocado pelo cômico, o autor francês afirma que este último exige, "para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma

---

<sup>1</sup> Esta citação é de uma conferência que o humorista deu na Capela do Rato, no dia 11 de Março de 2010, e que foi divulgada pelo Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Concordando no geral com o que diz Ricardo Araújo Pereira, tenho as minhas dúvidas em relação a este aspecto – os bebés riem, mas terão a noção de que vão morrer? Para nos rirmos, não sei se será necessário sabermos que vamos morrer. Mas talvez o riso passe a ser um desafio e uma necessidade quando tomamos essa consciência.

anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura". Outras citações de Bergson, como "a insensibilidade que, normalmente, acompanha o riso", ou ainda "o riso é incompatível com a emoção" (Bergson, 1993: 101) parecem acentuar a ideia de que a simpatia humana pode não ser assim tão imprescindível para o humor.

Talvez importe aqui fazer uma distinção entre humor e comédia. Chama-se comédia, regra geral, a peças, a filmes, a histórias. A expressão remonta à Antiguidade Clássica, altura em que as comédias eram apresentadas, tal como as tragédias, em teatros ao ar livre. O cómico será portanto aquele que participa na comédia.

Entendamos o riso como uma reacção fisiológica do cómico. Como escreveu Koestler num artigo para a *Encyclopaedia Britannica*, "*the aim of humour is to provoke laughter*" (vide Mikes, 1976: 5). Num folheto de uma exposição sobre o riso (*Riso - Uma Exposição a Sério*) podemos ler o seguinte:

O homem sabe rir e sabe fazer rir, diz Bergson, acrescentando que não há nada cómico fora do humano: quando um animal [um macaco, um cão, um papagaio] ou um objecto [um chapéu, uma caraça, uma corneta] nos faz rir é porque descobrimos aí uma semelhança humana. Darwin aproxima a expressão das emoções nos homens e nos outros animais, fazendo corresponder ao riso do homem o som reiterado dos macacos antropóides. Já se disse, por isso, que o riso mostra o animal no homem e reflecte o homem no animal (*Riso - Uma Exposição a Sério*, folheto de divulgação, s. d.).

Ricardo Araújo Pereira também nos fala acerca do ser humano e do riso. Para ele há uma razão para o homem ser o único a ter a capacidade de se rir: o entendimento de que vai morrer:

(...) Se calhar a única coisa que tenho para apresentar de experiência mística é esta: é o facto de eu achar que a minha profissão se relaciona com a morte (...) Isto porque eu acho muito intrigante que nós sejamos capazes de rir. Porque a capacidade de rir distingue-nos dos animais, que não riem (...) e também nos distingue de Deus (...) Deus não ri. Jesus Cristo chora várias vezes, não ri nenhuma. Podíamos falar sobre razões por causa das quais nós (...) entendemos o riso com alguma desconfiança. (...) Eu acho que a capacidade de rir é exclusiva do ser humano, também porque é exclusivo do ser humano o entendimento que ele vai morrer. É o único animal da criação que tem consciência da sua própria extinção. E portanto, quem não sabe que vai morrer, não se ri – é o caso dos animais. E quem sabe que não morre nunca também não se ri, que é o caso de Deus. Nós sabemos que vamos morrer, e eu acho que é por

isso que nos rimos. E eu acho, aliás, que cada vez que nos rimos, nós estamos a rir-nos disso. A rir-nos do facto de irmos morrer (Pereira, 2010)<sup>2</sup>.

Para ele, só há um momento em que não deve haver humor, é aquele em que alguém perde um filho. Vamos mais longe: que espaço há para o humor quando se perde um ente querido, um familiar próximo, um grande amigo? É, contudo, inegável que há uma relação relativamente próxima entre o humor e a morte. O humorista dos Gato Fedorento faz referência aos muitos epitáfios e últimas palavras humorísticas que existem. O epitáfio de Raúl Solnado é um bom exemplo: "Aqui jaz Raúl Solnado – muito contra a sua vontade" (idem).

Também as últimas palavras de Buster Keaton são paradigmáticas. Deitado numa cama, rodeado pelos amigos, ouve um deles a pedir aos outros que lhe toquem nos pés, para saber se já tinha morrido. Dizia ele que os mortos ficavam com os pés frios quando morriam, ao que Keaton responde, antes do último suspiro: "a Joana d'Arc não". Thomas More, quando estava a ser ajudado por um carrasco a subir as escadas que o conduziriam para o cadafalso, diz: "obrigado, depois desço sozinho" (Pereira, 2010). Caso idêntico é aquele que nos é dado por Freud acerca de um condenado que está a ser levado para a forca numa segunda-feira e que afirma: "Aqui está uma semana que começa bem" (Breton, 1939).

Para não tornar esta lista demasiado extensa, até porque julgo que a ideia já está a ficar clara, apenas farei referência à seguinte passagem:

(...) quando certo aristocrata francês, ao subir a escada que o levava à guilhotina, tropeçou num degrau, e exclamou, virando-se para os guardas, "Dizem que tropeçar dá azar", certamente merecia que lhe tivessem poupado a cabeça (Cipolla, 2008: 8).

Finalmente gostaria de voltar a fazer uma referência à *Exposição do Riso*, da qual já falámos. Esta teve lugar no Museu da Electricidade, de 20 de Outubro de 2012 a 17 de Março de 2013. Se falamos dela é porque consideramos que, neste ponto, pode ser útil para aprofundar algumas ideias. Sem pormenorizar demasiado, esta exposição está dividida em 6 partes: o quotidiano, o corpo, o sexo, a linguagem, o poder e o espectáculo. E se todas elas são importantes e constam um pouco ao longo de todo este trabalho, gostaria de transcrever o excerto "O riso na ponta da língua. A linguagem",

---

<sup>2</sup> Vide nota anterior.

uma vez que acho que é fundamental para um trabalho que versa também sobre comunicação:

Para o bem e para o mal, uma única palavra ou uma mesma frase é capaz de gerar muitos sentidos. Cada palavra, cada frase, cada locução é portadora de uma quase infinita multiplicidade de conjugações, e pode dizer-se o que se quer dizer de maneiras muito diferentes e variadas. Essa multiplicidade possibilita a formação dos mais variados mal-entendidos, cria situações de embaraço na formulação, na entoação, na pronúncia, na gesticulação, na tradução de uma ideia em língua própria ou estrangeira. Desse modo, o que se queria dizer transforma-se numa coisa totalmente diferente, muitas vezes desacertada e, claro, isso faz muitas vezes rir quem ouve, zangar o destinatário, envergonhar o autor (Pinharanda e Crespo, 2012).

Ainda no âmbito desta exposição, foi feito um documentário de dois episódios, intitulado *O Que Nos Faz Rir - O Humor No País Do Fado*, da autoria de Nuno Artur Silva, com a participação de várias personalidades da sociedade portuguesa, desde humoristas a escritores, passando por professores e realizadores, que relacionam o humor, a comédia e o riso com os mais variados temas como a religião, o sexo e a ofensa. Em determinado momento é-nos dada a conhecer uma vertente mais histórica da comédia que nos leva à Grécia Antiga e à forma como este género era visto e apresentado. Recomendamos, pois, a sua visualização.

## **1.2 Teorias do humor**

Há três grandes teorias do humor: a teoria da superioridade, a teoria da incongruência e a teoria do alívio. Para falar sobre elas iremos auxiliar-nos de um texto de Adrian Bardon intitulado *The Philosophy of Humor*. A *teoria da superioridade* diz-nos que o humor advém da inferioridade daquele de quem nos rimos e da conseqüente superioridade que sentimos em relação a essa pessoa. Esta é uma visão partilhada pelos filósofos do Mundo Antigo, como Platão, Aristóteles e Cícero, mas também por Thomas Hobbes, um filósofo do século XVII que, tal como os anteriores, via o riso como algo negativo.

Mais recentemente, já no século XX, Henri Bergson, que parece seguir em vários aspectos esta teoria, tem, ainda assim, uma ideia diferente: para ele, o riso serve um propósito social que é positivo e que deve ser valorizado, não partilhando as análises

mais pejorativas dos autores referidos. Também se afasta deles ao considerar que o riso é algo dirigido ao intelecto, e não às emoções.

De entre as principais críticas a esta teoria notamos aquela que constata que este sentimento de superioridade não pode ser o único factor para o riso, uma vez que a miséria e desgraça alheias são, muitas vezes, motivo de compaixão, ou pelo menos despertam sentimentos bem diferentes do contentamento. Se é certo que a inferioridade do objecto de gozo é comum, esta parece ser mais uma característica casual, senão mesmo secundária, das situações cómicas, do que propriamente uma condição absolutamente necessária (vide Bardon, 2005: 1-5).

Assim vai surgindo uma outra teoria, a da *incongruência*. Sob várias formas, tem por base a concepção de que o humor é obtido através de um reconhecimento intelectual de uma incongruência absurda que se dá numa dada situação, um contraste entre a expectativa e a realidade. Alguns dos seus principais defensores são Kant, Kierkegaard e Schopenhauer. Este último dá um exemplo que é bem paradigmático da sua teoria. Um epitáfio de um médico diz o seguinte: "*Here lies he like a hero, and those he has slain lie around him*". O engraçado aqui é a incongruência entre a noção de herói e o trabalho de um médico. Se isto fosse dito sobre um herói de guerra, não teria graça. Mas o alvo ser um médico, cujo propósito é salvar vidas, e não ceifá-las, constitui já um absurdo humorístico.

É uma teoria que porém não está isenta de falhas. George Santayana, filósofo do século XX, afirma que há situações em que nos rimos e que não envolvem incongruência, como quando alguém nos faz cócegas. E tal como a superioridade, a incongruência não deve ser causa única e suficiente do riso, porque há inúmeras incongruências que não são engraçadas, como nota Alexander Bain, psicólogo e filósofo do século XIX (vide idem, 2005: 5-9).

Bain viria a influenciar o autor da *teoria do alívio*, Herbert Spencer, que diz que o riso que advém do humor é o resultado de uma libertação de uma excitação nervosa ou de uma tensão emocional – é essa libertação que, para ele, caracteriza todas as situações de riso. Para Freud, a razão que nos leva a adoptar uma postura bem-humorada é para evitar ou redireccionar sentimentos mais negativos a que a vida, dura por natureza, nos conduz (vide idem, 2005: 9-11).

### 1.3 Monty Python

Monty Python é um grupo de humor britânico formado por Michael Palin, John Cleese, Eric Idle, Graham Chapman, Terry Jones e Terry Gilliam<sup>3</sup>. Os cinco primeiros surgem na grande maioria dos *sketches*, ao passo que o cartoonista Terry Gilliam é o autor das animações (como as que envolvem o célebre pé gigante e a Vénus de Botticelli).

Os primeiros trabalhos dos elementos do grupo surgiram em variadíssimos programas da BBC como *The Frost Report*, *Do Not Adjust Your Set*, *The Complete and Utter History of Britain*, *How to Irritate People* e *At Last The 1948 Show*, aquele que é considerado, "em grande parte, progenitor dos Python" (AAVV, 2007: 175).

Tornaram-se conhecidos com o seu programa *Monty Python's Flying Circus* (*Os Malucos do Circo*, na versão portuguesa), composto por 4 temporadas (a última das quais já sem a participação de John Cleese). O programa foi para o ar em Outubro de 1969, pela BBC, e terminou em 1974. Para além dos seis Pythons, vários outros actores estiveram associados à série, e mais tarde aos filmes, como Carol Cleveland e Neil Innes (sendo que este contribuía também a nível musical).

Para além do *Flying Circus* os Monty Python fizeram vários filmes de sucesso, os quais se tornaram um marco da comédia britânica: *And Now For Something Completely Different* (1971), *The Holy Grail* (1975), *Life of Brian* (1979) e *The Meaning of Life* (1983). De destacar ainda o espectáculo ao vivo em Hollywood Bowl (1982), o musical *Spamalot* (2005), o concerto *Not the Messiah (He's a Very Naughty Boy)* (2007), o documentário *Almost the Truth* (2009) e a autobiografia animada do falecido Graham Chapman, *A Liar's Autobiography* (2012), bem como o lançamento de vários álbuns, como *Monty Python Sings* (lançado em 1989), que compilavam músicas não só da série como também dos filmes, entre as quais "Always Look on the

---

<sup>3</sup> Os nomes dos elementos dos Monty Python, mais os convidados, são especialmente importantes nos próximos capítulos. Não se sabe o nome de muitas das personagens dos *sketches*, portanto para nos referirmos a elas usaremos os nomes dos actores.

*Bright Side of Life*", "*Lumberjack Song*", "*Sit on My Face*" e "*Every Sperm Is Sacred*" (Morris, s. d.).

A relação que é possível estabelecer entre Monty Python (e outros grupos de humor) e as ciências sociais e humanas, nomeadamente com a sociologia e a filosofia, pode parecer surpreendente, mas a verdade é que existem estudos e obras consistentes acerca destes temas<sup>4</sup>.

#### 1.4 O humor de Monty Python

Que dirão os Monty Python acerca do humor? O que fará deles um grupo humorístico? Uma das suas principais características é sem dúvida o *nonsense*. Este estilo de humor é pautado pelo absurdo, pela incongruência do sentido, como nos mostra a definição de um dos catálogos da *Exposição do Riso*:

*Nonsense* [sem sentido]: Expressão inglesa utilizada para caracterizar uma ideia, imagem, objecto ou situação do dia-a-dia disparatada e sem coerência. Os antigos diziam que uma coisa sem sentido era desagradável, pois não era possível perceber a sua razão, mas hoje muitos artistas e escritores usam este método para comunicar. Um bom exemplo é a obra *Alice no País das Maravilhas*, escrita por Lewis Carrol no séc. XIX (*Jogo do Riso*, s. d.: 5).

A sátira, juntamente com o absurdo, é um elemento bastante recorrente no humor do grupo. "*Broadly put, satire is the deliberate use of the comic for purposes of attack*", afirma Peter Berger (1997: 157). Seguindo o que nos diz Paulo Morgado, que se auxilia de diversos autores, como Linda Hutcheon e Elbert Hubbard, um dos elementos principais da sátira é, tal como na paródia, a ironia e o objecto visado é geral, "relativo ao Homem, ao social, à moral" e a "representação [é] crítica, sempre cómica e frequentemente caricatural", podendo incluir "costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos e similares". Dois exemplos que o autor dá de sátira são os programas *Saturday Night Live* e *The Daily Show With Jon Stewart* (Morgado, 2011: 73 a 76).

---

<sup>4</sup> A Estrela Polar tem uma colecção intitulada *A Filosofia Segundo*, e de entre os livros que a compõem podemos encontrar *A Filosofia Segundo Monty Python* (alguns dos outros livros falam sobre Seinfeld, Woody Allen, etc.).

De facto, o sexteto visava muitas vezes os costumes sociais, como a vassalagem prestada à realeza britânica, em particular no "*Royal Episode 13*" (ou "*The Queen Will Be Watching*"). Nele, os *sketches* vão sendo interrompidos pela possibilidade de a rainha poder sintonizar o canal e estar a ver o programa. Quando isso acontece, os intervenientes põem-se de joelhos ou de pé, em sinal de respeito à rainha. Também certos grupos são satirizados, como os comentadores da BBC, canal onde era transmitido o programa.

Acerca do absurdo e da sátira em Monty Python, veja-se a seguinte passagem de Leah Kaplan:

*Co-creator of The Office (2001-2003), Steve Merchant, said, "Everybody was fair game in Monty Python's satire" (Almost the Truth: The Lawyer's Cut, 2009). No one group was able to opt out and avoid being mocked and ridiculed. Flying Circus combined satire and absurdity by ridiculing others for taking themselves too seriously. Flying Circus mocked authority and the establishment by often implying a level of madness. Policemen, accountants, the upper-class – nearly every group or institution – were insane and "out of [their] tiny little minds," as far as Flying Circus was concerned. [...] The members of Monty Python mocked institutions, rather than specific individuals. Palin called the content of the program a "reaction against a rather stifling world. It was not necessarily oppressive. It didn't hurt us. It wasn't unkind. It was just very, very conventional" (as cited in Wagg, 1992, p. 269). By critiquing elements of authority, the members of Monty Python were able to react against such a conventional world where institutions – from the police to the BBC – presented a boring, constrained life for the comedians who made up the comedy troupe, Monty Python (Kaplan, 2010: 39 e 40).*

Mas talvez não haja caracterização mais certa do grupo britânico do que aquela que é feita por Nuno Markl, no prefácio de *Os Monty Python – Autobiografia pelos Monty Python*:

É impossível não admirar os tipos que provaram que, ao contrário do que a Humanidade julgava, não é o fim de uma rábula que é o mais interessante. Pelo contrário: é redutor concentrar a grande gargalhada final num momento que dura segundos. O percurso, sinuoso e inesperado, é onde está o melhor (...) O humor dos Python não é bem um orgasmo - é uma queca épica, prolongada, memorável, da qual o orgasmo é apenas uma pequena parte. E a isso chama-se algo de completamente diferente (Markl, 2007: 13).

Ao longo do prefácio, Markl vai explicando como se processa o tipo de humor dos Python. De facto, não são as *punchlines* que nos ficam na memória depois de

assistirmos a *sketches* dos Monty Python, até porque vários deles entroncam, como diz o radialista, noutros, não havendo por isso um fim propriamente dito. O que se retém é o arrojo das ideias, o absurdo das situações.

GRAHAM CHAPMAN: A coisa mais importante foi de facto livrarmos-nos da *punchline*. Durante anos, as pessoas faziam uma *punchline* e, enquanto escritores, tínhamos que a fazer. O produtor ficava a olhar se não houvesse uma *punchline*, porque como havia de finalizar, se não pudesse indicar à audiência quando havia de aplaudir? Tinha que haver ali qualquer coisa. Bem, nós não nos preocupamos por aí além com a audiência, eles que se arranjam (Chapman, 2007: 202).

Pondo assim em segundo plano as *punchlines*, passou a ser fundamental algo que unisse os *sketches* e que fizesse eficazmente a transição entre eles. A solução encontrada foi o fluxo-de-consciência, a maioria das vezes sob a forma de animações, sendo por isso, em grande parte, da responsabilidade de Terry Gilliam, embora Michael Palin e Terry Jones também fossem defensores deste modelo de programa:

(...) A ideia Jones/Gilliam/Palin de uma forma, que era uma espécie de fluxo-de-consciência, para colocar o material junto, foi aceite entusiasticamente, pelo menos pelo John (...)

TERRY JONES: O Terry G disse: “Tenho aqui isto, os ‘Elefantes’, não sei o que realmente é, é apenas uma coisa do tipo fluxo-de-consciência”. Assim, quando estávamos a tentar arranjar uma forma para o Python, pensei nisso. Acabara de ver a série *Q5*, do Spike Milligan, e pensei: “Ah, ele acaba de o fazer, ele fez algo novo”. Fizera todos aqueles *sketches*, que não tinham princípio nem fim. Limitavam-se a parar, ou transformavam-se num *sketch* diferente, ou noutra coisa, e ele não se ralava. Eu pensava: “Como é que podemos fazer isso, aproveitar a inovação que o Milligan conseguiu ali?”. Estava a subir as escadas da casa dos meus pais em Claygate e, de repente, lembrei-me do *cartoon* dos “Elefantes” do Terry e da forma como se passava de uma coisa para outra. Pensei: “Talvez consigamos fazer isso durante o programa inteiro” (...)

TERRY GILLIAM: O Terry agarrou naquela forma de fazer as coisas segundo o modelo do fluxo-de-consciência. E isso aconteceu porque, muito cedo nos Python, uma das coisas que notámos, tendo visto o Peter Cook e o Dudley Moore e todo o tipo de programas onde havia a necessidade da tradicional *punchline*, era que eles faziam aqueles grandes *sketches*, com todo o tipo de personagens, mas a *punchline* era muitas vezes fraca e deixava um travo amargo na boca, enquanto que o *sketch* era uma maravilha. Por isso decidimos: está bem, vamos livrar-nos da *punchline* e não nos preocuparmos com isso, o que caía dentro da ideia do fluxo-de-consciência. Não precisamos de *punchlines*. Mantemos as coisas a correr até acharmos que perderam a energia e, a seguir, passamos para outra coisa. E isso libertou-nos imenso (AAVV, 2007: 201, 203-205).

Bem diferente, como facilmente se percebe, de outros tipos de humor. Os *Malucos do Riso*, por exemplo, pautavam-se pela *punchline*, altura que sabíamos ter chegado quando as personagens olhavam para a câmara com uma careta. Regra geral, nos *sketches* dos Monty Python não há uma personagem a indicar-nos que aquela é a *punchline*, porque, como já foi referido, não é isso que se pretende salientar.

Gostaria de apontar um interessante contraste entre a obra de Bergson e um *sketch* particular dos Monty Python, uma vez que é um exemplo claro do humor completamente diferente dos Monty Python. Diz-nos Bergson que algo é tão risível quanto melhor conseguirmos explicar a sua natureza (Bergson, 1993: 31). O que faz sentido, visto que quando nos rimos normalmente sabemos do que nos estamos a rir e o porquê. Mas então que dizer do homem que faz com que as pessoas se riam incontrolavelmente? Não há qualquer razão evidente para isso. Em momento algum do *sketch* nos é dita a razão para que tal suceda. Pelo contrário, a personagem que faz rir de forma tão desenfreada os outros, interpretada por Terry Gilliam ("*The Man Who Makes Other People Laugh Uncontrollably*"), é tão normal, com o seu fato e chapéu de coco, que chega a ser quase enfadonha. Tal retractação não é acidental, pois a intenção é que a personagem seja assim para que o espectador não perceba o motivo dos risos que provoca. E contra tudo o que seria expectável, o que é cómico neste *sketch* é precisamente não se saber esse motivo<sup>5</sup>.

É isto que é, afinal de contas, o humor de Monty Python: surpreendente, absurdo, onde a realidade é constantemente desconstruída e onde até o próprio riso é subvertido.

#### **1.4.1 O humor ao longo do século XX: contextualização e principais influências**

Contextualizemos um pouco a época em que os Python apareceram. Neste período começaram-se a notar mudanças na forma de estar e no próprio humor em Inglaterra, como refere John Cleese: "Passámos de uma sociedade quase deferente, nos anos 50, para uma sociedade onde, subitamente, se diziam piadas acerca da rainha, do

---

<sup>5</sup> Voltaremos a abordar este *sketch* na segunda parte deste trabalho, não por causa da vertente humorística, mas sim pelos processos de comunicação que nele se desenrolam.

Primeiro-ministro e este género de coisas. Era uma atmosfera completamente diferente, uma grande libertação de energia"<sup>6</sup>.

Eric Idle nota que para isto Peter Cook e Harold Wilson foram decisivos:

O governo estava no poder há treze e o *slogan* era: “Nunca estivemos tão bem”. Quando o Peter Cook fez de Harold Macmillan em palco, fez do governo uma figura completamente ridícula e redundante, não muito actual e não era mais possível levá-lo a sério. Penso que a sátira, ocasionalmente, pode fazer coisas destas (...) O governo caiu, o Harold Wilson apareceu a fumar cachimbo, e havia programas satíricos na televisão e toda uma descontração... A forma de ser da Inglaterra tinha mudado<sup>7</sup>.

Porque falar no humor dos Monty Python é falar também sobre o humor inglês, parece-me oportuna a seguinte passagem de George Mikes:

*Is there such a thing as a national humour? Of course there is. The speciality of the English, for example, is understatement. A man is swept into the water from a Channel boat. A tremendous gale is lashing mountainous seas. The man's head emerges just once from the water. He – being a proper Englishman – shouts at the people on the boat, not excitedly of course, just loud enough to be heard: “Rather windy, isn't it?” That's understatement (Mikes, 1976: 7).*

Para dar outro exemplo, em *"Silly Disturbances (The Rev Arthur Belling)"* podemos ver claramente o que George Mikes quer dizer. Cleese não perde nunca a compostura, continuando a beber o mais tranquilamente possível o seu chá, mesmo tendo ao seu lado um maluco a partir pratos e a atirar-lhe um boneco para a frente.

Até finais da década de 60, altura em que apareceu o grupo Monty Python, as referências do humor eram Charlie Chaplin, Stan Laurel e Oliver Hardy, Bud Abbott e Lou Costello, os Irmãos Marx, e no panorama português, Vasco Santana, António Silva, para citar apenas alguns. E há diferenças substanciais entre eles.

De facto, até ao aparecimento de Monty Python, o que temos fundamentalmente é o humor através de situações do quotidiano. O que os seis ingleses fazem é desconstruir esse quotidiano. Em *Modern Times*, Charlot trabalha numa fábrica, e as situações cómicas por ele criadas derivam dessa realidade. Em contraste, John Cleese, no *sketch "Self Defense Against Fresh Fruit"*, dá uma aula de autodefesa contra atacantes cujas armas sejam... fruta fresca.

---

<sup>6</sup> Vide Monty Python, *Almost the Truth: The Lawyer's Cut*, ep. 1, cap. 3, 2009.

<sup>7</sup> Vide nota anterior.

Groucho Marx brinca bastante com as palavras e com o sentido das frases. Vejam-se os seguintes exemplos:

*I never forget a face, but in your case I'll be glad to make an exception.  
I find television very educating. Every time somebody turns on the set, I go into the other room and read a book.  
Outside of a dog, a book is man's best friend. Inside of a dog it's too dark to read* (Moncur, s. d.).

Já em Monty Python temos *sketches* onde há pessoas que só dizem o início, o meio ou o fim das palavras – mais uma vez o absurdo, a total falta de sentido e de semelhança com a realidade.

Mas se há algo que podemos apontar como semelhança é a presença do absurdo, tanto em Charlot, como em Groucho Marx e nos Monty Python. Quem não se recorda da cena do filme *A Night At The Opera* a bordo do navio, quando temos mais de uma dezena de pessoas a entrar para dentro de um quarto minúsculo? De resto, um pouco ao estilo de uma outra cena de *Life of Brian*, quando dezenas de soldados entram numa minúscula habitação em busca do protagonista. Já para não falar da sátira que é feita à classe média alta.

De entre as principais influências dos Monty Python estão o programa radiofónico *The Goon Show*, a peça *Beyond the Fridge*, de 1962, com Peter Hook, e o programa de televisão *That Was The Week That Was*, com David Frost. Já mais tarde, no tempo de *The Frost Report* (primeiro programa de John Cleese), *At Last The 1948 Show* e *Do Not Adjust Your Set* (primeiro programa de Idle, Jones, Palin e, mais tarde, Gillian), também o grupo de Neil Innes, cantor que viria a participar na série *Flying Circus*, teve a sua influência. Sobre estes Bonzo Dogs, Eric Idle afirma:

Tocavam músicas situacionistas muito estranhas e bizarras. Era Dada, na verdade. Uma banda Doo Dah era uma banda Dada. Acho que isso nos influenciou enormemente. Penso que a sua influência nos Python é imensa, porque fazíamos pequenas rábulas tensas de Cambridge, mas eles faziam algo de estranho; situacionalmente estranho<sup>8</sup>.

#### 1.4.2 *Sketches vs sitcoms*

---

<sup>8</sup> Vide Monty Python, *Almost the Truth: The Lawyer's Cut*, ep. 1, cap. 6, 2009.

Não é só dos *Malucos do Riso* que os Python se diferenciam. Um programa de *sketches*, como o *Flying Circus*, está próximo, pelo menos quanto à sua estrutura, de um Gato Fedorento, ou de um *Herman Enciclopédia* – ou até de um *Tal Canal*, onde não havia propriamente *sketches* aleatórios, mas sim segmentos próprios e determinados, que funcionavam como pequenos programas dentro do programa, como "Cozinheiro para o Povo", "O Diário de Marilú" ou o "Espaço Infantil", protagonizado por um irrequieto Nelito. No entanto, programas cômicos que não tenham este formato, desenvolvem o humor de uma maneira completamente diferente.

Vejam, pois, o humor que podemos encontrar em *sitcoms*. Eu arriscaria avançar com um motivo, talvez superficial, para esta diferença: as personagens. O humor nas *sitcoms* baseia-se bastante, creio, na forma como as personagens, que conhecemos mais ou menos bem, reagem às situações. Quando Archie Bunker fica preso na sua cave e lhe surge um negro, depois de ter estado a "falar" com Deus, a situação é hilariante. Também hilariante é George Constanza visitar a sua mãe ao hospital, depois de esta o apanhar a masturbar-se na sua casa. Ou o jantar que Alex P. Keaton, da série *Family Ties*, pretende organizar ao seu detestável professor, após este ser agredido, em duas ocasiões diferentes, pelos seus pais. Estas situações cômicas são-no por conhecermos as personagens. São-no por as acompanharmos ao longo de vários episódios.

Se o que disse se comprovasse na totalidade, então os primeiros episódios das *sitcoms*, aqueles em que ainda não conhecemos suficientemente bem as personagens, dificilmente teriam graça. No entanto é o episódio-piloto muitas vezes que nos chama a atenção para a comicidade da série. Mas acho que são mais engraçados aqueles que através de determinadas situações, nos dão a conhecer melhor as personagens desde início. Como o Alex Keaton que começa a namorar com a filha de membros de um clube restrito. Essa situação, com todos os contornos engraçados que lhe são dados na série, permite-nos perceber as diferenças entre Alex e o pai Steven e, mais do que isso, o pano de fundo da *sitcom*: as diferenças ideológicas entre gerações, que em *Family Ties* são, curiosamente ou não (porque as *sitcoms* também nos podem dar um claro sinal dos tempos), inversamente representadas em relação a *All in the Family*. Ao passo que nesta última a geração mais nova é a progressista, naquela que é protagonizada por Michael J. Fox são os pais que desempenham esse papel.

O humor que advém da personalidade é muito mais raro nos *sketches*, porque não é a personalidade que é posta em evidência, mas sim a situação. Isto apesar de as

situações, tal como as personagens, poderem ser mais trabalhadas nas sitcoms do que nos *sketches*, pois num segmento não há tempo, regra geral, para desenvolver uma situação. Mas na *sitcom*, o destaque, a preferência, vai quase sempre para a personagem. No *sketch* é o contrário. Mesmo nos filmes dos Monty Python podemos ver este fenómeno: não interessa qual a personalidade de Pilatos, o que interessa é que ele não consegue dizer os rr. Galahad, o Puro, é casto? Então o que interessa é pô-lo num castelo cheio de raparigas necessitadas de um toque masculino. A personalidade é deixada para segundo plano, uma característica é o suficiente para criar situações cómicas com aquela personagem.

É curioso o testemunho que os membros dos Python dão sobre a questão dos *sketches* e dos filmes. Na edição especial de *The Meaning of Life* há um extra intitulado "*The Meaning of Meaning of Life*", onde os vários Python falam sobre a película. A determinado momento Terry Jones afirma que gostava da ideia de fazer uma longa-metragem de *sketches*, mas que John Cleese discordava, pois, segundo este, esse tipo de filmes não se aguentava durante muito tempo: "Podem fazer-se *sketches*<sup>9</sup> até 45 ou 50 minutos. As pessoas gostam. Depois disso, tem de haver um enredo"<sup>10</sup>. Apesar disso, é o próprio Cleese a admitir:

Penso que o filme que saiu [*The Meaning of Life*] foi o típico filme de *sketch* (...) Não há interligação no enredo, não há momento. Não se percebe o que vai acontecer a seguir. Por isso, todas as cenas têm de valer por si. É muito difícil fazer isso resultar<sup>11</sup>.

Na opinião de Eric Idle, é o enredo aquilo que diferencia, de facto, *The Meaning of Life* de *Life of Brian*: "*Brian* é um filme de *sketches*. Tudo são pequenos *sketches*. Foi tão cuidadosamente ordenado, que existe uma história e uma continuidade"<sup>12</sup>. Se neste caso temos uma personagem que permite fazer essa ligação, dar essa continuidade, no filme de 1982 não encontramos esse elemento.

---

<sup>9</sup> Nas legendas do dvd traduziram "*sketch*" por sátira, o que no meu entender não é totalmente correto em termos conceptuais. Não é usado o termo "*satire*", que no meu entender é o que traduz melhor sátira. Optámos aqui por traduzir por rábula, como no dvd *Almost the Truth*, já aqui citado.

<sup>10</sup> Vide Monty Python, *Meaning of Life*, disco 2, A Escola da Vida, *O Significado de se Fazer The Meaning of Life*, cap. 1.

<sup>11</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 4.

<sup>12</sup> Vide nota anterior.

## 2. Comunicação

### 2.1 Uma definição complexa

Antes de analisarmos a teoria de Luhmann, é importante começar por definir a palavra comunicação. Partilhamos os aspectos seguintes:

A definição de “comunicação” é complexa (...) Um dos primeiros autores que se dedicaram ao estudo desta temática foi Charles Cooley, que defendeu que a comunicação é “o mecanismo através do qual existem e se desenvolvem as relações humanas” (...) **o mundo só “existe” desde que alguém começou a relatar o que estava ao seu redor a alguém que entendia o que estava a ser dito**<sup>13</sup> [Negrito nosso] (...) A palavra “**comunicação**” deriva do latim, do termo *communicare*, que significa **pôr em comum, associar, entrar em relação, estabelecer laços, tornar comum, partilhar**. Constitui, pois, uma troca de ideias, opiniões e mensagens, contemplando o **intercâmbio de informação** entre sujeitos ou objectos. É um **fenómeno espontâneo e natural** que se usa sem dar conta e que esconde um processo mais complexo, que envolve a troca de informações e utiliza sistemas simbólicos como suporte<sup>14</sup>. Estão envolvidas neste processo uma infinidade de formas de comunicar (Pereira, Alpoim e Araújo, 2011. Negritos e itálicos do autor).

Mas há algo mais que se pode acrescentar. Por exemplo, João Baptista Perles diz-nos que "a linguagem, a cultura e a tecnologia são elementos indissociáveis do processo de comunicação" (2007: 1). Vamos ver porquê.

Podemos dizer que o fenómeno da comunicação, espontâneo e natural, sempre acompanhou o ser humano, desde a sua forma mais primitiva até à actualidade. O que pode variar é o modo como se estabelece o intercâmbio de informação. Pode ser através da linguagem falada, dos gestos ou da escrita, para citar apenas os exemplos mais frequentes. Mas o código morse também pode ser considerado um meio que permite que o emissor envie a sua mensagem a um receptor. Assim como os sinais de fumo.

---

<sup>13</sup> Aqui está uma ideia fundamental que é também referida por Luhmann: para haver comunicação tem que haver um emissor e um receptor.

<sup>14</sup> Veremos mais adiante casos concretos em Monty Python onde poderemos explorar de forma mais aprofundada o sistema de símbolos da linguagem.

Há algo em comum a todos estes meios: todos possuem um código muito próprio. Para o receptor perceber a mensagem tem que estar familiarizado com o código que o emissor está a utilizar. No caso da fala e da escrita, temos os alfabetos, que têm caracteres específicos. Para a linguagem gestual, temos determinados gestos. Seja qual for o meio de comunicar, existe um código que se deve conhecer e dominar minimamente para que possa existir troca de informação.

Em suma, o código é um sistema que é comum a uma determinada cultura e consiste em símbolos (como o alfabeto) e em regras convencionais que determinam como devem ser usados esses símbolos. Algo tão simples de comunicar como "esta mesa é quadrada" requer que o sistema de símbolos, e as suas respectivas regras, sejam respeitados, porque dizer aquela frase não é o mesmo que dizer "aquela cadeira será circular". E a ordem das palavras também deve ser apropriada, uma vez que "quadrada é mesa esta", embora contenha as mesmas palavras do exemplo anterior, não faz qualquer sentido.

A comunicação está também intimamente relacionada com a cultura. Comunicar numa tribo não será com certeza o mesmo que comunicar numa cidade. Nos dias de hoje o fenómeno comunicacional é diferente daquele que existia na Antiguidade ou na Idade Média. A forma de comunicar, bem como aquilo que se comunica, é, sobretudo, cultural. Por outro lado, a tecnologia reflecte também o que é a comunicação. É fácil perceber o que separa uma carta de uma mensagem instantânea, um livro de um ficheiro *online*, um telegrama de um telefone, por aí fora. *Linguagem, cultura e tecnologia* estão, assim, interligadas e atuam de uma forma preponderante sobre a comunicação. Por exemplo, veja-se as mudanças profundas que as mensagens instantâneas provocaram na linguagem. As mensagens de telemóvel têm um limite de caracteres ligado ao seu custo, ou seja, à semelhança dos telégrafos, quantos mais caracteres tiver a mensagem, mais ela custa. Durante algum tempo, até começarem a aparecer os tarifários das empresas de telecomunicações, isto fez com que os usuários tivessem que arranjar formas de abreviar as suas mensagens. Esta nova linguagem, sendo usada por tanta gente, passou a ser tão usual que perdura até aos dias de hoje e continua a ser usada em meios de comunicação que já não impõem este limite de caracteres, pelo menos não da mesma maneira. Mesmo em situações que requerem o emprego correto da linguagem, podemos ver estas abreviações, como o "ñ", ou até mudanças de "que" para "k". Claro que quem não está familiarizado com esta terminologia pode passar um mau

bocado até a conseguir entender, exactamente porque o código é diferente. É esta a interpretação que faço da afirmação de João Baptista Perles.

Tudo isto serve para tentar perceber o que é a comunicação. A dificuldade em defini-la está de igual forma bem expressa na obra de John Fiske, *Introduction to Communication Studies*. Segundo este autor, o número infindável de actividades que acarreta (desde algo como a televisão, até a uma crítica literária, passando pelo penteado) torna o seu próprio estudo mais complexo. Como reduzir a comunicação a uma disciplina parece ser algo extremamente redutor, se não mesmo inútil, há quem considere que ela deve ser entendida como uma área de estudo multidisciplinar. Para Fiske, o seu estudo deve assentar em quatro pressupostos: são necessárias abordagens de diferentes disciplinas para se conseguir compreender o estudo da comunicação; toda a comunicação envolve signos e códigos: signos são caracteres ou actos que se referem a outra coisa para além de si mesmos (são construções significantes); os códigos são sistemas em que são organizados os signos e onde estes se relacionam entre si; signos e códigos são transmitidos ou disponibilizados a outros, e essa transmissão ou recepção é a prática das relações sociais; na vida da nossa cultura a comunicação é central – estudar a comunicação requer por isso um estudo da própria cultura (Fiske, 1990: 1-5).

## **2.2 Um enquadramento histórico: a tradição oral e a escrita**

Ao longo dos tempos, a comunicação humana foi-se alterando, foi evoluindo e sofrendo transformações. Sendo tão antiga quanto a própria humanidade, seria certamente muito diferente da que existe nos dias de hoje. A sua evolução aplica-se até à própria escrita. Tomemos como exemplo a primeira escrita da história: a escrita cuneiforme. Inventada pelos sumérios na segunda metade do IV milénio a. C. começou por ser pictográfica: numa primeira fase, eram desenhados os objectos. Numa fase posterior passou-se a escrever "os sons que integravam e compunham o nome do objecto" (Ramos, 2001: 336). Vários foram os povos que adaptaram a escrita cuneiforme para as suas línguas – uma dessas adaptações, a que ocorreu em Ugarit, deu à escrita uma representação alfabética. Também no Egipto surgiu uma escrita: a hieroglífica.

A partir de então a escrita passou a ser uma prática de vários povos, o que não significa que se tenha substituído de alguma forma à oralidade. A tradição oral vai

manter-se por vários séculos como a forma de comunicação por excelência. Provam-no os teatros gregos: comédias, tragédias, epopeias, todas eram comunicadas de forma oral. Também os centros das cidades gregas e, mais tarde, romanas, têm uma forte componente oral, sendo ali que se fazem discursos populares e que se discute política.

As diferenças entre a língua falada e a língua escrita agudizam-se após a queda do Império Romano do Ocidente. Conforme afirma Ferdinand Lot:

A literatura antiga vem a ser esquecida na Gália e no Ocidente, não só porque já não responde às necessidades intelectuais e morais dos homens desse tempo, como também porque veio a tornar-se quase impossível compreendê-la sem uma prévia e penosa iniciação (...) É que, entre a língua falada e a língua escrita, o fosso já existente veio a pouco e pouco a alargar-se até todo e qualquer contacto acabar mesmo por desaparecer (Lot, 2005: 378).

De facto, durante a Idade Média poucos eram aqueles que sabiam ler e escrever. E entre o Latim e as línguas vernáculas, só poucos tinham a sorte e o privilégio de as dominar:

(...) o cisma linguístico se resumia, afinal, na oposição de dois grupos humanos. Por um lado, a imensa maioria dos iletrados, confinados, cada um no seu dialecto regional, reduzidos ao conhecimento de alguns poemas profanos, que eram toda a sua bagagem literária e transmitidos quase unicamente por via oral, e às piedosas cantilenas compostas em linguagem vulgar por clérigos cheios de boas intenções (...) Do outro lado, o pequeno punhado de gente instruída, que era bilingue e oscilava constantemente do falar quotidiano e local para a língua erudita e universal (Bloch, 2009: 102 e 103).

Surgia, por esta altura, o livro, e com ele ficaram conhecidos os bestiários medievais. Com o aparecimento da imprensa, este objecto pôde expandir-se. Para além disto, as revoluções que tiveram lugar a partir de então – em particular a Revolução Francesa –, criaram condições para que a alfabetização se instalasse, lenta mas progressivamente, na sociedade.

Gérard Leclerc sistematiza a evolução da comunicação, enquanto transmissão de informações, da seguinte forma: "mensageiro a pé, mensageiro a cavalo, barco, caminhos-de-ferro, media eléctricos e electrónicos". Para o autor "a velocidade da comunicação dependeu durante grande parte da história (na realidade até ao século passado) do deslocamento do mensageiro e portanto do estado das técnicas de transporte dos homens" (Leclerc, 1999: 40). Aqui, a grande revolução aconteceu com os

caminhos-de-ferro, a partir de 1825, e o barco a vapor, a partir de 1829. Mas foi também a partir deste século que, graças à electricidade, a transmissão de mensagens deixou de depender exclusivamente da deslocação de pessoas (idem, 1999: 44 e 45).

### **2.3 Estudos sobre a comunicação: duas escolas, múltiplas teorias**

Foi já no século XX que os estudos sobre a comunicação começaram a aparecer de uma forma regular, não havendo, ainda hoje, uma teoria consensual no domínio dos estudos de comunicação. O que há é o estudo da comunicação inserido em diversas áreas – como a filosofia, a antropologia, a linguística, a sociologia e a psicologia. A principal razão para isto está relacionada com "a diversidade e o antagonismo das teorias sociais que se confrontam na modernidade" (Rodrigues, 2010: 40).

Nos Estados Unidos, os trabalhos sobre comunicação, numa fase já posterior, acabariam por incidir sobre o conteúdo das mensagens da comunicação de massas e os seus efeitos sobre o público, sendo também populares os estudos sobre a influência da comunicação de massas nas campanhas eleitorais. Na Europa, durante as décadas de 60 e 70 do século XX, destacam-se duas perspectivas: a crítica, que denuncia a manipulação ideológica dos meios de comunicação social sobre a sociedade, e a estruturalista, na qual se inclui a semiótica (idem, 40 a 46).

John Fiske afirma que há duas grandes escolas no estudo da comunicação. A primeira vê a comunicação como transmissão de mensagens, como um processo onde há sucesso e insucesso e onde o comportamento e o estado de espírito de uma pessoa afectam outra. É por isso chamada de escola processual. O seu estudo passa pelos emissores, os receptores, a eficiência e a eficácia.

A segunda escola vê a comunicação como a produção e troca de significados: relaciona-se com as mensagens, os textos, a forma como interagem com as pessoas de maneira a produzir significados. O principal método de estudo desta escola é a semiótica (Fiske, 1990: pp. 1-5).

Etimologicamente, a semiótica é a interpretação dos signos ou a "área do saber que analisa os signos e que estuda o funcionamento de múltiplos sistemas de signos" (Carmelo, 2003: 10). Há, por isso, uma proximidade muito grande entre a semiótica e a comunicação, como se pode ver no excerto seguinte:

Semiótica da Comunicação constitui uma abordagem que entende a comunicação como um problema semiótico, ou seja, como processo interactivo num universo composto por sistemas e subsistemas abertos organizados por

meio de fluxos de informação, em que a acção dos signos, ou semiose, é o fenómeno fundamental. Se a possibilidade de comunicação é um componente ontológico da realidade, entre os seres vivos ela deixa de ser possibilidade para se tornar manifesta: a comunicação é um comportamento interactivo que surge como propensão das espécies para a interacção no ambiente na busca por condições de sobrevivência e contínua evolução (Machado e Romanini, 2010: 93).

De facto, os estudos sobre a comunicação são tão variados que não existe apenas uma teoria, mas várias. Na verdade, "Anderson (1996) identificou, recentemente, 249 definições ou teorias da comunicação" (Serra, 2007: 34). Entre elas contam-se a de Habermas, a teoria do agir comunicativo, e a de Luhmann, que se opõem em muitos aspectos (Leydesdorff, 2000).

O cruzamento da comunicação com múltiplas disciplinas é também evidente. A complexidade, para não falar impossibilidade, de reunir numa única teoria da comunicação todos os elementos necessários parece estar bem descrita na seguinte passagem de Paulo Serra:

O facto de as diferentes teorias da comunicação serem não apenas diferentes como contraditórias, não significa, necessariamente, que estejam "erradas", podendo antes significar que a comunicação, enquanto fenómeno, envolve, ela própria, aspectos contraditórios entre si, e que não podem ser descritos em qualquer teoria geral da comunicação – que mais não seja porque uma teoria não pode, em princípio, conter elementos contraditórios entre si (Serra, 2007: 49).

Isto não se aplica apenas a Luhmann e Habermas, a variedade está bem patente noutros autores, que não se opõem directamente entre si, têm abordagens completamente diferentes. Por exemplo, *Introduction to Communication Studies*, de John Fiske, fala-nos dos aspectos mais técnicos, numa óptica mais disciplinar e com vários conceitos operatórios. Por seu lado, Armand Mattelart, em *A Invenção da Comunicação*, propõe-se a analisar a história da comunicação a partir dos circuitos de troca e das redes de transmissão. Já Lucien Sfez desenvolve uma teoria em torno daquilo que ele chama de comunicação confusionante. A comunicação está também na base de várias utopias como a de Saint-Simon e, mais claramente, a de Norbert Wiener. Outros autores, não baseando os seus estudos na comunicação, fazem reflectir nesta o seu pensamento de uma forma bastante notória, como é o caso de Karl Marx, que

estabelece uma relação entre o desenvolvimento dos meios de comunicação e a transformação social (vide Mattelart, 1994: 131 a 133).

## **2.4 Elementos importantes para a temática dos problemas da comunicação**

Seja qual for a abordagem com a qual nos identificamos mais, há certos conceitos, dos quais John Fiske fala, que importa ter em conta, uma vez que voltarão a aparecer na parte mais prática desta dissertação. Esses conceitos são: ruído (*noise*), redundância (*redundancy*), entropia (*entropy*), *feedback* e comunicação não-verbal.

O ruído é algo que interfere na transmissão da mensagem e que não depende de quem a está a enviar. A interferência pode ser a mais diversa: pode ser simplesmente um barulho, uma distorção de uma imagem, ou um pensamento que nos ocorre e nos distrai da mensagem que está a ser transmitida (Fiske, 1990: 8).

A redundância e a entropia opõem-se. A primeira consiste na previsibilidade do que é comunicado, caracterizando-se assim por ser pouco informativa. A segunda baseia-se na imprevisibilidade da comunicação, sendo esta entrópica e podendo, por isso, conter muita informação (idem, 1990: 10-17).

O *feedback* é, basicamente, a resposta do receptor à mensagem do emissor. Se a reacção pode ajudar a desenvolver a comunicação, pode de igual modo prejudicá-la (idem, 1990: 21-22). Como teremos oportunidade de ver no ponto seguinte e na parte prática do trabalho, ruído, entropia e *feedback* podem relacionar-se de forma bastante directa nas improbabilidades propostas por Niklas Luhmann.

Quanto à comunicação não-verbal, Fiske socorre-se de Michael Argyle, que diz que há dentro daquela dez grandes códigos: contacto corporal, proximidade, orientação, aparência, acenos de cabeça, expressão facial, gestos (ou *kinesics*), postura, movimento dos olhos e contacto visual, e aspectos não-verbais do discurso (tais como o tom de voz, o volume, a pronúncia, etc.) (idem, 1990: 67-70).

## **2.5 Niklas Luhmann e a teoria da improbabilidade da comunicação**

Niklas Luhmann nasceu a 8 de Dezembro de 1927, em Lunemburgo, na Alemanha (Bechmann e Stehr, 2001). Este professor (e sociólogo), muito influenciado

por Talcott Parsons, trabalhava para construir uma teoria universal (a Grande Teoria) que englobasse todos os sectores da sociedade, desde a administração à política, passando pela economia, a religião, as artes e a ecologia. *A Improbabilidade da Comunicação*, uma selecção de textos de Luhmann que giram em torno de um tema central que é a comunicação, teve a sua primeira edição em Portugal em 1993, cinco anos antes da sua morte, a 6 de Novembro (Santos, 2009). Este sociólogo alemão foi o responsável por introduzir o conceito de autopoiesis na área social (Mariotti, 1996).

Apesar de, à primeira vista, a teoria da improbabilidade da comunicação parecer ser uma improbabilidade, ela revela-nos alguns aspectos importantes da comunicação. Niklas Luhmann considera a comunicação vital para se viver em sociedade: uma não pode existir sem a outra. Para ele a teoria da comunicação só pode assentar numa das seguintes correntes: na possibilidade de aperfeiçoamento, que considera a comunicação no auge das suas potencialidades, e na tese da improbabilidade, que leva a que se tenha que transformar o impossível em possível e o improvável em provável. Para Luhmann a sua teoria deve assentar na segunda, por considerar não se poder continuar a pensar que existem possibilidades ilimitadas de aperfeiçoamento a partir da natureza. A comunicação deixa, pois, de ser um fenómeno para passar a ser considerado um problema: a comunicação é possível? (Luhmann, 2001: 39-41).

Passemos agora à parte que mais interessa para este trabalho. Este autor alemão identifica três grandes problemas na comunicação. O primeiro tem que ver com a compreensão da mensagem – "é improvável que alguém compreenda o que o outro quer dizer, tendo em conta o isolamento e a individualização da sua consciência" (idem, 2001: 42).

O segundo problema é como chega a informação a receptores que não estão presentes na altura em que ela é transmitida: "é improvável que uma comunicação chegue a mais pessoas do que as que se encontram presentes numa situação dada. O problema assenta na extensão espacial e temporal" (idem, 2001: 42). Esta presença pode ser física, mas não só: os receptores presentes na altura da comunicação podem estar distraídos, alheados do que está a ser transmitido – assim, mesmo estando perante o emissor, os receptores podem não estar, de facto, presentes. O ruído, como veremos na parte prática, poderá estar relacionado com esta improbabilidade.

Finalmente, a comunicação pode não ser bem-sucedida por não ser aceite: "a terceira improbabilidade é a de obter o resultado desejado [...] Por «resultado desejado»

entendo o facto de que o receptor adopte o conteúdo selectivo da comunicação (a informação) como premissa do seu próprio comportamento [...]" (idem, 2001: 43).

Há uma relação directa entre estes problemas. Por exemplo, se houver um correcto entendimento do que está a ser comunicado, mais a comunicação está sujeita à rejeição; se a comunicação chegar a um maior número de receptores, mais provável é que ela não seja entendida por mais gente. Estes problemas, e a relação que existe entre eles, segundo o autor, acabam por dissuadir as pessoas de comunicarem – em último caso, a comunicação passa a ser uma utopia.

Há porém meios de tornar estas improbabilidades em probabilidades: são eles a linguagem, os meios de difusão (como os meios de comunicação de massas, por exemplo a imprensa ou a rádio, mas não só – também a própria escrita é considerada um meio de difusão) e os meios simbolicamente representados – o poder, o dinheiro, a influência, a moral, a verdade e o amor (idem, 2001: 45-47).

O autor refere algo que já tivemos oportunidade de analisar anteriormente: o entendimento de uma comunicação passa em larga medida pela linguagem e pelo sistema de símbolos (ou sistema de signos) que esta contém, embora esteja sujeita a erros e a "um mau uso intencional" (idem, 2001: 143). Isto pode interferir nas três improbabilidades de Luhmann: os erros e deturpações nos símbolos usados pela linguagem, seja sob a forma oral ou escrita, podem dificultar muito a compreensão ou a aceitação da mensagem. Como veremos adiante, várias das situações humorísticas criadas passam precisamente pelos erros e maus usos deste sistema de símbolos da linguagem<sup>15</sup>. Isto remete-nos para a abordagem mais semiótica, embora possamos encontrar nesta teoria elementos da outra escola.

## **2.6 A comunicação como problema: outras teorias**

John Forester afirma o seguinte:

Há momentos em que se compreende perfeitamente o que é dito mas que não se aceita de imediato, porque se duvida da autoridade de quem fala, as suas intenções ou a veracidade das suas afirmações. A comunicação eficiente

---

<sup>15</sup> De notar que a teoria de Luhmann não se limita naturalmente ao que foi aqui referido. Estes tópicos, as três improbabilidades e os meios, são aqueles que melhor se podem relacionar com os Monty Python.

depende por isso da clareza, da legitimidade, da sinceridade e da confiança de quem fala (1981: 746).

O autor continua afirmando que qualquer comunicação, em condições normais, presume relações de confiança, legitimidade, *status* e questões éticas e científicas. A partir destas relações estamos perante uma "dupla estrutura do discurso", "uma parte pertencendo ao "conteúdo cognitivo" da comunicação (clareza e veracidade variáveis), a outra parte pertencendo às "relações interactivas" dos comunicadores (confiança e legitimidade variáveis)" (idem, 1981: 746).

Uma teoria que também explora bastante os problemas da comunicação é a de Noelle-Neumann, a teoria da espiral do silêncio, que enuncia que uma pessoa pode deixar de dar a sua opinião por esta ir contra a opinião da maioria. Para um melhor entendimento será necessário centrarmos, ainda que de forma breve, as nossas atenções no conceito de *opinião pública*.

### **2.6.1 Teoria da Espiral do Silêncio e opinião pública**

Na sua obra sobre a comunicação improvável Luhmann aborda também o tema da opinião pública, considerando que o conceito actual deriva do século XVIII. Diz o autor que manifestações de grandes grupos não reflectem, necessariamente, a opinião pública:

O conceito de opinião pública refere-se ao sistema social da sociedade. Não se refere ao que realmente acontece na(s) consciência(s) das pessoas individuais, ou de muitas pessoas, ou de todas, num momento particular de tempo. Portanto, não remete para o que as pessoas reais realmente pensam, o que elas compreendem o que atrai a sua atenção ou o que conseguem, lembrar. Se é este o seu significado, equivaleria a um caos indescritível de diferença simultânea, e à impossibilidade de qualquer coordenação, devido exclusivamente à simultaneidade da experiência (Luhmann, 2001: 69).

Para ele, o conceito deve implicar unidade em torno da opinião. Por outro lado, o facto de a sua característica própria ser o carácter público requer diversidade de indivíduos e, por extensão, das suas opiniões.

Conta-nos Noelle-Neumann que, em meados da década de 60, Harwood Childs comprometeu-se a recolher as várias definições de opinião pública que existiam na altura, encontrando nada menos que 50 (Noelle-Neumann, s. d.).

*A partir de lo que hemos aprendido sobre la espiral del silencio, la interpretación inglesa y francesa tiene mucho más sentido que la preocupación alemana por el valor o la falta de valor de la opinión. Los individuos observarían el consenso de su medio y lo compararían con su propia conducta. **No tiene que tratarse necesariamente, pues, de un consenso de opinión; puede tratarse de opciones de conducta:** llevar una insignia o no llevarla, ceder el asiento a un anciano o permanecer sentado en un transporte público. Para el proceso de la espiral del silencio no importaba que una persona se aislase mediante una opinión o mediante una conducta. Estas consideraciones nos hicieron ver que, en la definición buscada, había que entender la opinión como expresión de algo considerado aceptable, teniendo en cuenta, pues, el elemento de consenso o acuerdo presente en el uso inglés y francés del término (Idem. Negrito nosso).*

Noelle-Neumann recorre a vários autores para demonstrar que, tal como nos aparece nesta teoria, a opinião pública pode estar directamente relacionada com o silêncio:

*Based on this interaction concept of a “spiral” of silence, **public opinion is the opinion which can be voiced in public without fear of sanctions and upon which action in public can be based.** (...) Even among the classical writers on public opinion we find references to the fact that **public opinion is a matter of speaking and of silence.** Tjnnies (9) writes: “Public opinion always claims to be authoritative. It demands consent or at least compels silence, or abstention from contradiction.” And Bryce (4, p. 347) speaks of a majority which remains silent because it feels itself defeated: “In the fatalism of the multitude there is neither legal nor moral compulsion. There is merely a loss of resisting power, a diminished sense of personal responsibility and of the duty to battle for one’s own opinion (Noelle-Neumann, 1974: 44. Negrito nosso).*

O medo do isolamento está na base desta teoria: todas as pessoas que não partilhem a opinião pública abstêm-se de dar a sua, ficando em silêncio. Estamos então perante uma espiral que vai acentuando este silêncio. Assim, com a espiral do silêncio estamos perante uma comunicação improvável, entre aqueles que partilham a opinião da maioria, a opinião pública, e os que têm uma opinião diferente, uma vez que estes últimos têm uma maior tendência para se abster de comunicar.

Algo que devemos ter em atenção é que a opinião pública, ao contrário do que se possa pensar, pode não ser formulada pela maioria. Isto é ainda mais válido num

contexto de globalização, onde a opinião de figuras públicas e mediáticas, como comentadores políticos, se espalha pelas redes de informação e tende a formar a opinião de quem as ouve.

### **2.6.2 O grupo silencioso**

Cheris Kramarae é a autora da teoria do "Grupo Silencioso". Segundo ela:

*In many situations, women are more constrained than are men in what they can say, when, and with what results. (...)*

*Accepted language practices have been constructed primarily by men in order to express their experiences. This means that women are constrained (muted).*

*A similar problem exists for other groups in our culture that are in an asymmetrical relationships. Interest and concern are about not just gender differences, but a range of other marginalizing differences as well (including race, sexuality, age, and class).*

*Muted group theory suggests that people attached or assigned to subordinate groups may have a lot to say, but they tend to have relatively little power to say it without getting into a lot of trouble. Their speech is disrespected by those in the dominant positions; their knowledge is not considered sufficient for public decision-making or policy making processes of that culture; their experiences are interpreted for them by others; and they are encouraged to see themselves as represented in the dominant discourse (Kramarae, 2005: 55).*

Com esta teoria sucede algo idêntico à anterior: um grupo dominante que exerce uma influência tal que impede, de forma consciente ou não, outros grupos de comunicarem, remetendo-os ao silêncio. Mas há uma diferença significativa. Enquanto na teoria de Noelle-Neumann as pessoas que não eram ouvidas eram aquelas que não partilhavam a opinião pública, neste caso não sabemos sequer qual é a opinião dos grupos silenciosos, podendo estes até partilhar a opinião do grupo predominante. O que significa que este silêncio vai muito para além da opinião pública. Este é um silêncio mais geral, que pode mesmo abarcar toda a comunicação.

## **3. Uma aproximação entre o humor e a comunicação**

O humor, tal como a comunicação, pode estar dependente da linguagem para resultar. No início do filme *Life of Brian*, do qual falaremos mais adiante neste trabalho, os Três Reis Magos vão abençoar Cristo, mas enganam-se na cabana e entram na de Mrs. Cohen e acabam por abençoar, sem querer, o bebé Brian. Atente-se no seguinte diálogo:

**Jones: Quem são vocês?!**

**Chapman: Três Reis Magos.**

**Jones: O quê?**

**Cleese: Somos três Reis Magos.**

**Jones Que fazem numa manjedoura às duas da manhã? Não me parece muito sensato<sup>16</sup>.**

Aqui está um caso de uma piada que só resulta em inglês. Ao passo que no original se brinca com a palavra *wise* (*Three Wise Men*, "that doesn't seem very *wise* to me"), em português tal trocadilho não resulta por mago e sensato serem duas palavras diferentes. Este é um problema que ultrapassa Monty Python e o humor, estando sem dúvida relacionado com a comunicação. Sobre o problema da tradução, falaremos dele mais adiante, na segunda parte da dissertação.

De resto, o humor e a comunicação podem estar muito relacionados. Diz-nos Herbert Lefcourt que o humor facilita a interação social e isso pode incentivar a comunicação, fazendo referência a Darwin, que era de opinião que o humor era uma forma de comunicação social (vide Bardon, 2005: 11). Se quisermos ir mais longe, podemos dizer que o humor pode ser um dos meios simbolicamente representados de que fala Luhmann.

De facto é interessante ver como os Monty Python usam e desconstroem a comunicação para fins humorísticos, mas não necessariamente explorando os seus problemas. No episódio 15 são representadas várias formas de comunicação alternativas. Durante umas cenas do *Monte dos Vendavais* (*Wuthering Heights*) as personagens comunicam, não por fala, mas por sinalética. De seguida, vemos a célebre cena de Júlio César, que é morto por Bruto. A conhecida frase "Até tu, Bruto?" não é transmitida oralmente, mas sim através de sinais luminosos. Num outro *sketch* estão a ser dadas notícias a papagaios. A linguagem usada não é a humana, mas sim animal. Em "*Public Are Idiots*", Chapman, sempre que quer mudar de canal, envia choques

---

<sup>16</sup> Vide Monty Python, *Life of Brian*, realizado por Terry Gilliam e Terry Jones, produzido por Mark Forstater, Sony Pictures Home Entertainment, 1974, cap. 1.

eléctricos a Gilliam através de um controlo remoto (semelhante a um comando, daqueles que se usam para mudar canais...), para que este faça esse trabalho.

Num sentido mais abrangente do termo, já de si bastante lato, como vimos, podemos falar do mito. Monty Python recorrem a ele diversas vezes, sendo o caso mais conhecido o do Rei Artur, no filme *Holy Grail*. Mas mesmo durante a série, temos a "*Njorl's Saga*", uma paródia aos mitos do norte da Europa.

No programa *Último a Sair*, do qual falaremos na última parte do trabalho, também o humor e a comunicação estão muito próximos, com a personagem de Miguel Damião. Com uma pronúncia cerradíssima, ninguém percebe o que ele diz. Nas galas de nomeações Damião parece sempre arranjar formas de comunicar com o apresentador. Numa das vezes manda SMS (num programa onde, supostamente, os concorrentes não deveriam ter tal aparelho), noutra faz sinais de fumo. Para esta última, Miguel Guilherme tem que recorrer a um índio para perceber a mensagem de Damião, precisamente porque o sistema de símbolos deste tipo de comunicação é, para o apresentador, desconhecido.

Uma outra aproximação entre humor e comunicação é possível, se nos basearmos nos estudos de género. Já aqui referimos a teoria de Cheris Kramarae, que defende a existência de grupos silenciosos. No seu estudo sobre humor, Virginia Acuña Ferreira diz que "*In Western cultures, humour has been constructed as a kind of discourse strongly masculinised*", para mais adiante concluir que o humor feminino é bastante idêntico ao masculino (Ferreira, 2012: 122 e 140).

**Parte II – A teoria da improbabilidade da  
comunicação em Monty Python**

## 1. *Sketches de Flying Circus*

### 1.1 "*Nudge, Nudge*"

A primeira improbabilidade referida por Luhmann é talvez a mais representada nos *sketches* dos Monty Python. Seja através da deturpação da linguagem, seja através de peculiaridades, quer da parte de alguns emissores, quer de alguns receptores, são várias as vezes em que a comunicação não é compreendida.

Começemos por um dos *sketches* mais célebres dos Monty Python, "*Nudge Nudge*"<sup>17</sup>. Os seus protagonistas são Eric Idle e Terry Jones. A forma como aqui Idle comunica com Jones não permite a este compreender o que o outro pretende. Ao longo de dois minutos, o primeiro recorre sistematicamente a meia dúzia de expressões que deixam Jones surpreendido, confuso, e a determinado momento impaciente, nunca percebendo na realidade onde Idle quer chegar.

A razão para a não compreensão da comunicação de Idle deve-se a uma espécie de autocensura. A tentativa de Idle parecer descontraído, bem como todas aquelas expressões que usa sem ir directo ao assunto ("pois, pois", "não diga mais", "aposto que sim"), as piscadelas enquanto dá pequenas cotoveladas (como já sabemos, tudo isso é comunicação – vide parte I, ponto 2.4, acerca da comunicação não-verbal), são fruto da sua vergonha em fazer a pergunta que queria realmente fazer: como é estar com uma mulher? A delicadeza do assunto e a vergonha em admitir a sua inexperiência impedem que Idle comunique de forma conveniente com Jones. Este aparenta ser demasiado sério para perceber as abordagens infantis de Idle, embora por vezes pareça que Jones é o mais ingénuo dos dois.

---

<sup>17</sup> Vide Monty Python, *Os Malucos do Circo*, A Primeira Série Completa, disco 1, ep. 3, cap. 12, "*Nudge Nudge*".

Quando Idle lhe pergunta se a sua mulher gosta, Jones responde-lhe que sim, "às vezes gosta", embora sem perceber o sentido da pergunta. "Gosta de quê?", poderia Jones perguntar, mas não o faz. Este poderia igualmente ter uma outra reacção quando questionado acerca da "rodagem" da sua mulher. A sua reacção pacífica aos constantes comentários de Idle pode ser entendida de duas formas: ou Jones não percebe realmente o objectivo de Idle, ou não quer perceber.

Esta diferença é relevante, pois determina qual é a improbabilidade de Luhmann com que nos deparamos neste caso. Se Jones não percebe Idle, como é a minha convicção, então estamos a falar da *primeira improbabilidade* e da incapacidade de Idle em comunicar. Porém, é legítimo pensar que Jones não quer perceber o seu parceiro de conversa, quer dar-lhe o benefício da dúvida, no fundo entende onde Idle quer chegar mas esquiva-se das suas perguntas e insinuações. Neste caso estaríamos perante a *terceira improbabilidade*, uma vez que Jones estaria a recusar a comunicação.

Por tudo isto, percebe-se como a comunicação entre estas personagens é *improvável*. A postura de Idle, durante todo aquele tempo, não surte o efeito desejado; Jones não o compreende e é por isso que Idle tem que fazer de forma directa a pergunta que tinha estado a evitar fazer. O objectivo da sua comunicação era, desde o início, que Jones lhe dissesse como era estar com uma mulher. Mas a forma como abordou o assunto não foi eficaz. Só o é a partir do momento em que Idle faz um gesto mais ofensivo e irrita Jones. Até aí a comunicação entre os dois não era mais que uma improbabilidade – e fica a dúvida se mesmo depois de Idle lhe fazer a derradeira pergunta Jones lhe responde.

## **1.2 "Police Station (Silly Voices)" e "Italian Lesson"**

Talvez um dos *sketches* onde é mais notória a dificuldade em comunicar seja o *"Police Station (Silly Voices)"*<sup>18</sup>. Indo participar um roubo a uma esquadra, Terry Jones apercebe-se que o polícia de serviço só compreende se falar agudo. Quando finalmente encontra o tom certo para comunicar com o polícia, este encaminha o caso para um colega que só entende o que lhe dizem se a mensagem for transmitida por uma

---

<sup>18</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 2, episódio 12, capítulo 8, *"Police Station (Silly Voices)"*.

voz grave. E assim continua com a introdução de várias personagens com uma audição muito particular.

Um outro exemplo de primeira improbabilidade, em que a comunicação não é entendida, é em "*Italian Lesson*". Neste *sketch* Jones, professor de Italiano, tem que lidar com os seus alunos, todos eles italianos, mais conhecedores da língua italiana que o próprio professor, que a determinado momento precisa que um deles lhe traduza o que outro diz.

Em ambos os casos podemos identificar facilmente a primeira improbabilidade da comunicação de Luhmann. No primeiro caso, a comunicação começa por ser dificultada na forma como tem que ser feita: se a mensagem não for transmitida num determinado tom, a informação não é compreendida. No segundo caso o que temos é uma personagem que não compreende bem a língua que os restantes falam, que por acaso é aquela que lecciona. Este é um dos principais problemas do sistema de símbolos usado pela linguagem: o sistema de símbolos varia consoante a língua, sendo que neste caso o sistema de símbolos da língua inglesa é diferente do sistema de símbolos da língua italiana. Vejamos o seguinte excerto:

**Jones:** [depois de Idle dizer qualquer coisa em italiano] **Desculpe, não percebo.**

**Palin:** *Signor*, o meu amigo disse (...) Perguntou por que deve dizer: "Sou um italiano de *Napoli*", se vive em Milão?

**Jones:** Bem, diga ao seu amigo que, se vive em Milão, deve dizer... [Jones diz a frase em italiano. De seguida Idle responde-lhe também em italiano mas Jones não compreende]

**Palin:** Ele disse: "Milão é melhor do que *Napoli*."

**Jones:** Ele não diria isso porque ainda não demos as comparações<sup>19</sup>.

Decidi incluir este exemplo porque a não compreensão de uma língua acaba sempre por evidenciar um problema de comunicação, de resolução simples ou não. E o que é facto é que neste caso a língua é um entrave à comunicação entre professor e alunos. Como o sistema de símbolos de Idle é diferente do sistema de Jones, ambos necessitam de um intermediário, alguém que conheça ambos os sistemas, para que possam comunicar – tal não torna a comunicação impossível, apenas a dificulta e a torna dependente de terceiros que sejam capazes de traduzir o que cada um diz.

---

<sup>19</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 1, episódio 1, capítulo 2, "*Italian Lesson*".

### 1.3 "*Buying a Bed*" e "*Burglar/Encyclopaedia Salesman*"

Já aqui dissemos que o *nonsense* é uma das principais características dos Monty Python. E um dos *sketches* onde isso é mais claro é no "*Buying a Bed*"<sup>20</sup>. Aqui Terry Jones e Carol Cleveland, casados de fresco, vão a uma loja comprar uma cama. Tarefa aparentemente simples que se transforma numa autêntica dor de cabeça quando se deparam com os responsáveis da loja, que por motivos desconhecidos são incapazes de dar preços ou medidas corretas – para além disso, um deles não pode sequer ouvir a palavra colchão...

Este é um daqueles casos em que a comunicação é perturbada porque o código de linguagem é alterado. Sr. Verity (Eric Idle) multiplica por 10 o preço dos seus produtos: assim quando ele diz que uma cama de casal custa 800 libras, na verdade custa 80. A comunicação fica ainda mais dificultada quando percebem que têm que duplicar as medidas dadas por Sr. Lambert (Graham Chapman). Particularmente elucidativa desta dificuldade é a seguinte fala de Sr. Verity: "[...] quando [o Sr. Lambert] diz que a cama tem um metro de comprimento, ela tem, na realidade, 30 metros de comprimento"<sup>21</sup>.

Ultrapassado este entrave à compreensão da mensagem surge um outro: se Sr. Lambert (o responsável pelos colchões) ouve a palavra colchão, enfia um saco na cabeça e torna-se completamente incapaz de auxiliar quem queira comprar um, como é o caso do nosso casal. À medida que vão surgindo estas dificuldades, surgem também soluções para ultrapassá-las: Sr. Verity aconselha o casal a dizer casota de cão em vez de colchão. Mas uma vez que para Sr. Lambert uma casota de cão é uma casota de cão, esta alternativa só vem piorar a situação.

Sendo que a comunicação do casal não é compreendida por Sr. Lambert, este pode ser considerado um caso de *primeira improbabilidade*. No entanto, o facto de o casal, emissor, não conseguir ter acesso a Sr. Lambert, receptor, por este enfiar um saco na cabeça, podem fazer com que estejamos perante um caso de *segunda*

---

<sup>20</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 2, episódio 8, capítulo 6, "*Buying a Bed*".

<sup>21</sup> No original a unidade de medida é *feet*. Os 2 *feet* de que Sr. Lambert fala correspondem a cerca de 60 centímetros. Para facilitar os tradutores da série optaram por traduzir 2 *feet* para 1 metro e passaram a ter em conta esta unidade para traduzir a fala de Sr. Verity que eu aqui transcrevi. Porém, as legendas da série contêm um erro: Sr. Verity não deve dizer 20 metros, mas sim 30, uma vez que o valor que ele multiplica por 10 é o triplo de 1 metro. Optei pois por transcrever 30 metros e não 20.

*improbabilidade*. Seja como for, a comunicação entre Sr. Lambert e o casal é impossível e até ao final do *sketch* nenhum colchão é comprado.

Um outro problema da linguagem pode ser encontrado no "*Burglar/Encyclopaedia Salesman*"<sup>22</sup>, que não está directamente relacionado com as três improbabilidades da comunicação, mas ainda assim pode ser relevante para estudar este meio. Aqui Idle toca à porta de uma dona de casa (Cleese), dizendo que pretende assaltá-la. Cleese assegura-se que Idle não é um vendedor de enciclopédias antes de lhe abrir a porta. Mas mal entra, comprova-se que Idle tinha mentido e que era de facto um vendedor de enciclopédias.

O seguinte excerto faz referência aos problemas da linguagem presentes em ambos os casos:

Dado que a linguagem processa símbolos não pode excluir erros nem um mau uso intencional. Uma comunicação pode estar baseada num erro. Também pode ser usada para enganar. Pode difundir-se falsas notícias utilizando a mais correta das linguagens. Pode-se mentir (Luhmann, 2001: 143).

Enquanto no primeiro *sketch* o problema está na deturpação do sistema de símbolos da linguagem (casota de cão em vez de colchão, 3 metros em vez de 1...), ou seja, está baseada no erro, no segundo o que temos é um mau uso da linguagem intencional. Nada nos leva a pensar que haja má vontade por parte de Sr. Verity e Sr. Lampert, ao contrário do vendedor de enciclopédias, que mentiu deliberadamente. Em todo o caso, todos eles fazem um mau uso dos símbolos da linguagem, o que compromete fortemente a comunicação entre os intervenientes.

#### 1.4 "*Jimmy Buzzard Interview*"

Tenha-se em atenção o seguinte excerto:

**Brian: Jimmy, pelo menos um comentador de futebol experiente regozijou-se de ver, ontem à noite, um futebolista inglês a livrar-se dos tentáculos límpidos da defesa concentrada mediterrânica.**

**Jimmy: [Após um período de silêncio em que Brian espera a sua intervenção] Boa noite, Brian.**

---

<sup>22</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 1, episódio 5, capítulo 12, "*Burglar/Encyclopaedia Salesman*".

**Brian: Ficou surpreendido com a forma como os italianos cederam o domínio do meio campo tão cedo no jogo?**

**Jimmy: Bom, Brian, [pausa] vou abrir uma loja.**

**Brian Isto é, claro, sintomático de um novo tipo de futebolista, tal como é sintomático de todo o seu tipo de jogo, não?**

**Jimmy: Boa noite, Brian.**

**Brian: [Constrangido] Parece-me que descobriu um novo conceito pelo modo como dissecou a defesa italiana ontem à noite.**

**Jimmy: Chutei de primeira e a bola foi para o fundo da rede<sup>23</sup>.**

Repare-se que Jimmy Buzzard (Cleese) não responde a qualquer pergunta feita pelo entrevistador Brian (Idle), que usa expressões demasiado complexas para Jimmy, um jogador de futebol que é tudo menos culto e que por isso não consegue perceber as perguntas do entrevistador. O universo de Jimmy Buzzard é o futebol e por isso não consegue comunicar com o entrevistador, e vice-versa. As figuras de estilo usadas por Brian, bem como as expressões "dissecou", "sintomático", entre outras, parecem escapar por completo a Jimmy.

A tentativa de Brian de dar um cunho intelectual a uma entrevista sobre um jogo de futebol sai por isso completamente frustrada, em particular quando Brian avança com a hipótese de Jimmy ter descoberto um novo conceito, e quando este responde que chutou de primeira e marcou. Fica a ideia que o entrevistador passa então a fazer perguntas mais simples, o que continua a não dar resultado:

**Brian: Acha que o Jarrow vai adoptar uma postura mais defensiva para a primeira mão da próxima eliminatória na Turquia?**

**Jimmy: [Visivelmente animado com a última resposta dada] Chutei de primeira e a bola foi para o fundo da rede.**

**Brian: Sim, mas tem algum plano para lidar com os avançados goleadores turcos?**

**Jimmy: Bom, Brian, [nova pausa] vou abrir uma loja<sup>24</sup>.**

Poder-se-ia considerar este um exemplo de segunda improbabilidade. Na verdade, o emissor não conseguiu aceder ao receptor devido a uma nítida diferença intelectual entre ambos. Porém parece-me que este é sobretudo um caso de não compreensão em vez de distração, e muito menos de ausência. É, a meu ver, a incapacidade de perceber Brian que leva Jimmy a dar sempre as mesmas respostas que

---

<sup>23</sup> Vide Monty Python, *op. cit.*, disco 2, episódio 11, capítulo 6, "*Jimmy Buzzard Interview*".

<sup>24</sup> Vide nota anterior.

carecem de importância, de significado e de oportunidade para quem está a assistir e quer ver respondidas as perguntas do entrevistador com o mínimo de cultura.

### **1.5 "*Marriage Guidance Counsellor*"**

Em "*Marriage Guidance Counsellor*"<sup>25</sup> podemos dizer que a comunicação não chega ao receptor (segunda improbabilidade) por causa do "ruído" – mais adiante passarei a explicar o que entendo por ruído. O *sketch* conta a ida de um casal, Arthur (Michael Palin) e Deidre Pewty (Carol Cleveland) a um conselheiro matrimonial (Eric Idle). Arthur vai discorrendo sobre o seu casamento afirmando que está a passar por momentos menos bons, enquanto o conselheiro galanteia a vistosa Deidre. Arthur chega mesmo a afirmar que em determinado momento chegou a desconfiar que a sua mulher o pudesse ter traído, momentos antes de ela e o conselheiro se começarem a despir atrás de um biombo.

Por que razão o emissor, Arthur Pewty, não conseguiu aceder ao receptor, conselheiro? Ao contrário do que se passa em outros *sketches* os intervenientes não têm qualquer deficiência auditiva e todos eles comunicam de forma clara e perceptível. Há um só motivo que faz com que Arthur não consiga comunicar com Idle – é a atenção que este reserva a Deidre Pewty. Aqui, Deidre representa o "ruído" que distrai o conselheiro, que o "impede" de prestar atenção a Arthur.

Para este caso ajusta-se perfeitamente a seguinte afirmação de Luhmann: "mesmo quando a comunicação conta com os transmissores móveis e permanentes, é improvável que possa encontrar a atenção devida, já que os indivíduos têm diferentes interesses em situações distintas" (Luhmann, 2001: 42-43).

### **1.6 "*Science Fiction Sketch*"**

O "*Science Fiction Sketch*" é um dos que têm maior duração na série dos Monty Python. Ele conta uma história de ficção científica que envolve manjares-brancos e pessoas que se transformam em escoceses. Para este trabalho interessa-nos

---

<sup>25</sup> Vide Monty Python, *ibidem*, disco 1, episódio 2, capítulo 8, "*Marriage Guidance Counsellor*".

sobretudo a parte em que uma tenista (Idle) vai a uma esquadra comunicar a um polícia (Cleese) que um manjar-branco interrompeu o seu jogo de pares<sup>26</sup>. E possivelmente conseguiria tê-lo feito, não fosse o polícia estar demasiado preocupado com a quantidade de pessoas que estava envolvida nesse jogo:

**Cleese: Olhe, está a pedir-me que acredite que vocês os cinco estavam a jogar a pares quando no court ao lado estava um manjar-branco a jogar sozinho?**

**Idle: Exactamente.**

**Cleese: Bem, então responda-me a isto, por que é que a Jocasta não jogou com o manjar-branco, enquanto você e a Sandra, o Alec e o David jogavam a pares decentemente, com quatro pessoas?**

**Idle: Porque a Jocasta joga sempre connosco. É nossa amiga.**

**Cleese: Chama a isso amizade? Estragar um belo jogo de pares?**

**Idle: Não o estragamos, agente, gostamos de jogar a cinco.**

**Cleese: Olhe, o problema é vosso se querem jogar a cinco, mas não lhe chamem pares.**

**Idle: Bem, não...**

**Cleese: Pense em Wimbledon, está bem? Se o Fred Stolle e o Tony Roche jogassem com o Charlie Pasarell e o Cliff Drysdale e o Peaches Bartkowicz não lhe chamavam a pares.**

**Idle: Então, e o manjar-branco?**

**Cleese: Pode jogar com a Ann Haydon Jones e o marido dela, o Pip<sup>27</sup>.**

A atenção que o polícia deu ao facto de haver um jogo de pares com cinco pessoas impediu-o de se concentrar no facto de estar um manjar-branco num campo de ténis, facto este que era, afinal de contas, aquele que se pretendia comunicar. Ao ser completamente ignorada a razão de ser daquela comunicação, esta tornou-se uma improbabilidade: Idle, emissor, não conseguiu aceder a Cleese, receptor. Por isso, este é um caso de *segunda improbabilidade*.

### **1.7 "The Smuggler"**

Em "*The Smuggler*", Palin faz de turista que veio da Suíça e que, ao que tudo indica, terá participado no contrabando de relógios e despertadores. O guarda alfandegário, Cleese, vai-lhe fazendo algumas perguntas, às quais Palin responde da maneira mais suspeita possível, até ao momento em que não aguenta mais e confessa o

---

<sup>26</sup> Esta cena dá-se a partir dos 17 minutos e 10 segundos do capítulo 5 do episódio 7.

<sup>27</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 1, episódio 7, capítulo 5, "*Science Fiction Sketch*".

delito (após o toque de inúmeros despertadores de dentro da sua mala). Porém, apesar de todas as evidências, Cleese não acredita que ele seja contrabandista. Vamos ver uma passagem deste curioso diálogo:

**Palin: Muito bem. Eu confesso, sou um contrabandista. Esta mala está pejada de relógios e despertadores suíços. Tentei enganar propositadamente a Alfândega de Vossa Majestade. Fui um grande tonto.**

**Cleese: Não acredito em si, senhor.**

**Palin: [Surpreendido] Sou culpado de contrabando.**

**Cleese: Não me venha com isso, senhor. Não consegue contrabandear papel à prova de gordura quanto mais relógios.**

**Palin: O que quer dizer? Já contrabandeei relógios antes. Já contrabandeei bombas, máquinas, microfilmes, peças de avião. Já contrabandeei de tudo.**

**Cleese: Está a fazer-nos perder tempo<sup>28</sup>.**

Aqui temos um caso em que a comunicação de Palin é recusada liminarmente por Cleese – a *terceira improbabilidade da comunicação*. A partir de determinado momento o resultado desejado por Palin, por muito estranho que possa parecer, é ser reconhecido como contrabandista por Cleese. É esse o objectivo da comunicação, que acaba por não se concretizar. Para além de não ter aceitado nenhum dos argumentos de Palin, o guarda alfandegário ainda o desdenhou, o que contribuiu ainda mais para que a comunicação não surtisse o efeito pretendido pelo contrabandista.

### **1.8 "Twentieth-Century Vole (Irving C. Saltzberg)"**

O próximo *sketch*, "*Twentieth-Century Vole (Irving C. Saltzberg)*", fala não apenas da não-aceitação de várias comunicações – ou seja, *terceira improbabilidade* –, como também nos permite estudar outro tipo de meios referidos por Luhmann – os *meios simbolicamente generalizados*. De entre estes meios encontramos o poder, o dinheiro e a influência, todos eles presentes na figura de Irving C. Saltzberg (Chapman). Este é um produtor de cinema extremamente poderoso que acabou de dar a sua ideia para um filme aos seus subordinados. Vamos ver o seguinte excerto:

---

<sup>28</sup> Vide Monty Python, *op. cit.*, disco 1, episódio 5, capítulo 2, "*The Smuggler*".

**Gilliam:** [Para Chapman] Não sei como vou dizer isto, mas vou ser franco. Acredito piamente que esta sua história é a melhor da História do Cinema.

**Chapman:** Saia! Se há uma coisa que eu não suporto é um lambe-botas! [Gilliam levanta-se e sai a correr] Você não volta a trabalhar mais. [Virando-se para Ian Davidson] O que pensa?

**Davidson:** Bem, eu...

**Chapman:** Só porque tive uma ideia não quer dizer que seja ótima. Pode ser uma porcaria.

**Davidson:** Pode?

**Chapman:** Sim. O que pensa?

**Davidson:** É uma porcaria.

**Chapman:** Lá está. Ele disse o que pensa. Disse que a minha ideia é uma porcaria. Acontece que a minha ideia não é uma porcaria, por isso, sai daqui, seu subversivo da treta!<sup>29</sup>.

São os meios simbolicamente generalizados, num primeiro momento, que possibilitam e fomentam a comunicação, com Irving a expor a sua ideia e com os seus subordinados, nomeadamente Gilliam, a bajularem-na para agradarem ao patrão. Se recordarmos o que diz Luhmann acerca dos meios vemos que estes têm o papel de tornar a comunicação possível e provável, o que parece acontecer de facto: é o poder que faz Irving comunicar com facilidade com os presentes. Mas são estes mesmos meios que permitem a Irving recusar as comunicações dos argumentistas, mandando-os embora um a um, até ficar ele sozinho na sala a discutir as suas próprias ideias.

Tal como acontece com a linguagem e com a escrita, se houver um mau uso destes meios, principalmente aqueles descritos por Parsons<sup>30</sup> – dinheiro, poder e influência, neste caso – eles deixam de cumprir a sua função e passam a contribuir para a improbabilidade da comunicação: excesso de poder, de dinheiro e de influência podem refrear, ou mesmo impedir as pessoas de comunicar, deixando de ser um veículo para tornar a comunicação provável e possível, para passarem, eles próprios, a constituir um problema.

## 1.9 "Spam": entre enlatados e lixo electrónico

---

<sup>29</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 1, episódio 6, capítulo 14, "*Twentieth-Century Vole (Irving C Saltzberg)*".

<sup>30</sup> Parsons identifica como meios simbolicamente generalizados o dinheiro, o poder, a influência e a moral. Para além destes, Luhmann acrescenta para a sua teoria mais dois: a verdade e o amor (Luhmann, 2001: 47).

Antes de analisarmos este *sketch*, convém fazer uma breve introdução a esta expressão, que designa algo muito diferente actualmente do que designava há umas décadas. *Spam* – expressão que deriva de *Spiced Ham* (Devon-Ritchie, 2012) – foi a primeira carne suína enlatada a aparecer no mercado. Apareceu pela primeira vez em forma enlatada em 1937, pela empresa norte-americana Hormel Foods Corporation, e continua a ser consumida hoje em dia. Em Inglaterra, com a chegada da Segunda Guerra Mundial, muitos foram os produtos alimentares que deixaram de poder ser comprados – poucos escaparam ao racionamento, e *Spam* foi um deles (Ryan, 2010). Como esta situação se manteve mesmo com o fim da guerra, facilmente se percebe que as pessoas enjoassem daquela carne. Aparentemente, isto pouco tem que ver com problemas de comunicação – mas é aqui que entram os Monty Python.

Durante a segunda temporada da série *Flying Circus*, o grupo britânico gravou um *sketch* intitulado... "*Spam*"<sup>31</sup>. Nele, um casal entra dentro de um restaurante e pergunta o que podem comer. A senhora que está ao balcão passa então a elencar uma lista infindável de pratos, todos eles com um ingrediente em comum: *Spam*. Quando a mulher do casal se manifesta desagradada em relação ao excesso de *Spam* na ementa, todos os clientes que se encontram dentro do restaurante (que são, por acaso ou não, vikings) começam a gritar a palavra *Spam*. Depois de a empregada os mandar calar, o diálogo entre ela e o casal continua, mas não por muito tempo – basta outra menção à palavra *Spam* para todos começarem a cantar que o *Spam* é bom, que o *Spam* é delicioso... Tal é a gritaria que ninguém mais consegue fazer-se entender dentro daquele restaurante.

Este *sketch*, que por si só já constitui um exemplo de *comunicação improvável*, ganha especial interesse se meditarmos uns instantes no significado que tem nos dias de hoje a palavra *spam*. Àqueles *e-mails* indesejados e inúteis, que recebemos sabe-se lá de onde, enviados sabe-se lá por quem, damos o nome de lixo electrónico, vulgarmente conhecido por *spam* (Connick, s. d.). É portanto um termo com um significado completamente inserido na linguagem moderna dos computadores e da internet.

Este novo sentido que é dado a esta palavra já se relaciona de forma mais directa com a *improbabilidade da comunicação*. É que este lixo electrónico, se não torna a comunicação por *e-mail* impossível (o que pode acontecer, se for aberto e contiver um vírus maligno que danifique o computador), torna-a sem dúvida mais difícil. Se em vez

---

<sup>31</sup> Vide Monty Python, *Os Malucos do Circo*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 25, cap. 13, "*Spam*".

de recebermos apenas mensagens dos nossos contactos com quem podemos, queremos ou temos de comunicar, recebermos também de contactos que não conhecemos, de empresas de que nunca ouvimos falar e sobre as quais não temos qualquer interesse, isso vai fazer com que se perca muito mais tempo a ler, abrir ou pelo menos apagar os *e-mails* que não queremos. Se recebermos *spam* em muita quantidade, será mais difícil encontrarmos os mails que queremos. Resumindo, a comunicação entre dois contactos torna-se mais improvável.

Tal como os irritantes *e-mails* que recebemos incessantemente, assim é a ementa do restaurante e a cantoria dos vikings. Em todos estes casos, *spam* é ruído e impede a normal troca de mensagens. Este *sketch* remete-nos para um problema específico da comunicação, o excesso, que leva à rápida saturação. Mas sobre este problema falaremos mais adiante.

### 1.10 "*The Man Who...*"

Neste capítulo vamos abordar um conjunto de *sketches*, alguns deles sem qualquer ligação entre si, mas que têm todos algo em comum: um homem que tem uma forma de falar bastante peculiar, ou uma qualquer especificidade no discurso, conversa com um entrevistador (num deles o diálogo é com um médico e outro é com o chefe). Estas falas peculiares assumem as mais diversas formas, como veremos de seguida.

Em "*The Man Who Speaks...*", Jones começa por entrevistar Chapman:

**Jones: Boa noite. Temos esta noite no estúdio um homem que diz as coisas com muitos rodeios. Não é assim, Mr. Pudifoot?**

**Chapman: Sim.**

**Jones: Diz sempre as coisas com muitos rodeios?**

**Chapman: Sim.**

**Jones: Não posso deixar de reparar que para alguém que afirma falar sempre com muitos rodeios, as últimas respostas têm pouco dessa qualidade que descreveu.**

**Chapman: Bem, hoje não me sinto muito falador. É uma forma de resposta defensiva a estímulos de interrogatório intenso. Era um problema recorrente quando era rapaz. Bem, quando digo recorrente, na verdade... Lembra-se daquela moda em que tinham...**

**Jones: Agora já começa a falar com muitos rodeios.**

**Chapman: Desculpe.**

**Jones: Por favor, continue. Foi esse o facto que nos levou a convidá-lo.**

**Chapman: Pensava que estavam interessados em mim como ser humano [levanta-se e sai]<sup>32</sup>.**

O que não falta em *Flying Circus* são personagens faladoras. Dizer que falam com muitos rodeios é um eufemismo, ainda que neste caso seja um termo bem aplicado. Os rodeios podem conduzir a uma distração, a uma ausência mental, por parte de quem está a ouvir, podendo provocar no receptor enfado, impaciência ou simplesmente alheamento. Regra geral, quando uma pessoa fala desta maneira, quem está a ouvi-la deseja que deixe de falar assim. No entanto, aqui o entrevistador quer precisamente alguém que fale com muitos rodeios. O fim do diálogo, ao contrário do que se estaria à espera, não se deveu ao fastio do entrevistador em ouvir Chapman – deveu-se sim à recusa de Chapman em continuar a falar quando percebeu a razão pela qual havia sido convidado para aquele programa.

De seguida o cenário muda para Cleese, que entrevista três homens que também comunicam de maneira muito particular: o primeiro diz apenas o início das palavras, o segundo o fim e o terceiro o meio. No *sketch*<sup>33</sup>, as respostas a que têm de responder são simples e com palavras relativamente pequenas. Caso contrário, a comunicação entre entrevistador e entrevistados poderia revelar-se ainda mais caótica.

Passemos agora para o "*The Man Who Speaks in Anagrams*":

**Palin: O nosso primeiro convidado, esta noite, é um homem que fala inteiramente por anagramas.**

**Idle: Crroect.**

**Palin: Gosta disto?**

**Idle: Certamente que ism. Tuimo.**

**Palin: E como se chama?**

**Idle: Hamrag. Hamrag Yatlerot.**

**Palin: Olá Graham, é um prazer tê-lo cá. De onde vem?**

**Idle: Bumcreland.**

**Palin: Cumberland?**

**Idle: Sepreicametr.**

**Palin: E creio que está a trabalhar numa versão de Shakespeare em anagrama.**

**Idle: Ism, ism, crroect. Ed monemot, steuo a rtablarha em The Mating of the Wersh<sup>34</sup>.**

---

<sup>32</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 26, cap. 3, "*The Man Who Says Things in a Very Roundabout Way ('The Toad Elevating Moments')*".

<sup>33</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 26, caps. 4-6, "*The Man Who Speaks Only the Ends/ Beginnings / Middle of Words*".

<sup>34</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 30, cap. 2, "*The Man who Speaks in Anagrams*".

Ainda que seja possível haver uma conversa entre os dois, há certas frases, certas expressões que acabam sempre por ser mal compreendidas, mal interpretadas ou simplesmente indecifráveis para quem está a ouvir.

Curiosamente, o que põe fim à conversa não é tanto a dificuldade em um perceber o outro. Palin discorda que as últimas frases de Idle sejam anagramas, para ele são "simples troca de letras". Como consequência, o entrevistado sente-se melindrado e vai-se embora, dando por terminada a comunicação entre os dois, tal como tinha acontecido com Graham no primeiro caso.

Em "*The Man Who Makes People Laugh Uncontrollably*", Jones é uma pessoa aparentemente normal, mas que tem uma particularidade interessante: faz rir as pessoas de forma descontrolada, sem que haja qualquer razão para isso.

**[Batem à porta] Palin: Entre, Mr. Horton.**

**Jones: Bom dia. [Palin, que tentava controlar o riso, começa a rir-se]**

**Palin: Sente-se.**

**Jones: Obrigado. [Palin ri-se mais]**

**Palin: Então, Horton, está connosco há 20 anos. O seu trabalho na Contabilidade tem sido imaculado. [James vai a dizer qualquer coisa] Não, por favor, não diga nada. Como disse, o seu trabalho tem sido irrepreensível, mas, infelizmente, o efeito que está a ter nos seus colegas minou a competência... [Palin tem que desviar o olhar para não se rir] Minou a competência desta firma a tal ponto que não tenho alternativa senão despedi-lo.**

**Jones: Lamento muito. Não poderia ter acontecido em pior altura. [Palin ri-se cada vez mais] Vêm aí as propinas dos dois rapazes, e o tratamento da minha mulher está mais caro [Palin não consegue mais controlar-se e solta gargalhadas bem sonoras] Já não sei onde arranjar dinheiro. E, agora, não vejo futuro. [a voz de Jones começa a ficar embargada, enquanto Palin começa a ter espasmos de tanto rir] Esperava poder aguentar-me aqui, só os últimos anos, mas agora só me apetece sair e acabar com tudo<sup>35</sup>.**

Não há qualquer razão objectiva para que Mr. Horton desperte aquela reacção nas pessoas. Estar vestido com um fato não faz rir ninguém. O chapéu é normalíssimo, e ainda que desse vontade de rir, toda a gente que usasse um (e neste *sketch* não são poucos) seria motivo de gozo, o que não acontece.

A voz dele também é normal, e estranhamente é quando ele fala que as pessoas começam a rir ou riem mais. Também não é o que ele fala: "bom dia" não é propriamente algo que tenha graça.

---

<sup>35</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 30, cap. 10, "*The Man Who Makes People Laugh Uncontrollably*".

Ficamos a saber que Mr. Horton é um contabilista. São vários os momentos em que os Monty Python fazem referência à Contabilidade, sempre afirmando que esta é a área mais chata e menos empolgante de todas. Com isto o grupo reforça portanto que este Mr. Horton é um tipo banalíssimo. Não tendo qualquer traço humorístico, o contraste que se tem com a reacção das pessoas é assim maior.

Na verdade, a completa falta de graça em torno desta personagem é especialmente acentuada no diálogo com o seu chefe. Este comunica a Horton que o vai despedir – não é fácil encontrar assuntos mais sérios e sem graça do que um despedimento.

E piora quando Mr. Horton descreve a difícil fase que atravessa naquele momento. A mulher doente, os filhos que estão a tentar prosseguir os seus dispendiosos estudos, a falta de perspectivas para o futuro, tudo isto contribui para que a sua situação seja suficientemente dramática e capaz de comover qualquer um.

Ao invés disso, a pessoa para quem está a falar, o seu chefe, que devia, acima de todos, demonstrar mais respeito e solenidade naquele momento, quanto mais não seja porque está a despedi-lo, ri-se desavergonhadamente na cara dele. O *sketch* acaba sem sabermos o motivo que leva as pessoas a rirem-se de Mr. Horton.

Um outro distúrbio pode ser visto em "*The Man Who Says Words in Wrong Order*":

**Palin: Bom dia, amigo doutor. Belo ano, para esta altura do dia.**

**Cleese: Entre.**

**Palin: Sentar-me posso?**

**Cleese: Com certeza. Muito bem.**

**Palin: Não vou doutorar o enfadamento com conversas muitas. Vou assuntamente ao directo.**

**Cleese: Ótimo<sup>36</sup>.**

Como podemos constatar, neste *sketch* temos um homem, aparentemente normal, com uma maneira de falar estranha. Neste caso, a personagem troca a ordem das palavras nas frases, o que pode complicar o entendimento de quem está a ouvir. Apesar de tudo no excerto anterior tal não acontece, e por muito estranho que soe, a conversa de circunstância e o seu sentido são relativamente simples de perceber para o doutor. Na sequência do *sketch*, o doutor não percebe as seguintes frases: "O meu

---

<sup>36</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 36, cap. 9, "*The Man Who Says Words in the Wrong Order*".

questão, a minha problema, já anos que tenho eu. Pelos anos, tenho-o há céus". Mas rapidamente percebe que o problema é com as palavras.

A Palin bastou dizer em voz alta o seu problema para ficar subitamente curado: "É o meu problema com as palavras. [cala-se um momento] Bom, parece que já está resolvido. [começa a cantarolar] Sim, parece que já estou bem. Muito obrigado". Porém, o *sketch* não acaba aqui:

**Cleese: Estou a ver. Recentemente surgiu-lhe este problema com a ordem das palavras.**

**Palin: Exactamente. Por vezes, no final duma frase, sai-me uma caixa de fusíveis errada.**

**Cleese: Caixa de fusíveis?**

**Palin: O problema de dizer a palavra errada é que não reparo que o disse... e por vezes a água laranja sai para o balde de gesso.**

**Cleese: Sim, fale-me mais sobre isso.**

**Palin: Como disse, estou muito bem a falar, sai-me a genitália errada de palavra e o cinzeiro é seu tio. Lamento muito morango isto.**

**Cleese: Perturba-o?**

**Palin: É embaraçoso quando vou com a esposa a uma orgia.**

**Cleese: Festa?**

**Palin: Não, uma orgia. Moramos em Esher.**

**Cleese: Percebo.**

**Palin: Foi o que eu disse. É uma confusão dum raio... [diz qualquer coisa imperceptível]<sup>37</sup>.**

Quando se pensava que o distúrbio de Palin estava resolvido, torna-se cada vez mais estranho e difícil de compreender. Agora, a primeira parte das suas afirmações são normais, completamente perceptíveis e com as palavras todas na ordem certa. Mas a segunda parte já não. E o problema deixa de ser o facto de dizer as palavras na ordem errada, para passar a ser o de dizer as palavras erradas. Ou seja, a frase deixa de fazer sentido. Ao introduzir na conversa "caixa de fusíveis", Palin está a tornar a comunicação entre ele e o doutor mais difícil. Apesar de se perceber, no geral, o que está a ser dito, a parte final das frases torna a comunicação improvável.

Quando Palin diz "estou muito bem a falar, sai-me a genitália errada de palavra", percebemos que ele quer dizer que quando está a falar normalmente, sai-lhe a palavra errada, mas ficamos sem saber se ele queria acrescentar alguma informação útil à descrição do seu problema quando diz que "e o cinzeiro é seu tio".

---

<sup>37</sup> Vide nota anterior.

Contudo, há uma frase que Palin não diz de forma errada: "É embaraçoso quando vou com a esposa a uma orgia." É precisamente isto que ele quer dizer, no entanto, o médico acha que ele estava a querer dizer festa e não orgia. Na única vez em que Palin consegue fazer passar a mensagem tal como pretende, foi o conteúdo da mesma que fez o médico pensar que o paciente queria dizer algo diferente. A entropia, neste caso, é evidente. Enquanto não disse a Cleese que morava em Esher, este baseou-se nas convenções, não esperando que Palin e a mulher fossem de facto a orgias. Mais uma vez poderíamos falar do conservadorismo da sociedade britânica, já referido na primeira parte, mas neste caso específico arrisco-me a dizer que qualquer médico, em qualquer parte do mundo, podia ter tido a mesma reacção: primeiro porque festas, sem ser em Esher, são mais comuns que orgias, e segundo porque Palin até àquele momento trocava palavras. Humoristicamente esta é uma piada que se destina a um público muito específico, pois não é toda a gente que percebe a referência a Esher (até talvez entretanto tenha deixado de fazer sentido).

Sejam situações absurdas, como alguém falar partes de palavras ou em anagramas, sejam exageradas, como acontece com o uso de rodeios e a troca de palavras em frases, a verdade é que em todas elas há alguém que tem um defeito ou uma particularidade que torna mais difícil a sua compreensão e, por conseguinte, a aceitação do que está a dizer. Em todos estes casos, desde início ou a partir de determinado momento, com o avançar da conversa ou com a recusa em continuar, a comunicação é improvável.

Paradoxalmente, alguns destes *sketches* mostram, como poucos, que a comunicação é, ou pode ser, possível, por muito improvável que seja. Isto é notório nos *sketches* dos homens que falam partes de palavras e no que fala em anagramas. É nestes casos que vemos desenvolver-se uma conversa, com perguntas e respostas, umas mais bem percebidas do que outras, bastante simples na sua maioria, mas ainda assim com um diálogo relativamente bem sucedido.

### **1.11 "*Dirty Hungarian phrasebook*" e outros problemas de tradução**

Um homem inventa um dicionário húngaro-inglês propositadamente maroto para iniciar uma guerra entre Hungria e Grã-Bretanha. Adulterando o significado das palavras, alguém que lesse aquele dicionário e que quisesse perguntar "onde fica a

estação?", diria "Por favor, apalpe o meu rabo". Obviamente que isto causa vários problemas de comunicação, como aquele entre John Cleese e Terry Jones:

**Cleese: Não vou comprar este disco, está riscado.**  
**Jones: Desculpe?**  
**Cleese: Não vou comprar este disco, está riscado.**  
**Jones: Não, não. Isto é uma tabacaria.**  
**Cleese: Não vou comprar esta tabacaria, está riscada.**  
**Jones: Não, não. Tabaco. Cigarros.**  
**Cleese: Sim. Sim, cigarros.**  
**Jones: Sim.**  
**Cleese: O meu *hovercraft* está cheio de enguias.**  
**Jones: O quê?**  
**Cleese: O meu *hovercraft* [gesticulando]... está cheio de enguias.**  
**Jones: Fósforos, fósforos.**  
**Cleese: Sim, sim, sim. Quer vir para...? Quer vir para minha casa, pula, pula?**  
**Jones: Penso que não está a usar isso bem.**  
**Cleese: Meu grande maricas.**  
**Jones: São seis e seis, por favor.**  
**Cleese: Se eu disser que tem um corpo lindo, pode apertá-lo contra mim? Já não estou infectado.**  
**Jones: Posso? Posso? [Pegando no livro] Custa seis e seis. Custa... Aqui está [diz qualquer coisa em húngaro e como resposta é esmurrado pelo outro]<sup>38</sup>.**

Erros em traduções podem levar a grandes mal-entendidos. Neste caso, extremo, é certo, dizer que não se compra um disco porque está riscado, quando se está numa tabacaria e se quer comprar cigarros, é meio caminho andado para confundir o vendedor. Da mesma forma, é preciso uma boa vontade imensa para se perceber que se quer fósforos quando se diz que o *hovercraft* está cheio de enguias.

No seguimento da conversa, não se chega a perceber, de todo, o que Cleese queria perguntar. Talvez quisesse mais algum produto da loja, ou simplesmente saber qual era o preço. Depois de Jones lho dizer, é possível que estivesse a perguntar se tinha troco. Seja como for, a parte do pagamento foi, de longe, a mais complicada, principalmente depois de Jones descobrir, de forma dolorosa, que os erros de tradução do livro não eram só de húngaro para inglês, mas o contrário também. Quando tentou dizer o preço na língua do cavalheiro que tinha à sua frente, este deu-lhe um valente soco. Sendo desconhecedor da língua húngara, torna-se difícil a transcrição da frase de

---

<sup>38</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 25, cap. 2, "*Dirty Hungarian phrasebook*".

Jones – de resto, julgamos que foi propositado e intencional não mostrar a tradução, precisamente para deixar o que foi dito à imaginação do espectador.

Não raras vezes o problema da tradução transcende os Monty Python. Para manter alguma coerência ou piada, os tradutores optam por não traduzir algumas palavras ou expressões à letra, o que pode comprometer o sentido em certos casos. Por exemplo, na parte teórica tivemos oportunidade de ver um desses casos, na cena dos Reis Magos, de *Life of Brian* (vide parte I, ponto 3). Nos exemplos seguintes, os problemas comuns entre o humor, no sentido de uma piada, e a comunicação, na coerência de uma tradução, continuam.

Em "*Travels Agents Sketch*" a comunicação entre Idle e Palin, que vamos ter oportunidade de analisar mais adiante sob um outro prisma, torna-se problemática quando subitamente o primeiro deixa de conseguir dizer a letra C. De seguida é explorada a semelhança fonética entre C e K, quando inseridas nalgumas palavras.

**Idle: Vi o vosso anúncio nos *bl*assifibados.**

**Palin: Onde?**

**Idle: Nos *bl*assifibados.**

**Palin: Nos *cl*assificados?**

**Idle: Sim, não consigo dizer a letra B.**

**Palin: C?**

**Idle: Sim, exactamente. Tem a ver com um trauma que sofri quando andava na *esb*ola. Fui atacado por um *p*ão (no original inglês Idle diz *bat*).**

**Palin: Um *c*ão (no original inglês Palin diz *cat*)?**

**Idle: Não, um *p*ão<sup>39</sup>.**

Como noutros exemplos, este *sketch* resulta melhor na língua original. Traduzindo à letra *bat* (morcego) e *cat* (gato) a conversa perderia todo o sentido, portanto optou-se por algo que mantivesse a graça, ainda que à custa de alguma coerência, porque Idle substituiu a letra C pela letra B, e não pela letra P.

"*Court Scene (Charades)*"<sup>40</sup>, onde cada personagem comunica por intermédio de charadas que os restantes tentam adivinhar, é outro claro exemplo que mostra como é difícil fazer uma transcrição de uma língua para outra. Temos, na língua original, duas palavras, a segunda com duas sílabas, *not guilty*. Em português, a língua para a qual se quer traduzir, isso significa inocente, uma só palavra com quatro sílabas. Mesmo

---

<sup>39</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 31, cap. 9, "*Travel Agents Sketch*".

<sup>40</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 15, cap. 10, "*Court Scene (Charades)*".

optando por traduzir para não culpado, mais fiel ao original, o número de sílabas não coincide.

O resto da piada desenrola-se, naturalmente, tendo em conta a língua inglesa, e não portuguesa. Para a palavra *not*, Palin faz a mímica de *knot*, que tem exactamente a mesma sonoridade, mas que em português significa "nó", que tem por sua vez uma sonoridade diferente de "não". Também existe a mesma sonoridade entre *guil*, primeira sílaba da palavra *guilty* e *gill*, guelra em português, mas para manter a fidelidade à palavra "culpado" os tradutores tiveram que pôr "cu", o que é um pouco estranho tendo em conta que Palin gesticula para o pescoço.

Mas não se pense que a improbabilidade da comunicação neste caso é só fora do *sketch*. Chegando à última sílaba, aquela que teoricamente seria a mais fácil, Palin faz o gesto de quem está a bebericar, deixando a forte impressão de que a resposta correta seria *tea*, que tem a mesma sonoridade da segunda sílaba de *guilty*. Porém o juiz diz *cup*, com uma tal certeza que declara de imediato o réu *knot gill cup*. Ou, em português, "não cu caneco".

Curioso notar que nos *sketches* onde existem estes problemas de tradução, brinca-se também com a semelhança fonética das palavras. Isto deve-se ao facto de palavras homófonas na língua inglesa não o serem na língua portuguesa, o que leva a que os tradutores optem por alterá-las.

### 1.12 "*The Cycling Tour*" (episódio 34)

Ao contrário dos capítulos anteriores, aqui analisaremos um episódio inteiro e não apenas um *sketch*, isto porque aqui há uma sequência lógica, do início ao fim. O episódio de Mr Pither reflecte o desejo que os membros dos Monty Python tinham já nesta altura de fazer algo mais que simples *sketches*. Aqui vemos uma narrativa de cerca de 30 minutos e que conta a história de um homem que viaja numa bicicleta:

[...] E o Terry J. estava particularmente interessado numa história. Ele e eu tínhamos escrito vários enredos para os primeiros programas dos Python, como Pither, a rábula da bicicleta. Tinha quase meia hora. A ideia de que a narrativa era muito importante, porque envolve muito mais a audiência, levou a que não pudéssemos fazer só rábulas [*sketches*, no original] (Palin, *Almost the Truth*, ep. 4, cap. 2, minuto 11).

Qualquer diálogo que Pither estabelece com alguém é uma improbabilidade em potência. As suas afirmações são aborrecidas, provocando tédio, indiferença e desinteresse a quem as ouve. Quando lhe respondem com ironia, como é o caso do empregado de balcão, Pither não percebe, o que torna a conversa cada vez mais embaraçosa e patética:

**[John Cleese entra na loja, Michael Palin (Pither) dirige-se a ele]:**

**Palin: Olá. Engraçado como alguém consegue viver a vida, como eu, não gostando de bananas e sendo indiferente ao queijo, no entanto, poder comer e apreciar uma sandes de banana e queijo [Cleese vira-lhe costas, ignorando-o].**

**Idle: Trinta e cinco pence.**

**Palin: Só tenho uma de 50. Tem troco?**

**Idle: Vou ver, talvez tenha de ir ao banco.**

**Palin: Lamento imenso.**

**Idle [dando-lhe o troco]: Quinze pence.**

**Palin: Ena, mas que sorte<sup>41</sup>.**

Neste caso específico, Pither estabelece uma conversa com um outro cliente da loja e com o empregado, e ambos não se interessam minimamente por ela e pelo que o ciclista diz. O primeiro vira costas e o segundo, mal-encarado, limita-se a dizer o preço do produto que Pither quer comprar. Nenhum deles dá seguimento à sua conversação, a sua mensagem não encontra um receptor e acaba por isso abruptamente.

Mas Pither não se limita a ter conversas chatas. A sua inocência torna-o inconveniente, para dizer o mínimo:

**Palin [para Cleese, sentado na mesa ao lado, com uma mulher]: O meu pé ficou preso na perna da calça e foi assim que a garrafa se partiu.**

**Cleveland [para Cleese]: Diz-lhe hoje, podias ligar-lhe.**

**Cleese [para Cleveland]: Não posso. Não posso.**

**Palin: Bem disse que nunca iria adivinhar.**

**Cleese: Estamos juntos há dezasseis anos. Não pode ser por telefone.**

**Cleveland: Se não consegues agora, nunca vais conseguir.**

**Palin: Gosta de Tizer?**

**Cleese [para Palin]: O quê? Não.**

**Cleveland: Olha, queres-me ou não, James? A decisão é tua.**

**Palin: Acho que ainda não está disponível nesta zona.**

**Cleveland: Queres-me ou não, James?**

**Cleese [confuso]: O quê?**

**Palin: A Tizer.**

---

<sup>41</sup> Vide Monty Python, *Os Malucos do Circo*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 34, cap. 1, "Mr. Pither".

**Cleveland: Sim ou não?**  
**Palin: Ainda está disponível nesta zona?**  
**Cleese [para Palin]: Não sei.**  
**Cleveland: Estou a ver. Nesse caso, é adeus para sempre, James.**  
**Cleese: Não. Quero dizer, sim.**  
**Palin: Está, não está?**  
**Cleese: Não.**  
**Cleveland: Nunca conseguiste decidir-te.**  
**Cleese: Consigo.**  
**Cleveland: Adeus, James.**  
**Cleese: Já me decidi. Espera, Lucille.**  
**Palin: A sua adorável filha gosta de Tizer?**  
**Cleese: Lucille!**  
**Palin: Não me importava de lhe pagar uma. Se ainda estiver disponível nesta zona<sup>42</sup>.**

Pither não parece ser uma má pessoa, de facto. Não é mal-intencionado. Mas talvez por isso seja incapaz de perceber quando a sua conversa interminável é indesejada e completamente sem sentido, o que sucede muitas das vezes.

Temos aqui duas conversas a decorrer em simultâneo. Os dois emissores, Pither e Lucille, durante esta passagem, não trocam uma única palavra. O receptor de ambos é James, que vai ficando cada vez mais aturdido com as constantes perguntas à medida que a cena se vai desenrolando. A determinado ponto, já não sabe bem a quem ou a que pergunta está a responder.

Então, a comunicação entre James e Lucille não é bem-sucedida por causa das constantes interrupções de Pither, que desconcentram o primeiro. A personagem de Palin representa por isso o ruído nesta comunicação. Mas as perguntas e preocupações de Pither também não encontram uma resposta satisfatória, uma vez que James se queria concentrar em Lucille, com quem estava a ter uma conversa séria e decisiva para o futuro de ambos.

Mais adiante no episódio, Pither trava conhecimento com Gulliver (Terry Jones), que parece ser do mesmo calibre que ele. Durante um diálogo entre os dois, passado dentro de um automóvel, sofrem um acidente e Gulliver fica a pensar que é Clodagh Rodgers, uma cantora irlandesa.

**Palin: Aqui é o Serviço de Urgências?**  
**Chapman: Sim, exactamente. Em que posso ajudá-lo? [a divisória cai e entala-lhe os dedos, fazendo-o soltar um grito estridente]**

---

<sup>42</sup> Vide nota anterior.

**Palin:** Estou neste momento a dar uma volta em bicicleta à zona norte da Cornualha, passando por Bude...<sup>43</sup>.

Como se pode ver, Pither não perde o enervante hábito de querer contar a toda a gente o que anda a fazer. Ali, no Serviço de Urgências, só interessava saber que o seu amigo tinha tido um acidente e que pensava agora ser outra pessoa, e não que ele próprio andasse a fazer uma viagem de bicicleta pelo norte da Cornualha, com imensos rodeios.

**Chapman [escrevendo numa folha]:** Pode dizer-me o seu nome, por favor?

**Palin:** O meu nome é Pither.

**Chapman:** Como?

**Palin:** P-I-T-H-E-R. Como *brotherhood*, excepto que com P-I em vez de B-R-O e sem *hood*.

**Chapman:** Estou a ver.

**Palin:** Acabei de visitar Taunton... [novo acidente na sala de espera] e estava a pedalar para Norte, em direcção a...

**Chapman:** Sim, onde foi a lesão?

**Palin:** Mesmo à saída de A237 de Ilfracombe...

**Chapman:** No seu corpo.

**Palin:** Não, não sou eu que estou ferido, é o meu amigo [enfermeira impacienta-se e amachuca o impresso que estava a preencher].

**Chapman:** O nome?

**Palin:** Pither.

**Chapman:** Não, não. O nome do seu amigo.

**Palin:** Clodagh Rodgers.

**Chapman:** Clodagh Rodgers?

**Palin:** Bom, só desde as 16h30.

**Chapman:** Sim. Penso que é melhor falar com o Dr. Wu. Doutor?

**Cleese:** Que foi? [Deixa cair uma caixa] Maldição [sucodem-se vários acidentes]. Qual é o problema?

**Palin:** Estou numa volta em bicicleta pelo norte da Cornualha...

**Chapman:** Ele pensa que teve um acidente.

**Palin:** Tenho um amigo que, como resultado das lesões, pensa ser Clodagh Rodgers.

**Cleese:** Ele o quê?

**Palin:** Bem, o que aconteceu foi... [dão-se vários acidentes com a entrada repentina de Gulliver]<sup>44</sup>.

Por outro lado, a inocência de Pither faz com que seja quase mentecapto, ao não perceber, da segunda vez, que a enfermeira queria saber o nome do amigo e não o seu, que ao perguntar onde foi o ferimento, não queria saber onde se tinha dado o acidente,

---

<sup>43</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 34, cap. 2, "*Clodagh Rogers*".

<sup>44</sup> Vide nota anterior.

mas a parte do corpo ferida, etc. Também dizer à enfermeira que o seu amigo era Clodagh Rodgers não ajudou à compreensão. Embora se explicando melhor ao médico, este também teve dificuldade em perceber a situação. Tudo isto, enquanto se sucediam vários acidentes na sala de espera que provocavam ruído e dor a alguns dos intervenientes, contribuiu para que a comunicação fosse altamente improvável.

A determinado momento, numa floresta, Gulliver começa a berrar, chamando a atenção de um casal:

**Palin: Olá, o meu nome é Pither.**

**Cleese: O senhor é inglês?**

**Palin: Sim, senhor. Estou numa volta em bicicleta pelo norte da Cornualha, passando por Bude...**

**Jones: Não serei derrotado. Vou regressar ao meu país para lutar contra esta nova tirania [o casal olha surpreso].**

**Palin: Esta é Clodagh Rodgers, a cantora irlandesa<sup>45</sup>.**

Pither não percebe que Gulliver pensa agora que é Trotsky, e não mais Clodagh Rodgers. A comunicação, já absurda, torna-se ainda mais, quando duas personagens tão diferentes como Trotsky e Clodagh se confundem numa pessoa.

## **2. As três improbabilidades em *Flying Circus***

Iremos analisar agora cada uma das três improbabilidades da teoria de Luhmann separadamente.

### **2.1 A incompreensão**

Como já tivemos oportunidade de ver, Luhmann afirma que uma das grandes improbabilidades da comunicação é a de que uma pessoa compreenda o que outra está a dizer. Isto pode dever-se a vários motivos.

Um deles é a má interpretação. Há vários *sketches* dos Monty Python em que verificamos esta situação. Em "*Shaving Tobacconists (Prostitute Advert)*"<sup>46</sup>, um tarado

---

<sup>45</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 34, cap. 3, "*Trotsky*".

Eric Idle interpreta gatinhos ("*pussy cats*"), cómodas, prateleiras, como classificados para adultos. E isso dificulta a comunicação entre ele e o vendedor, Terry Jones, que tenta explicar que um *pussy cat* é mesmo um gatinho e não um termo carinhoso, e que cómodas e prateleiras são peças de mobiliário e não partes do corpo feminino.

Em "*Tax on Thingy*"<sup>47</sup>, Eric Idle sugere aos presentes na sala que se passe a taxar "aquilo". Diz ele que quase tudo o que dá prazer às pessoas, como o tabaco ou o álcool, já é taxado, menos uma coisa. Os outros não percebem o que "aquilo" é, chegando um deles (Chapman) a fazer uma interpretação errada, pensando que Idle se estava a referir à defecação, quando na verdade estava a querer falar de sexo. O pudor em usar a palavra que descreve o acto sexual tornou a comunicação entre os presentes bastante difícil. Mais uma vez, o conservadorismo e as convenções sociais dificultaram um diálogo que seria simples se não houvesse vergonha em dizer a palavra sexo.

Esta incompreensão que deriva do desconhecimento é igualmente visível "*The Lost World of Roiurama*":

**Chapman: Olhem!**

**Idle: O vulcão sagrado Andu, que nunca nenhum homem viu.**

**Chapman: Não, não. Ao lado disso.**

**Idle: A London Brick Company?**

**Chapman: Não, não. Ao lado disso.**

**Cleese: O planalto proibido de Roiurama. O mundo perdido, vomitado pelos movimentos poderosos da terra há milhares de milhões de anos, quando estranhas criaturas desafiavam a evolução, escondidos nas florestas escuras e impenetráveis, separadas para sempre do mundo exterior.**

**Idle: Ainda não vi nada**<sup>48</sup>.

Chapman alerta os seus companheiros para algo, porém um deles demora algum tempo a perceber o que é. O desconhecimento sobre o que Chapman pensa e aquilo que este quer que os seus companheiros tomem atenção faz com que Idle não acerte e, por isso, não compreenda o que Chapman quer destacar. Mesmo quando Cleese diz que é o planalto proibido de Roiurama, Idle não sabe do que se trata porque ainda não o viu.

Em "*Registry Office (Marriage)*"<sup>49</sup> Idle interpreta mal o pedido de Jones: quando este se dirige ao funcionário, Idle pensa que é com ele que Jones quer dar o nó.

---

<sup>46</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 14, cap. 4, "*Shaving Tobacconists (Prostitute Advert)*".

<sup>47</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 15, cap. 5, "*Tax on Thingy*".

<sup>48</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, cap. 11, "*The Lost World of Roiurama*".

Por muito que Jones tente explicar a Idle que não se estava a referir a ele, nenhuma tentativa surte efeito. A situação piora quando chega Cleese dizendo que também se quer casar.

Esta teimosia, a insistência na má interpretação, é verificada noutros *sketches*. Em "*Me Doctor*" e "*Silly Doctor Sketch*", os doutores parecem sofrer do mesmo problema. Veja-se o primeiro:

**Eric Idle: Mr. Burtenshaw?**  
**Terry Jones: Eu, doutor?**  
**Idle: Não, eu doutor, você Mr. Burtenshaw.**  
**Jones: A minha mulher, doutor?**  
**Idle: Não, a sua mulher paciente, eu doutor.**  
**Cleveland: Por aqui, por favor.**  
**Jones: Eu, irmã?**  
**Idle: Não. Ela irmã. Eu doutor. Você Mr. Burtenshaw<sup>50</sup>.**

Neste caso a má interpretação advém, para lá do absurdo já habitual, da ausência de verbos. Perguntar "Como está a minha mulher, doutor?", daria menos azo a outros entendimentos. Este doutor, que tem uma grande necessidade de dizer quem é o quê, parece ser imune à entoação e ao contexto das perguntas e afirmações feitas. E agora, o segundo caso, onde Palin não percebe a correcção de Chapman:

**Palin: Próximo. O nome, por favor.**  
**Chapman: Watson.**  
**Palin [a escrever]: Senhor Watson.**  
**Chapman: Não. Doutor.**  
**Palin [a escrever]: Senhor Doutor.**  
**Chapman: Não, não é senhor. Doutor.**  
**Palin [a escrever]: Dr. Doutor<sup>51</sup>.**

No já referido "*Travel Agents Sketch*"<sup>52</sup>, quando Idle chega e Carol lhe pergunta, de forma sensual, se quer ir lá para cima, a imprevisibilidade da questão deixa Idle perplexo. Só quando Carol percebe que Idle está ali para tratar das férias é que este responde. Esta incompreensão deve-se à *entropia*.

---

<sup>49</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 19, cap. 13, "*Registry office (Marriage)*".

<sup>50</sup> Vide idem, *ibidem*, A Primeira Série Completa, disco 2, ep. 13, cap. 6, "*Me Doctor*".

<sup>51</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 21, cap. 7, "*Silly Doctor Sketch (Immediately Abandoned)*".

<sup>52</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 31, cap. 9, "*Travel Agents Sketch*".

É curioso reparar que no diálogo seguinte seria expectável que Idle percebesse de imediato a piada de Palin, devido ao seu nome ser *Smoke Too Much*, no entanto parece ser apanhado desprevenido tal como tinha acontecido quando se dirigiu a Carol. Isto porque, confessa, nunca tinha reparado que o seu nome era propício a esse tipo de piadas. Aquilo que parecia ser uma piada fácil e previsível acaba por ser também, para Idle, uma entropia.

Um outro motivo de incompreensão é o QI relativamente baixo dos receptores das mensagens, como é o caso dos participantes do satírico "*Upperclass Twit of the Year*"<sup>53</sup>, que não compreendem o que significa o tiro disparado para o ar. Em termos de comunicação, o tiro que o árbitro dispara é uma forma de este comunicar aos concorrentes que a corrida acaba de começar – é aquilo a que podemos chamar de uma significação conotada. O problema é que eles são demasiado idiotas para compreenderem um significado que não seja o mais óbvio, como tal a comunicação falha.

A secretária de Biggles, em "*Biggles Dictates a Letter*", parece sofrer do mesmo mal:

**Chapman: Bem... Caro Rei Haakon...**

**Secretária: Da Noruega, é?**

**Chapman: Limite-se a escrever o que dito.**

**Secretária: Escrevo isso?**

**Chapman: Claro que não.**

**Secretária: E isso?**

**Chapman: Ouça! Não escreva isso. Escreva só o que eu... Espere lá, espere lá... [pega nuns chifres e põe-nos na cabeça] Quando tiver os chifres... Quando tiver os chifres, estou a ditar... e, quando os tirar [tira os chifres], não estou a ditar.**

**Secretária: [a escrever] "Não estou a ditar."**

**Chapman: O quê? [voltou a pôr os chifres] Leia lá isso.**

**Secretária: "Caro Rei Haakon, Não estou a ditar. O quê?"<sup>54</sup>.**

A secretária não percebe o que deve escrever pois não é inteligente o suficiente para distinguir o que é ditado e o que não é. Biggles sente necessidade de inventar um sistema que diferencie um texto do outro, neste caso através de uns chifres. O problema é que Biggles precisa de explicar este sistema, o que não parece muito complicado, mas que ainda assim requer um mínimo de atenção por parte de quem o ouve, e de entre as

---

<sup>53</sup> Vide idem, *ibidem*, A Primeira Série Completa, disco 2, ep. 12, cap. 9, "*Upperclass Twit of the Year*".

<sup>54</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 33, cap. 1, "*Biggles Dictates a Letter*".

qualidades da secretária, ser atenta não parece ser uma delas. Isto faz com que a explicação seja mal percebida, o que a torna ineficaz.

A pouca clareza e a forma tortuosa com que o narrador explica quem é a figura sobre a qual incide o programa dificulta a nossa compreensão em *"Up Your Pavement"*:

**Sim, hoje vamos conhecer a carreira de Gino Agnelli. O homem que começou do nada e construiu uma das maiores empresas da Europa. E cujo telescópio foi comprado na loja cujo um dos donos é um homem que, aos 8 anos, roubou um canivete ao filho do tio do dentista da governanta do irmão deste homem. O Reverendo Charlie "Conta-Gotas" Hiper Grasnido Smith<sup>55</sup>.**

Em *"Spanish Inquisition"* Cleveland não percebe o que Chapman diz, e Palin não se consegue fazer entender quanto às principais armas da Inquisição Espanhola.<sup>56</sup> *"RAF Banter"* parodia a forma de falar de um grupo em concreto, os aviadores, cujos gracejos nem o próprio grupo percebe. No *sketch* dos Gato Fedorento, série **Lopes da Silva**, do irmão do homem a quem aconteceu não sei o quê, acontece algo semelhante. Gozando com a forma de falar dos jovens, a cena mostra que é difícil fazer-se entender daquele jeito – falando muito, na verdade não diz absolutamente nada<sup>57</sup>. Acontece um pouco o mesmo com o Líder da Esquadilha e o seu colega – são tantas as expressões feitas que usam, que o conteúdo da mensagem se perde:

**Jones: Bom dia, Líder da Esquadilha.**

**Idle: Viva, Squiffy!**

**Jones: Como foi?**

**Idle: Do melhor. O raio do Jerry espetou o papagaio no sim-senhor. O malandro cabeludo acagaçou-se, deu meia-volta ao Sammy dele, deu uma guinada, seguida de uma cambalhota na Betty Harpers dele e apanhou a lata no Bertie.**

**Jones: Receio não ter percebido, Líder da Esquadilha.**

**Idle: É um gracejo perfeitamente banal, Squiffy [repete o gracejo].**

**Jones: Hoje não estou a perceber nada bem os gracejos. Diz isso mais devagar.**

**Idle: Os gracejos não são a mesma coisa, ditos devagar, Squiffy.**

**Jones: Então, espera. Wingco! Ouve aqui os gracejos do Líder da Esquadilha, está bem?**

---

<sup>55</sup> Vide idem, *ibidem*, A Quarta Série Completa, ep. 42, cap. 1, *"Up your Pavement"*.

<sup>56</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 15, cap. 2, *"The Spanish Inquisition"*.

<sup>57</sup> Curiosamente, ou não, a roupa do homem a quem aconteceu não sei o quê parece indiciar que ele é um aviador – terá sido em homenagem aos Monty Python?

**Chapman: Pode ser.**

**Jones: Que bom.**

**Chapman: Força [Idle repete-o novamente]. Não, não percebo esse gracejo.**

**Idle: Algum problema com os meus gracejos? [entra Palin]**

**Palin [acabado de entrar]: Um monte de macacos no tecto, comandante! Peguem nos ovos e nos quatros e vamos esfregar o toucinho [os restantes entreolham-se, confusos]**

**Chapman: Percebeste aquilo?**

**Idle: Não, não percebi pevas.**

**Chapman [para Palin]: Lamento, não percebemos os teus gracejos<sup>58</sup>.**

*"Court martial / Basingstoke in Westphalia: "Anything Goes In"*<sup>59</sup> é de um dos episódios da última temporada da série. Aqui o juiz, interpretado por Jones, por diversas vezes interrompe Palin, primeiro acerca da localização de Basingstoke, depois acerca de Cole Porter e de duas versões diferentes da música *"Anything Goes"*. O diálogo é bastante extenso, pelo que não é prático transcrevê-lo todo, mas prova bem quão improvável é falar com este juiz, que tem uma quantidade de dúvidas colossal, que para além de serem pouco oportunas, pois não têm assim tanta relevância para o caso, impedem Palin de continuar a acusação.

Em *"Merchant Banker"* Jones tenta pedir a Cleese uma libra para ajudar órfãos. Acontece que Cleese, aqui na pele de uma personagem que é uma máquina de fazer dinheiro, não parece muito habituado a lidar com caridade:

**Jones: Portanto, que tal uma libra?**

**Cleese: Uma libra? Sim, compreendo. Este empréstimo teria como garantia...**

**Jones: Não é um empréstimo.**

**Cleese: O quê?**

**Jones: Não é um empréstimo [Cleese solta uma exclamação]. Receberá uma coisa destas [dá-lhe um pequeno brinde].**

**Cleese: É um pouco pequeno para certificado de acções, não é? Acho melhor consultar o nosso departamento jurídico<sup>60</sup>.**

Jones tenta explicar a Cleese, sem muito sucesso, o seu propósito. Este, riquíssimo, está habituado ao lucro e é incapaz de compreender o conceito de doar e de oferta, a não ser como fuga aos impostos. O propósito de Jones é, para Cleese, um absurdo, não devido a uma questão ideológica, a partir da qual o apoio aos mais

---

<sup>58</sup> Vide Monty Python, *Os Malucos do Circo*, A Quarta Série Completa, ep. 42, cap. 2, *"RAF Banter"*.

<sup>59</sup> Vide idem, *ibidem*, A Quarta Série Completa, ep. 42, cap. 5, *"Court martial / Basingstoke in Westphalia: "Anything Goes In"*.

<sup>60</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 30, cap. 4, *"Merchant Banker"*.

desfavorecidos deve ser assegurado por um estado social forte, e não através de uma ajuda momentânea que, em último caso, ajuda a perpetuar uma hierarquização social, mas devido ao seu apego desmedido, extremado e desumano ao dinheiro, que o impede de perceber como é que fazer os órfãos felizes, através da doação de uma libra, pode servir de incentivo:

**Cleese: Quero dizer, não quero parecer estúpido, mas parece-me que fico a perder uma libra, neste negócio.**

**Jones: Sim, fica.**

**Cleese: Fico? Bom, qual é o meu incentivo para lhe dar uma libra?**

**Jones: O incentivo é fazer os órfãos felizes.**

**Cleese: Felizes? [Confuso] Tem a certeza de que percebeu isto?<sup>61</sup>.**

Em *"Mary Recruitment Office"*<sup>62</sup> Chapman interrompe diálogo com Idle para mudar o posicionamento das letras do letreiro que está na entrada do edifício: Mary passa a ser *Army*. Quando acaba de o fazer, vira-se para um grupo de freiras que ali está e pede para se irem embora. Veja-se agora um excerto do desconcertante *"The Minister for not Listening to People"*:

**Na Câmara dos Comuns, era mais um dia de debate aceso na terceira leitura do projecto-lei das Práticas do Comércio. Mr. Roland Penrose, o subsecretário para lançar grunhidos, deu início a um ataque pessoal ao ex-ministro por examinar um saco de cetim e aparecer com uma bisnaga de pasta de dentes Euthymol. Mais à frente, no debate, o ministro subalterno de estar assustado com qualquer tipo de maquinaria agrícola 'desafiou' o subsecretário de Estado de esconder Terence Rattigan a produzir os números deste ano fornecidos pelo Departamento de Roubar Pacotes de Ligaduras a Timothy Whites e Voltar a Vendê-las com um Lucro Considerável<sup>63</sup>.**

Neste caso, a incompreensão advém da dificuldade em perceber o conteúdo da notícia devido aos nomes dos cargos serem demasiado grandes e se poderem confundir com o resto do texto. É o caso do ataque pessoal que um subsecretário faz ao ex-ministro. *"The Minister for not Listening to People"* é um *sketch* que se liga a outros, *"Tuesday Documentary / Children's Story / Political Party Broadcast / Apology*

---

<sup>61</sup> Vide nota anterior.

<sup>62</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, ep. 30, cap. 8, *"Mary Recruitment Office"*.

<sup>63</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, ep. 32, cap. 5, *"The Minister for Not Listening to People"*.

*(Politicians)*", tendo todos eles em comum uma transição pouco clara de um para o seguinte:

**O Parlamento fechou a sessão às 11h30 e, rastejando por uma passagem escura até à reitoria arrombou a porta, pintou a sala que sobrava e, no próximo fim de semana, poderão começar o quarto do rapaz, enquanto Amy e Roger, em Londres por dois dias, podem ir ver o misterioso Mr. Grenville<sup>64</sup>.**

De facto, deixa-se de perceber por completo o sentido da comunicação de Palin, que deixou de falar da agenda política para passar a falar de algo completamente diferente, sem aviso, nem transição, confundindo assim o espectador. De seguida surge uma legenda que diz "Hoje no Parlamento tornou-se uma série clássica", e Palin continua a tal história. Mais uma vez sem que nada o fizesse prever, surge Idle com um outro tópico, o documentário das terças, que subitamente passa a história infantil, e por aí adiante. As legendas que enunciam os novos temas surgem já depois de estes terem começado, o que significa que durante uns momentos quem está a ver não faz ideia do que se está a passar.

## **2.2 A ausência**

Embora Niklas Luhmann se refira neste caso específico a sociedades primitivas, o que ele problematiza é a questão da ausência na comunicação de uma forma que é facilmente percebida e experimentada por nós ainda nos dias de hoje:

Uma linguagem articulada acusticamente só pode alcançar os que são capazes de ouvi-la, quer dizer, só os presentes. É por isso que desde os seus princípios a sociedade diferenciou interações que sujeitam a comunicação aos presentes, que a apresentam em sequências e a dotam de memória para o que se acaba de dizer. Mas há também sempre ausentes e os que agora estão presentes serão mais tarde os ausentes. Um dos problemas centrais de todas as sociedades primevas era a questão de como podem os ausentes controlar o presente, tê-lo em conta, assegurá-lo (Luhmann, 2001: 137).

---

<sup>64</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, ep. 32, cap. 6, "*Tuesday Documentary / Children's Story / Political Party Broadcast*".

João Pissarra Esteves, na introdução que faz à obra de Luhmann aqui em análise, refere-se a esta improbabilidade como estando relacionada com a capacidade de recepção. Ou, como acontece nos próximos casos, com a falta dela.

Quando se fala aqui em ausência, não se está a referir necessariamente a física. Não é muito comum assistirmos, nos *sketches* dos Monty Python, a uma comunicação falhada por uma qualquer personagem não se encontrar presente no momento em que o emissor envia a sua mensagem. Contudo, tal pode acontecer. No *sketch "World War One (Abandon Ship)"*<sup>65</sup> a comunicação do capitão torna-se cada vez mais improvável, pois quando ele anuncia quais devem ser os primeiros grupos a abandonar o navio, não estão todos presentes, e é à medida que vão chegando, cada um com a sua máscara, que Jones vai acrescentando grupos.

Com uma abordagem ligeiramente diferente, é também a ausência física que é determinante num excerto do *sketch "Piranha Brothers"*<sup>66</sup>, em que Terry Jones entrevista Graham Chapman. Diferente, porque não é uma personagem que está ausente no momento da comunicação, mas sim o próprio espectador. Ao posicionar mal o microfone, de forma sistemática, Jones está a impedir que os telespectadores que vêm aquela entrevista percebam o que está a ser dito. Poderíamos tratar este *sketch* no ponto anterior, sobre a incompreensão, mas achamos que faz mais sentido tratá-lo aqui, uma vez que essa incompreensão está relacionada com a ausência, embora não se esteja à espera que o telespectador esteja presente no momento em que se está a fazer uma entrevista – afinal é para isso que servem os microfones... Seja como for, não é descabido pensar que se trata de um caso de incompreensão.

Também *"Neurotic Announcers / The News With Richard Baker (Vision only)"*<sup>67</sup> pode ser analisado sob este prisma. Durante esta sequência, o pivô Richard Baker parece estar a dar as notícias mais interessantes de sempre, a julgar pelos gestos e pelas imagens que vão aparecendo. O problema é que os telespectadores não as podem ouvir, porque o som que se sobrepõe é o dos comentadores da BBC. Os seus problemas pessoais e a forma como estão a lidar com eles ocupam todo o *sketch* e impedem que se ouça o que está a ser transmitido por intermédio de imagens.

---

<sup>65</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, ep. 28, cap. 12, *"World War One (Abandon Ship)"*.

<sup>66</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 14, cap. 6, *"The Piranha brothers (Ethel the Frog)"*.

<sup>67</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 30, caps. 13 e 14, *"Neurotic Announcers / The News With Richard Baker (Vision Only)"*.

Estes casos são, ainda assim, a exceção. Luhmann fala da ausência física, mas para retratar sobretudo as sociedades primitivas. A partir do momento em que a escrita é inventada, e, mais recentemente, os meios de comunicação de massas, a ausência física deixa de ser um problema tão sério. Dito por outras palavras, passa a ser mais fácil espalhar a comunicação e comunicar sem estar presente. Por isso mesmo, a *ausência* que aqui se trata não é só física – pode também ser mental, se o receptor estiver distraído no momento em que a mensagem está a ser enviada. É o caso de *Sherry-Drinking Vicar*<sup>68</sup>: Palin está mais preocupado com a quantidade de xerez do que nas palavras de Chapman. Este, que vê possivelmente o vigário como uma figura de confiança e que está presente quando é necessário (aquela figura da igreja que é quase vista como um psiquiatra, alguém com quem podemos desabafar abertamente), é depois ignorado e posto para segundo plano, quando entra na sala o fornecedor de xerez.

Também em "*Programme Titles Conference*"<sup>69</sup> temos um caso extremo de distração: enquanto Idle discute sobre a programação televisiva numa reunião de uma cadeia de televisão, Chapman manifesta o seu desejo de comer bolos e Palin fala sobre o seu periquito. E em "*Expedition to Lake Pahoe*", quando o jornalista demora a começar a sua reportagem por estar a pensar nos problemas do colega:

**Jones: Lamento o comportamento pouco convencional do meu colega, mas as coisas não têm sido fáceis para ele ultimamente. Problemas em casa. São coisas confidenciais, logo, não posso dar pormenores, por muito interessantes que sejam. Três garrafas de rum com Weetbix e por aí adiante... De qualquer maneira... Ao que parece, a rapariga nem... Bem, a actividade que vêm atrás de mim... Eu tenho pena é da mãe. Vou recomeçar**<sup>70</sup>.

Na nossa opinião, a timidez pode ser de igual modo uma forma de ausência. Alguém tímido, que se abstenha de falar, está a isolar-se dos outros, está a colocar-se à margem. Se o distraído o faz mais inadvertidamente, o tímido pode fazê-lo de forma consciente, como autodefesa, não deixando isso de constituir, quanto a nós, uma ausência. Parece ser o caso do "*French Subtitled Film ('La Fromage Grande')*"<sup>71</sup>, cujas cenas entre Terry Jones e Carol Cleveland o apresentador Idle interpreta como

---

<sup>68</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 36, cap. 12, "*Tuesday Documentary / Children's Story / Political Party Broadcast*".

<sup>69</sup> Vide idem, *ibidem*, A Quarta Série Completa, ep. 42, cap. 8, "*Programme Titles Conference*".

<sup>70</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 32, cap. 8, "*Expedition to Lake Pahoe*".

<sup>71</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, ep. 23, cap. 1, "*French Subtitled Film ('La Fromage Grande')*".

sendo simbólicas do "colapso da comunicação da nossa sociedade moderna". A verdade é que neste caso, ao contrário do que acontece noutros exemplos, não parece haver à partida razões para os dois dialogarem. Repare-se que as duas personagens não se conhecem, estão pouco à vontade e não têm muito a dizer uma à outra. É um diálogo forçado e, por esse motivo, falhado. Resta saber, para avaliar a justeza da interpretação de Idle, se no passado duas pessoas nas mesmas condições se comportariam de maneira diferente. Seja como for, estamos perante uma comunicação improvável (até mesmo quando, sem qualquer motivo para tal, declaram o seu amor um pelo outro, a alface que Cleveland segurava explode, impedindo-os de continuar).

### 2.3 A recusa

Sobre esta improbabilidade Luhmann afirma o seguinte:

Podemos discordar ou dizer algo inesperado sem se tornar ininteligível. Podemos comunicar mensagens novas, surpreendentes e perturbadoras e, mesmo assim, ser compreendido (...) nem tudo o que dizemos tem «sucesso comunicativo». Nem todas as mensagens que emitimos são aceites pelos outros como premissas para o seu comportamento futuro. Assim, à medida que cresce a liberdade linguística para introduzir desvios e variações, também cresce a necessidade de desenvolver garantias para a aceitabilidade das escolhas ou selecções comunicadas. Isto é conseguido através de meios de comunicação simbolicamente generalizados, através de códigos particulares tal como a verdade, poder político e direito, propriedade e dinheiro, amor e arte, que fornecem regras institucionalizadas para determinar *quando* é que as tentativas de comunicação serão provavelmente bem sucedidas (Luhmann, 2001: 115 e 116).

Há muitos exemplos em Monty Python que mostram a recusa de comunicação por parte de uma ou mais personagens. Esta recusa pode ser inconsciente, como em Mr and Mrs Git: Palin trava conhecimento com o casal Git, cujos modos são tão nojentos que causam repugnância a quem os ouve. O tema das suas conversas, tal como o próprio nome que o casal tem, não ajudam em nada a desfazer essa ideia. Neste caso, assiste-se a uma espécie de recusa, quando Palin e a sua mulher tentam afastar-se do casal Git.

Em "*Accidents Sketch*"<sup>72</sup>, é o próprio emissor quem acaba por acreditar que o que diz não é aceite pelos restantes. Após uma série de acidentes altamente improváveis, Idle diz que não teve qualquer responsabilidade no que aconteceu. Mas os acidentes são de tal modo estranhos que o próprio Idle tem noção que não é fácil acreditar nele, ainda que a verdade esteja do seu lado.

No *sketch "Argument Clinic"*<sup>73</sup> Palin vai a uma clínica para ter uma discussão. Mas, em vez disso, ao enganar-se na porta, acaba por ser insultado, antes de ter oportunidade de dizer porque está ali. Já na sala correta, 12A (e não 12, como tinha dito a rececionista), Palin e Cleese discordam do conceito de discussão. Para Palin, esta "é um processo intelectual", devendo conter "muitas afirmações para estabelecer uma perspectiva". Para Cleese, para haver discussão tem que haver tomadas de posição contrárias, o que leva à contradição.

Depois de ter pago por mais de 5 minutos por uma discussão que não o satisfaz, Palin quer reclamar. Mas ao entrar na sala de reclamações não consegue dizer o que quer porque quem está dentro da sala não pára de reclamar sobre tudo e mais alguma coisa. Entra então na porta ao lado, mas volta a não conseguir reclamar porque Jones dá-lhe com um martelo na cabeça mal Palin entra. Depois de Jones explicar que aquela é a sala para lições de pancadas na cabeça, o *sketch* é interrompido pelo inspector Raposa, que por sua vez é interrompido pelo inspector Gazela Thompson<sup>74</sup>.

Também em "*Coal Mine (Historical Argument)*", há uma acesa discussão entre mineiros sobre certas datas e acontecimentos históricos, onde várias afirmações são violentamente contestadas:

**[2 mineiros, Jones e Chapman, envolvem-se numa briga. Um terceiro, Idle, vai separá-los]:**

**Idle: Afinal, que se passa aqui?**

**Chapman: Foi ele que começou.**

**Jones: Seu porco miserável, tu é que começaste.**

**Idle: Não me interessa quem raio começou. Que se passa?**

**Jones: Ele disse que o raio do Tratado de Utrecht foi em 1713.**

**Chapman: Pois o raio é que foi.**

**Jones: Não, não foi nada. Só foi ratificado em Fevereiro de 1714.**

**Chapman: Ele está a ver se pega. A tua cabeça foi-se Jenkins. Estás feito em lixo.**

---

<sup>72</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 1, ep. 18, cap. 8, "*Accidents Sketch*".

<sup>73</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, cap. 13, "*Argument clinic*".

<sup>74</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, caps. 14 e 15, "*Hitting on the Head Lessons / Inspector Flying Fox of the Yard*".

**Idle: Ele tem razão, Jenkins. Foi ratificado em Setembro de 1713. O raio do poço todo sabe isso. Vê no Trevelyan, página 468.**

**Palin: Ele está a pensar no Tratado do raio de Vestefália.**

**Jones [agarrando violentamente Palin]: Estás a dizer que eu não sei a diferença entre a Guerra da Sucessão Espanhola e a Guerra dos Trinta Anos?**

**Palin: Não sabes a diferença entre a Batalha de Borodino e o rabo de um tigre [começam a lutar].**

**Idle: Acabem com isso, acabem com isso [dá com a picareta na cabeça de Jones]. Estou farto destas lutas de um raio. Se não é o raio do Tratado de Utrecht é o raio do teorema binomial. Isto não é a sala comum dos seniores de Oxford, é uma mina de carvão<sup>75</sup>.**

Não são só conhecimentos históricos e matemáticos que são aqui postos em causa. De seguida, todos se envolvem em confrontos físicos no seguimento duma discussão acerca do que se encontra entre os tríglifos da secção de frisos e os entablamentos dos templos dóricos gregos. De tal maneira que segundo um comunicado de imprensa, os mineiros se recusam a trabalhar até a gerência definir uma métopa. Podemos ver uma recusa tão ou mais violenta em "*Zeppelin*"<sup>76</sup>: Chapman atira do seu zeppelin todos aqueles que ousam dizer que aquele dirigível é um balão.

"*Undertaker's Sketch*"<sup>77</sup> mostra-nos um momento de interacção, não único mas sempre incomum, entre o público e os Monty Python: Chapman diz a Cleese que não tem lugar para enterrar ou queimar a sua mãe, sugerindo que este a comesse. Quando Cleese começa a ponderar essa hipótese, o público revolta-se e recusa-se a continuar a assistir ao *sketch*, começando a perseguir as duas personagens.

Em "*Film Director (Teeth)*"<sup>78</sup>, Chapman é um realizador que tem uns dentes enormes. Acontece que todas as personagens dos seus filmes têm igualmente dentes de proporções gigantescas. Quando o entrevistador Cleese confronta Chapman com esta situação, este não compreende o que quer dizer com aquilo. O que distingue isto de uma improbabilidade derivada de incompreensão é que neste caso específico, a incompreensão de Chapman advém da recusa dele em aceitar que os dentes das suas personagens são grandes. Afinal, se o fizesse teria que admitir que os dele também seriam. Ou, simplesmente, está tão habituado a conviver com eles que nem sequer repara na sua dimensão anormal. Este é também um daqueles casos em que a linguagem

---

<sup>75</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 26, cap. 2, "*Coal mine (Historical Argument)*".

<sup>76</sup> Vide idem, *ibidem*, A Quarta Série Completa, ep. 40, cap. 5, "*Zeppelin*".

<sup>77</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 26, cap. 19, "*Undertaker's sketch*".

<sup>78</sup> Vide idem, *ibidem*, A Segunda Série Completa, disco 2, ep. 24, cap. 8, "*Film Director (Teeth)*".

não-verbal é importante: a forma como o realizador se apresenta, com aquela característica em particular, condiciona toda a comunicação e acentua o seu insucesso.

Em "*Erizabeth L*", todas as personagens trocam os rr pelos ll e vice-versa. O realizador é japonês. Há uma recusa por parte dos actores em relação ao realizador:

**Idle: Começo a ter as minhas dúvidas sobre ti.**  
**Jones: Que queles dizem? [erro nas legendas?]**  
**Idle: Estou a dizer honestamente. Penso que não és o Luchino Visconti.**  
**Jones: Cralo que sou. Eu sou um learizadol [erro nas legendas?]**  
**itariano muito impoltante.**  
**Chapman: És japonês.**  
**Jones: Tletas! Sou ratino [começa a cantar]**  
**Idle: Está a mentir<sup>79</sup>.**

No famoso "*Dead Parrot*"<sup>80</sup> Cleese recusa a ideia de que o papagaio está vivo, ao passo que Palin recusa admitir que o papagaio está morto. Em "*Woody and Tinny Words*"<sup>81</sup>, tal como na cena dos Cavaleiros que dizem Ni, do filme *Holy Grail*<sup>82</sup>, existe uma personagem que não pode ouvir certas palavras, como "estanho". Quando isso acontece, começa a guinchar, havendo uma altura em que abandona a sala.

No início do episódio 36<sup>83</sup>, todos recusam acreditar no Superintendente Harold Gaskell: por mais que insista, com aquele disfarce da era Tudor, todos julgam que se trata de Sir Philip Sidney. Aqui a recusa é feita de forma mais moderada.

"*Lumberjack Song*"<sup>84</sup> é outro *sketch* bastante conhecido pelos fãs dos Monty Python. Na verdade, existem várias outras versões para além daquela que figura em *Flying Circus*. Mas todas elas têm algo em comum: uma personagem confessa que o seu sonho sempre foi ser um lenhador. Segue-se então um momento musical onde ele canta ao lado de uma mulher embeijada e é acompanhado por um coro. A música desenrola-se normalmente, até que o lenhador vai, ao longo dos versos, aprofundando o seu estilo de vida, desde passear em bares até vestir-se de mulher. A música é interrompida quando a mulher o abandona, chorosa por aquele homem não ser tão

---

<sup>79</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, cap. 3, "*Erizabeth L*".

<sup>80</sup> Vide idem, *ibidem*, A Primeira Série Completa, disco 2, ep. 8, cap. 10, "*Dead Parrot*".

<sup>81</sup> Vide idem, *ibidem*, A Quarta Série Completa, ep. 42, cap. 10, "*Woody and Tinny Words*".

<sup>82</sup> Vide idem, *Holy Grail*, realizado por Terry Gilliam e Terry Jones, produzido por Mark Forstater, Sony Pictures Home Entertainment, 1974, cap. 14. "*The Knights Who Say Ni*".

<sup>83</sup> Vide idem, *Os Malucos do Circo*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 36, cap. 2, "*Pornographic Bookshop*".

<sup>84</sup> Vide idem, *ibidem*, A Primeira Série Completa, disco 2, ep. 9, cap. 7, "*Lumberjack Song*".

másculo quanto ela julgava, e os membros do coro ficam chocados com o que o lenhador vai dizendo – todos param de cantar, deixando-o só. Numa das versões, este é atingido, no final, por peças de fruta.

Este pode ser um caso de um grupo silencioso, ou pelo menos com essa tendência. O lenhador é um travesti, e enquanto não o admite é bem aceite por todos. Quando começa a revelar-se, todos se viram contra ele e a sua música é recusada.

### 3. Outros problemas da comunicação

Há outros problemas referidos por Luhmann e outros autores, que podem ou não interferir com as improbabilidades anteriormente analisadas. Gostaria de acrescentar os seguintes, que nos surgiram durante a realização deste trabalho.

#### 3.1 Insuficiência

*"Summarize Proust Competition"*<sup>85</sup> é um concurso onde os concorrentes devem sintetizar a obra de Proust em apenas 15 segundos. Naturalmente, dado o tamanho da obra e o pouquíssimo tempo de que dispunham, nenhum concorrente foi capaz de vencer o desafio. Podemos perguntar-nos qual seria o tempo adequado para sintetizar uma obra daquelas. Seja qual for, a questão é que explicar por palavras nossas um trabalho tão extenso como aquele não é tarefa fácil. Estamos assim perante um grande limite da comunicação: quanto mais complexo o assunto, maior a duração de que vamos precisar para o explicar.

Mas a comunicação não se torna mais difícil apenas consoante a complexidade. Se quisermos descrever sentimentos, ou até experiências, encontramos uma dificuldade idêntica. Em *"The Show so Far"*, Jones tenta sintetizar o episódio até àquele momento:

**Jones: Olá, o programa, até aqui. Tudo começou com o organista que ficou sem roupa, ao sentar-se ao órgão. Depois disso, e de vermos o título do programa, vimos o Biggles a ditar uma carta à secretária, que pensava que ele era espanhol, e a quem ele chamou meretriz e mulher da noite, embora ela preferisse ser chamada de cortesã. Depois, vimos uma equipa a tentar escalar uma rua, em Uxbridge. Depois, vieram uns desenhos animados, e uns guardas costeiros entraram na sala de uma senhora e,**

---

<sup>85</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 31, cap. 1, *"Summarize Proust Competition"*.

**passado um bocado, ela foi comprar uns bolos num barco, e um oficial naval atirou-se ao mar. Depois, veio um homem falar-nos de frascos de conserva da Bolívia, vieram mais uns desenhos animados e apareceu um homem a contar o que já acontecera no programa... e levou com um martelo gigante na cabeça [para de ler os papéis]. Não me lembro disto [antes de levar com um martelo gigante na cabeça]<sup>86</sup>.**

A comunicação é, como podemos ver, insuficiente. Por exemplo, Jones não abordou nada do que falámos anteriormente sobre o Biggles. Com tudo o que acontece nesse *sketch*, dizer que "vimos o Biggles a ditar uma carta à secretária, que pensava que ele era espanhol, e a quem ele chamou meretriz e mulher da noite, embora ela preferisse ser chamada de cortesã" é muito pouco. Não fala sobre a dificuldade de Biggles em ditar uma carta à sua secretária, que é, afinal de contas, o centro do *sketch*.

Este é um mal geral da comunicação. Como explicar por palavras uma experiência, um acontecimento? Como pode ser a explicação suficientemente satisfatória? Não sairão todas as tentativas um pouco frustradas? Todos nós podemos experimentar isto no dia-a-dia.

Para além disso, o exemplo de Biggles é útil também para perceber que o grau de sucesso e de eficácia está sempre dependente do receptor. Se para nós a síntese feita por Jones parece ficar aquém das expectativas, para outras pessoas que não estejam despertas para o problema da comunicação, ou simplesmente não estejam interessadas nele, aquela pode corresponder às suas expectativas.

### **3.2 Abundância**

Um outro problema que está directamente relacionado com o anterior, por também tratar de suficiência, é o excesso. No *sketch* de Dennis Moore, a personagem que lhe dá nome, interpretada por John Cleese, aborda uma carruagem para a assaltar:

**Cleese: Larga essa arma [dispara sobre alguém] Que vos sirva de aviso. Se se mexerem arriscam-se porque tenho duas pistolas. Uma já não está carregada mas a outra está. Um de vós morre de certeza. Ou quase de certeza. Não vale a pena arriscarem. Sou muito bom atirador. Pratico todos os dias. Não são mesmo todos os dias, mas na maior parte dos dias. Calculo que pratico... quatro ou cinco vezes por semana, pelo menos. Pelo menos**

---

<sup>86</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 33, cap. 8, "*The Show so Far*".

quatro ou cinco. Há fins-de-semana, como o último, não tive muito tempo, e isso faz baixar a média. Mas sem dúvida que pratico quatro vezes por semana. No mínimo. Por exemplo, eu sei que consigo acertar naquela árvore [apontando]. Atrás do outeiro. Não o grande, o pequeno à esquerda. Vê[e]m as três árvores. A terceira a contar da esquerda. É essa. Calculo que lhe acerto... quatro vezes em cinco tentativas. Num dia bom. Com este vento... talvez, talvez, sete vezes em dez tentativas<sup>87</sup>.

Para dissuadir qualquer tentativa de evasão por parte dos ocupantes, Moore acaba por divagar acerca do que lhes pode acontecer, e da sua pontaria. Mas repare-se que o conteúdo da mensagem acaba por diluir-se um pouco na tentativa de Moore explicar quão boa é a sua pontaria. Este é um bom exemplo para demonstrar que quanto mais se fala, mais provável é que quem estiver a ouvir não compreenda bem tudo o que estiver a ser dito:

**Jones: Qual, aquela árvore?**

**Cleese: Qual delas?**

**Jones: A faia grande com um ramo sem folhas do lado esquerdo.**

**Cleese: Não, não, não é essa.**

**Cleveland: Não, não, ele está a falar daquela ali [apontando]. Olha, vê aquela além?**

**Jones: Sim.**

**Cleveland: Agora, passa duas para a direita.**

**Chapman: Junto daquele arbusto?**

**Cleveland: É a que está por trás.**

**Jones: O olmo.**

**Cleese: Não, não é um olmo. Um olmo tem uma espécie de maciços de folhas assim [gesticulando]. Aquilo é uma faia ou um... O choupo-branco.**

**Idle: Um choupo-branco?**

**Cleese: Não, isso não. Qual é a árvore cujas folhas têm nervuras... que vão no sentido das...**

**Cleveland: Serrilhadas?**

**Cleese: Das pontas serrilhadas.**

**Idle: Um salgueiro.**

**Cleese: Isso mesmo.**

**Idle: Aquilo não parece um salgueiro.**

**Cleese [impacientando-se]: Não importa. Consigo acertar-lhe sete vezes em dez tentativas. É isso que importa.**

**Idle: Não é um salgueiro.**

**Cleese: Cale-se. Isto é um assalto, não uma aula de botânica<sup>88</sup>.**

Parece ser pertinente fazer aqui referência à lei de que Luhmann fala na sua obra, segundo a qual as *improbabilidades se reforçam mutuamente* (Luhmann, 2001: 44

<sup>87</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 2, ep. 37, cap. 2, "*Dennis Moore: Lupins*".

<sup>88</sup> Vide nota anterior.

e 45). Repare-se que Moore não faz mais do que tentar convencer as pessoas que está a assaltar de que é inútil qualquer reacção por parte delas, ou seja, não quer deixar o mínimo espaço para que haja uma recusa. Mas ao fazer isso, a incompreensão e a ausência aumentam. Por um lado, Jones e Cleveland não percebem de que árvore é que Moore está a falar, o que significa que logo aqui existe incompreensão. Por outro lado, todos se distraem (ausentam-se) com algo que não é o principal das declarações de Moore. Saber qual é a árvore e de que tipo é não é importante, como acaba por notar o assaltante. O importante é que ele tem muito boa pontaria e que isso deveria ser o suficiente para que ninguém tentasse fazer algo para impedir o assalto. Todo aquele discurso, que tinha como objectivo não haver uma recusa da sua pontaria, levou a um aumento da incompreensão e da ausência.

Em "*The Bols Story*"<sup>89</sup> acontece algo semelhante. Palin acaba por se distrair sobre a problemática das pausas durante o discurso. A sua explicação quanto ao que é, de facto, a sua intervenção e o que é uma pausa momentânea é tão longa, demorada e confusa que acaba por não conseguir dizer sequer o tema da sua exposição.

"*Travel Agents Sketch*"<sup>90</sup> mostra a forma como Idle disserta sobre as penosas viagens que teve que fazer, das más experiências que teve. Tal como no caso dos inspectores Leopard e Babuíno (ver exemplos seguintes), aqui o interveniente fala até à exaustão, sem que nada o fizesse prever. Esta comunicação, absolutamente entrópica, acaba por enervar Palin, que já não liga ao que o cliente está a dizer e só pede para que este se cale.

Se de um lado temos um tagarela que não se cala por nada, do outro temos uma vítima da tagarelice. A quem nunca aconteceu apanhar com uma pessoa que fala, como se costuma dizer, pelos cotovelos? Quando tal acontece, é natural que o ouvinte perca o interesse e se desligue da conversa. Vamos ver o que acontece com Palin ao longo do extenso monólogo de Idle.

Numa primeira parte, Palin vai acenando com a cabeça e concordando, compreensivo, com as queixas do cliente. Mas a partir de determinado ponto, quando tenta interromper e percebe que já não consegue "travar" Idle, começa a impacientar-se. Passado algum tempo, pede-lhe delicadamente que se cale. Algumas frases depois, é mais directo, até que começa a gritar ao outro que se cale, sem sucesso. O *sketch*

---

<sup>89</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 30, cap. 12, "*Gestures to Indicate Pauses in a Televised Talk ('The Bols Story')*".

<sup>90</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 31, cap. 9, "*Travel Agents Sketch*".

termina com Palin a ligar à polícia. À medida que Idle vai falando, a reacção de Palin vai-se alterando até que este deixa por completo de ouvi-lo. Podemos, por um lado, considerar que Palin se ausenta da conversa, na medida em que perde a paciência e já não lhe liga. O próprio Idle parece ausentar-se, visto que estava ali para tratar das férias e passa a estar pura e simplesmente a desabafar. Porém, o caso de Palin parece ser outro: ele não quer, de todo, continuar a ouvir Idle. Parece, pois, mais um exemplo de recusa.

No *sketch "Fraud Film Squad"* o inspector Leopard, da Scotland Yard, acusa Yakamoto de se fazer passar por Luchino Visconti e tenta prendê-lo. Talvez o conseguisse, se não tivesse feito uma descrição detalhada e demorada do trabalho do realizador:

**Muito bem, “Olhos-bicudos” Yakamoto. Vou prendê-lo por se fazer passar pelo *Signor Luchino Visconti*, o famoso realizador italiano de filmes clássicos como: *Ossessione*, 1942, *La Terra Trema*, 1948, e *Bellissima*, 1951, uma ironia satisfatória de um drama do dia-a-dia. 1957 trouxe ao grande ecrã o seu *Le Biache Notti*, adaptado por Dostoyevsky. Uma melancolia romântica e marcante de neves, névoa, e encontros sob a lua nas pontes dos canais. *Boccaccio '70* seguiu-se cinco anos depois e o ano seguinte viu chegar *The Leopard!* Fiquei de tal forma impressionado com este tratamento do *Risorgimento*, que fui até à Somerset House e mudei o meu nome para Leopard, preferindo-o ao meu nome original, Panther. Estou a afastar-me do assunto. 1969 viu *The Damned*, um épico calamitoso de enganar políticos e industriais, na velha amiga Alemanha nazi. Com o ator principal Helmut Berger, como um travesti nauseabundo que devia ter a cara cortada, a curvilínea Charlotte Rampling que se mostrava um pouco, e o impecável Dirk Bogarde, como Von Essen. A associação deste último com o *Signor Visconti* teve frutos com o magnífico retrato de Dirk como um dos maricas idosos que expira em Veneza. Assim sendo, Yakamoto... Maldição, ele desapareceu!<sup>91</sup>.**

Mais adiante no episódio<sup>92</sup>, um outro inspector da Scotland Yard, desta vez interpretado por Idle, faz algo semelhante, mas com outra personagem. Acusa Akarumba de se fazer passar por Michaelangelo Antonioni, e consequentemente conta a sua obra enquanto realizador, destacando as suas principais características que, embora interessantes, são, à semelhança do que tinha acontecido com Leopard e Yakamoto, completamente irrelevantes e despropositadas para aquela situação. A dado momento, a

---

<sup>91</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, cap. 4, "*Fraud Film Squad*".

<sup>92</sup> Vide idem, *ibidem*, A Terceira Série Completa, disco 1, ep. 29, cap. 11, "*The Lost World of Roiurama*".

música do genérico final do programa sobrepõe-se à voz do inspector Babuíno, que no entanto continua a sua palestra mesmo depois do genérico.

Tal como nos casos anteriores, o que é verdadeiramente essencial no momento passa para segundo plano. O acto de prender alguém que é uma fraude é retardado, podendo até tornar-se uma impossibilidade devido à conversa incessante. Mas talvez aqui o que se deva destacar mais é o facto de quase nenhum dos presentes estar a prestar atenção ao que está a ser dito por Babuíno.

#### 4. Filmes

Os filmes aqui em análise serão *Holy Grail*, *Life of Brian* e *Meaning of Life*. Por ser uma colectânea de alguns dos *sketches* mais conhecidos das duas primeiras temporadas de *Flying Circus* (a fim de chegar ao mercado e ao público norte-americanos), e por já termos um capítulo dedicado a essas cenas, decidimos não incluir *And Now For Something Completely Different*.

##### 4.1 *Holy Grail*

O filme começa logo no genérico com comunicação improvável. Qualquer que seja o idioma em que se está a ver o filme, no DVD, as legendas que aparecem primeiro são em sueco. A língua sueca, depressa o podemos perceber, é bastante diferente de línguas latinas como o português, o espanhol e o italiano. Onde deveria aparecer "Monty Python e o Cálice Sagrado", aparece "*Mønti Pythøn ik den Hølie Gräilen*". Ou em vez de "Escrito e produzido por", lemos "*Røten nik Akten Di*"<sup>93</sup>. Quem não saiba sueco, pode ter bastantes dificuldades em perceber estas legendas. Se as legendas estiverem numa língua que não percebemos, a mensagem do filme não nos é transmitida, logo a comunicação falha.

Mais adiante, as legendas em sueco deixam de legendar o que vai aparecendo no genérico para passarem a fazer uma campanha publicitária à Suécia, incentivando a visita a este país. A partir daí divaga-se sobre mordeduras de alce e o trabalho de um

---

<sup>93</sup> Vide idem, *Holy Grail*, realizado por Terry Gilliam e Terry Jones, produzido por Mark Forstater, Sony Pictures Home Entertainment, 1974, cap. 1. "*Main Titles*".

dentista e actor. A legendagem do genérico foi abandonada por completo, e por isso mesmo a conversa é interrompida por uma mensagem, em inglês, a pedir desculpa e a informar que os responsáveis pelas falhas foram despedidos. Ou seja, a partir daqui a comunicação entre o tradutor e o público torna-se improvável.

Um dos exemplos mais claros de recusa passa-se, sem dúvida, quando o rei Artur se depara com uns camponeses<sup>94</sup> e lhes faz uma pergunta, algo aparentemente normal, não fosse dar-se o caso de estar a lidar com pessoas que parecem ter avançado no tempo uns mil anos. Este diálogo é bastante interessante, uma vez que vemos nele reflectido o contraste entre um tempo passado fortemente mitológico e religioso da passagem do primeiro para o segundo milénio e uma sociedade em transformação da década de 70. Nesta cena, onde o anacronismo é usado de forma consciente para efeitos humorísticos, através da figura dos camponeses anarco-sindicalistas, em plena Idade Média, a ideia de um rei poder legitimar o seu poder através de uma mulher saída de um lago e que distribui espadas a quem passa é completamente exposta ao ridículo por uma pessoa com uma consciência política, pelo menos, de finais do século XIX. É claro, aqui todo o simbolismo é propositadamente afastado pelos Monty Python – para esta cena não interessa minimamente o significado religioso e transcendental que tem a dama do lago e a Excalibur, apenas confrontar os valores que o mito pretende engrandecer com os da actualidade. Para aqueles camponeses é absurdo aceitar os argumentos de Artur e por isso o diálogo torna-se assim impossível, ficando Artur sem resposta para a sua pergunta.

Uma outra cena relevante passa-se durante o capítulo que conta a história de Sir Lancelot em busca do Cálice Sagrado. O príncipe Herbert (Jones) é enclausurado na torre do castelo pelo pai (Palin), porém este tem muitas dificuldades em fazer-se entender aos guardas (Idle e Chapman) presentes no quarto. A cena é um pouco longa, pelo que será transcrito apenas um pequeno trecho, mas todo o diálogo é digno de constar num trabalho sobre comunicação improvável:

**Palin: Guardas! Vejam que o príncipe não abandona o quarto até que eu o venha buscar.**

**Idle: Que não saia do quarto, mesmo que o venhais buscar.**

**Palin: Não, não. Até que eu o venha buscar.**

**Idle: Até que o venhais buscar, não podemos entrar no quarto.**

**Palin: Não, não. Ficam no quarto para ter a certeza que ele não sai.**

---

<sup>94</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 4. "*Constitutional Peasants*".

**Idle: E vós vindes busca-lo.**

**Palin: Certo.**

**Idle: Não precisamos de fazer nada, só não deixá-lo entrar no quarto.**

**Palin: Não, não. Sair do quarto.**

**Idle: Sair do quarto. Isso mesmo<sup>95</sup>.**

O diálogo vai-se desenrolando de forma absurda. Ficar num quarto e não deixar sair a pessoa que está lá dentro parece a tarefa mais simples do mundo, pelo menos de se entender. Se quem estiver a guardar for um idoso, ou uma criança, e quem estiver a ser guardado for um lutador de sumo, ou um qualquer especialista em artes marciais, por exemplo, a tarefa não deverá ser fácil. Mas não é o caso: o guarda está devidamente armado, com uma lança, e a pessoa que está a guardar parece ser a mais inofensiva do mundo (embora atinja, ainda que inadvertidamente, Patsy, o ajudante de Lancelot, com uma flecha, ao pedir por socorro). Portanto, em princípio, o guarda não se está a fazer desentendido por não querer guardar o príncipe Herbert – nada, durante a cena, dá a entender isso. Então a dificuldade em compreender o que o rei está a dizer, ainda que seja ridícula, parece ser genuína.

Sobre esta cena, Michael Palin diz o seguinte: "Esta é uma daquelas cenas em que a mais pequena coisa, a mais simples comunicação se torna incrivelmente complicada quando as pessoas começam a fazer perguntas"<sup>96</sup>. A ilusão de que o pedido é mais complicado do que é na verdade vem dos sucessivos pequenos erros de interpretação: entrar em vez de sair, mesmo em vez de até, etc.

Estaria o guarda distraído com qualquer outra coisa? Seria simplesmente burro? Talvez nem os próprios Python saibam, o que importa é o absurdo humorístico e, neste caso, comunicacional que o guarda proporciona. Repare-se que no fim da longa conversa entre rei e guarda, uma das condições específicas do pedido do primeiro não é satisfeita: os guardas teriam de permanecer no quarto e, no entanto, quando tudo parecia esclarecido, eles preparam-se para sair atrás do seu senhor, o que indica que até àquele momento a mensagem não é compreendida.

## ***4.2 Life of Brian***

---

<sup>95</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 15. "*The Tale of Sir Lancelot*".

<sup>96</sup> Vide idem, *ibidem*, Audio and subtitles, audio options, commentaries: John Cleese, Eric Idle and Michael Palin, cap. 15. "*The Tale of Sir Lancelot*".

No filme *A Vida de Brian*, a personagem principal, Brian, interpretada por Graham Chapman, está, a determinado momento<sup>97</sup>, a pintar um grafito de protesto contra os Romanos numa parede, de modo a poder ganhar a confiança da Frente Judaica Popular (não confundir com a Frente Popular Judaica!). John Cleese, no papel de um centurião romano, apanha-o em pleno acto mas a punição não é bem aquela de que se está à espera: o soldado apercebe-se dos vários erros de Latim que a frase de Brian tem e obriga-o a corrigi-los, tendo este que escrever 100 vezes a frase na parede até ao nascer do sol.

Para Brian aquele centurião era também um alvo da sua mensagem. Ora a comunicação falhou a partir do momento em que o centurião está mais atento aos erros gramaticais da frase do que ao conteúdo desta. O objectivo de Brian era ofender os romanos – o centurião não se sentiu ofendido com a frase, mas sim melindrado com a má escrita do Latim. Logo, naquele momento, a comunicação não surtiu o efeito desejado.

Um sistema de símbolos (ou signos) como a escrita, que, como tivemos oportunidade de ver, é um dos meios que Luhmann considera passíveis de transformar a comunicação improvável em provável, está sujeita a erros, e isso mesmo nos mostra o episódio entre Brian e o centurião. Apesar de não haver, nesta cena, um mau uso intencional da linguagem e da escrita, mas sim erros de Latim, próprios de quem não escreve bem, um meio que em princípio tornaria a comunicação mais fácil acabou por ser responsável por uma das improbabilidades enunciadas pelo autor alemão<sup>98</sup>.

O resultado destes erros e do insucesso da comunicação num primeiro momento produziu efeitos muito curiosos: uma pequena frase na parede transforma-se numa centena, preenchendo por completo a colossal parede e potenciando assim o sucesso desta comunicação. De facto, quando Brian acaba o castigo que o centurião lhe prescreveu, soldados romanos apercebem-se do que está escrito na parede e começam a persegui-lo. Ironicamente, a comunicação entre Brian e os romanos acabou por dar bons resultados (uma enorme parede pintada de alto a baixo com grafitos de protesto) precisamente porque falhou inicialmente. Por outras palavras, se Brian não desse

---

<sup>97</sup> Vide idem, *Life of Brian*, realizado por Terry Jones, produzido por John Goldstone, Sony Pictures Home Entertainment, 1979, cap. 9.

<sup>98</sup> Claro está que não interessa aqui tentar prever o que aconteceria se logo à partida Brian escrevesse correctamente. Estamos a analisar a cena tal como ela é, e não como poderia ter sido. De resto, se Brian soubesse escrever Latim, muitas outras situações poderiam ter ocorrido de modo a que a sua comunicação não conseguisse chegar ao seu emissor.

aqueles erros de Latim, talvez não tivesse tido a oportunidade de escrever 100 vezes a frase: "*romani ite domum*" (romanos vão para casa).

Apesar da existência dos grafitos, a verdade é que na Roma Antiga havia uma grande tradição oral. Como não havia a possibilidade de fazer discursos que fossem reproduzidos mais tarde, os oradores comunicavam directamente com grandes públicos. Neste filme dos Monty Python vemos quão difícil pode ser este tipo de comunicação, nomeadamente através da personagem Pilatos (Palin), que tem um problema de fala: troca os rr pelos ll. Se isso lhe trazia problemas em comunicações directas com outras pessoas, como mostra aquela que é capaz de ser uma das cenas mais hilariantes de todo o filme – a captura de Brian aquando do assalto ao palácio de Pilatos –, a situação não melhorava quando se dirigia a uma multidão.

Comecemos pela primeira cena de Pilatos no filme. Depois de ter sido capturado na passagem subterrânea da casa de Pilatos, Brian é levado até este por um centurião romano (Cleese) para conhecer o seu destino. Eis o diálogo que se segue:

**Pilatos (para Brian): Como te chamas judeu?**

**Brian: Brian, senhor.**

**Pilatos: Blian, é?**

**Brian: Não, não, Brian [Brian é esbofeteado pelo centurião romano].**

**Pilatos: O estupo/zinho tem espí/ito.**

**Centurião: Tem o quê?**

**Pilatos: Espí/ito.**

**Centurião: Sim, tinha, senhor.**

**Pilatos: Não, não, espí/ito. Blavula, um toque de colagem.**

**Centurião: Umás 11, senhor [Pilatos olha confuso para o centurião].**

**Pilatos: Então... Ousas ataca/-nos?**

**Brian: O quê, senhor?**

**Pilatos: [já a perder a paciência] Dá-lhe, centu/lião, com folça [centurião volta a esbofetear Brian].**

**Centurião: E atiro-o por terra, senhor?**

**Pilatos: Quê?**

**Centurião: Atilo-o pol tela?**

**Pilatos: Sim. Atilem-no pol tela, pol favol<sup>99</sup>.**

Esta cena mostra bem a dificuldade em se perceber quem possui um defeito na fala. Há um momento em que o centurião entende mal o que Pilatos diz e dá uma resposta completamente fora do contexto. Após mais alguns momentos de conversa, Pilatos acaba a falar no seu grande amigo Pilas Grandus (Biggus Dickus) e na sua

---

<sup>99</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 13.

mulher Incontinência das Nádegas, o que proporciona gargalhadas por entre os soldados romanos presentes na sala, não obstante as constantes ameaças do imperador. Estas gargalhadas fizeram com que os soldados não conseguissem cumprir as ordens dadas por Pilatos, depois de Brian fugir – também aqui a comunicação falhou.

Curiosamente, é a situação inversa do que sucede na segunda aparição de Pilatos no filme, desta vez dirigindo-se a um grande público<sup>100</sup>. A multidão parece percebê-lo bem, ao contrário de Brian, no entanto ri-se às gargalhadas com a forma como ele fala. Se da primeira vez o que causou gargalhadas foi o nome caricato do seu amigo, desta vez não há dúvidas: a multidão ri-se da maneira de Pilatos falar. Seja como for, em ambas as situações o emissor, Pilatos, não consegue comunicar verdadeiramente com os seus receptores. E das duas vezes, isso causou-lhe grande constrangimento.

O seu amigo, Pílas Grandus, não só tem o mesmo problema como é também cioso. Ele propõe-se a ler um documento à multidão, não obstante a quantidade ridícula de ss e cc que contém: "Ouçam. Há Sansão, o Est/aguladol de Saduceus. Silas, o Sílio... válíos esclíbas dissidentes de Caesalea..."<sup>101</sup>. A multidão, perdida de riso, nem liga para o que Pílas está a dizer. Tanto podia estar a dizer nomes de prisioneiros como podia estar a fazer uma declaração pública sobre a agricultura e a pesca. Os seus problemas na fala são tantos e tão perceptíveis que a multidão gozaria com ele de qualquer forma. De resto estas não são as únicas personagens no filme com defeitos na fala. Os carcereiros Idle e Giilliam, na presença de outras pessoas (uma vez que quando falam um com o outro, fazem-no normalmente), gaguejam e demoram imenso tempo a dizer o que querem<sup>102</sup>.

Noutra cena<sup>103</sup> Brian faz-se passar por um profeta, para passar despercebido pelos romanos, que o perseguem. Num primeiro momento, Brian tem dificuldade em fazer-se entender. Mas quando, após perceber que podia finalmente abandonar o local, deixa uma frase a meio, a assistência fica numa curiosidade tal que passa a persegui-lo para que ele a termine. De repente, o mistério em torno da frase inacabada transforma-se na palavra de um novo messias.

Onde está então a comunicação improvável neste trecho? Está, em primeiro lugar, na primeira parte do discurso de Brian, que não é aceite pelo público. Em segundo lugar, na tentativa de Brian dizer que não é nenhum Messias e que as pessoas

---

<sup>100</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 26.

<sup>101</sup> Vide nota anterior.

<sup>102</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 27.

<sup>103</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 18.

que tal afirmavam deveriam aprender a pensar pelas suas cabeças. Neste segundo momento, a mensagem de Brian é ignorada por completo. Mas na verdade estamos perante um paradoxo bastante interessante – se a população aceitasse e adoptasse a mensagem de Brian, de pensarem por si mesmos, estaria a fazer o que ele dizia, apesar de ser isso que ele estivesse a tentar impedir.

A célebre cena da mãe de Brian à janela de casa<sup>104</sup> contém aquela que é capaz de ser uma das mais famosas frases de todo o filme, que viria, recentemente, a dar nome a um espectáculo dos Monty Python: "Ele não é o messias – é um menino muito mal comportado!". Mas para além disto, é uma cena interessante do ponto de vista comunicacional.

Aqui vemos uma paródia à forma como uma multidão se pode comportar de maneira exactamente igual. As respostas a Mrs. Cohen e a Brian são dadas por todos os que fazem parte daquele imenso grupos, e são exactamente as mesmas. A determinado momento Brian diz que todos eles são indivíduos, todos eles são diferentes, ao que eles respondem, "sim, somos", à excepção de uma pessoa, que diz logo de seguida, "eu não sou". Esta fala não poderia ser mais paradoxal. Ao afirmar que não é diferente dos outros, está a diferenciar-se de todos.

Tal como acontecera no deserto, aquele indivíduo recusava a afirmação de Brian, num momento em que este queria, por um lado, que aceitassem o que estava a dizer, e que, por outro, o deixassem em paz. Mas, como já foi dito, isto gera um contra-senso, porque à medida que as pessoas vão concordando com Brian, mais se convencem de que ele é um Messias e que o devem seguir. A comunicação de Brian parecia estar condenada à partida.

Durante uma reunião da Frente Judaica Popular, Reg quer incentivar os presentes a oporem-se aos romanos, porém é traído pela pergunta que o próprio coloca: "que fizeram os romanos por nós?"<sup>105</sup>. De imediato, embora de forma um pouco tímida, vários são os que intervêm para dizer o que os romanos fizeram por eles: segurança, esgotos, estradas, vinho, medicina, etc. Chega-se então à conclusão que, não obstante a ocupação imperialista que os romanos impõem àquele povo, desde a sua chegada assistiu-se a uma evolução e a um desenvolvimento. Num momento em que o que se pretendia era a revolta, a comunicação de Reg foi infrutífera a partir do momento em que fez aquela pergunta.

---

<sup>104</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 21.

<sup>105</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 10.

Finalmente, Brian é capturado e condenado à crucificação<sup>106</sup>. São várias as oportunidades que ele tem de ser salvo, porém os seus argumentos não demovem a Frente Judaica Popular, Judith, o soldado romano que está ali para libertar um Brian a mando de Pilatos (claro está que todos naquele momento passaram a chamar-se Brian), nem a própria mãe. Podemos afirmar que a derradeira comunicação improvável condena Brian à morte.

#### 4.2.1 A opinião pública

Será legítimo perguntarmo-nos se existia, na Roma Antiga, algo como opinião pública, ou dito de outra forma, se esse conceito podia ser medido. É que se pensarmos que opinião pública é um efeito da comunicação de massas, então ambas estão intimamente ligadas, e comunicação de massas, tal como a concebemos actualmente, é algo que não existia naquela altura. Neste sentido, estaremos nós em condições de aplicar a teoria de Luhmann, e até a de Noelle-Neumann, no que à opinião pública diz respeito, a este filme? Não estaremos nós a cair num anacronismo?

Julgo que *Life of Brian* nos mostra algo, na óptica da comunicação, que não vemos tanto na série e nos outros filmes: a comunicação para um grande público. Até ao momento, temos analisado, em grande parte, a comunicação entre dois indivíduos, ou, pelo menos, entre vários indivíduos, mas inseridos em grupos relativamente pequenos.

Como vimos, Luhmann afirma que o conceito actual de opinião pública deriva do século XVIII (vide parte I, ponto 2.6.1). Se remontarmos à época da antiguidade clássica (época retratada no filme dos Monty Python), o conceito não pode ter a mesma definição que tem hoje. Mas a verdade é que isto por si só não exclui a possibilidade de os Monty Python aplicarem a visão actual de opinião pública. Não seria a primeira vez que assistiríamos a anacronismos com fins humorísticos.

E onde está a opinião pública? Quando Brian discursa para a multidão facilmente verificamos que se trata de uma experiência que é simultânea, experimentada por muitas pessoas, é certo, mas num momento particular de tempo. O caos indescritível de diferença simultânea leva a que, por exemplo, parte da multidão queira seguir-se pela

---

<sup>106</sup> Vide idem, *ibidem*, caps. 30 e 31.

cabaça que Brian deu a um pedinte, e outra parte prefira guiar-se por uma sandália que aquele deixou para trás durante a fuga<sup>107</sup>.

Nem sequer estão aqui em causa as circunstâncias absurdas que conduziram àquele comportamento colectivo, mas tão-só a simultaneidade de uma experiência, que num certo espaço de tempo levou a que um grande grupo de pessoas tivesse aquela opinião sobre Brian. O facto de, a dado momento, uma multidão de grandes proporções achar que Brian é um messias não é, para Luhmann, condição suficiente para se falar de opinião pública. O que parece passar-se, em grande parte, nas cenas do filme citado, é um consenso em grupos de indivíduos. Até naquela em que se destacam dois grupos, o que segue o sapato e o que segue a cabaça, podemos encontrar isto mesmo – há duas linhas orientadoras, se quisermos, cada uma reunindo o seu grau de consenso.

Como é evidente, uma opinião pública como a que temos nos dias de hoje, mais global devido à acção directa da comunicação de massas, está fora de questão em *Life of Brian*. Temos opiniões mais ou menos generalizadas dentro da comunidade aqui retratada, ou pelo menos facções: sobre os romanos (por exemplo, a cena da Frente Judaica Popular no esconderijo<sup>108</sup>), sobre Brian (e sobre a sua figura messiânica) e sobre Pilatos (e o gozo geral que provoca, quer na população, quer entre os próprios soldados).

Se é verdade que não parece ser visível um silêncio auto-imposto ao longo do filme por medo do isolamento, como nos fala Noelle-Neumann, esse isolamento existe, por exemplo na figura do ancião das montanhas<sup>109</sup>. A sua conduta difere da opinião da multidão (que é, naquele momento, a representação de uma maioria) e é por isso silenciado e condenado por ela. O homem que replica "*I'm not*"<sup>110</sup>, do terraço da casa de Brian, vai contra a maioria, mas isso não o faz abster-se de fazer o reparo de que ele não é diferente dos outros.

Neste filme temos a opinião de multidões, que se comportam de determinada maneira, e temos personagens que tentam fugir a isso. Podemos pensar que existe uma espiral do silêncio dentro das multidões, embora isso seja puramente especulativo, uma vez que não há nada que aponte nesse sentido. Mas já tivemos oportunidade de ver que a teoria de Luhmann encontra um terreno bastante fértil em *Life of Brian*.

---

<sup>107</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 19.

<sup>108</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 10.

<sup>109</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 20.

<sup>110</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 21.

### 4.3 *Meaning of Life*

Neste filme, onde voltam a imperar os *sketches*, há também várias cenas de comunicação improvável. Numa delas<sup>111</sup>, meia dúzia de homens estão perante um momento crucial de uma batalha. Não tendo grandes perspectivas de sobreviver, os homens decidem homenagear o seu superior – porém escolhem o pior momento possível. Oferecem-lhe presentes, dois relógios e um bolo, com o som de fundo de tiros e explosões. Apesar dos constantes apelos do seu superior para pararem com aquilo, os homens insistem, ofendem-se e por fim o próprio general alinha no espírito de festa. Ao longo da cena, os homens vão morrendo. Aqui o que torna a comunicação improvável é o ruído do cenário de guerra e a recusa, numa primeira fase, do general, dada a extrema inconveniência e o mau *timing* de toda a situação.

Num outro cenário de guerra<sup>112</sup>, um homem chega à tenda de um oficial para o informar acerca da enorme quantidade de feridos e mortos. No entanto o receptor não liga absolutamente nada à mensagem por estar demasiado preocupado com um outro oficial, que perdeu uma perna.

Na sequência dessa cena, uma patrulha de busca (para encontrar a perna do oficial) encontra um enorme tigre, mas vem a descobrir que eram dois homens mascarados. Este é o diálogo que se dá de seguida:

**Cleese: Porque estão vestidos de tigre?**

**Palin: Porquê? Porquê? Não é um belo dia?**

**Cleese: Respondam.**

**Palin: Estávamos só...**

**Idle: Bem, estamos assim vestidos porque... Não, não é por isso.**

**Palin: Por piada. Parte dum divertimento. Por boa disposição.**

**Simples como isso.**

**Idle: Nada mais. [Pequena pausa] Estamos em missão para os serviços secretos britânicos. Há um chefe Ashanti pró-czarista...**

**Palin [acotovelando o companheiro] Não.**

**Idle: Não.**

**Palin: Não. É para um anúncio.**

**Idle: Isso mesmo. Esqueçam os russos. Estamos a fazer uns anúncios para os Cafés Tigre.**

**Palin: “O café Tigre é fixe. Os tigres preferem uma taça a um bife.”**

---

<sup>111</sup> Vide idem, *Meaning of Life*, realizado por Terry Jones, produzido por John Goldstone, Universal, 1983, cap. 8.

<sup>112</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 10.

**Cleese: Ouçam...**

**Palin: Tudo bem. Estamos vestidos de tigre porque uma tia dele se vestiu assim em 1839. Este é o 50º aniversário.**

**Idle: É por causa de uma aposta.**

**Palin: Foi Deus quem nos mandou fazê-lo.**

**Idle: Na verdade, somos malucos. Estamos internados num manicómio de Bengali e fugimos com esta pele feita de caixas de cereais vazias<sup>113</sup>.**

As sucessivas desculpas esfarrapadas e completamente sem nexos provam que estão a mentir descaradamente. A cena continua e Cleese pergunta se eles têm a perna do oficial. Durante algum tempo Palin continua a inventar desculpas para estarem os dois vestidos de tigre, mas quando Cleese volta a perguntar, este diz que sim, para negar rapidamente após resposta negativa do companheiro. Quando Cleese decide revistar o local, esta é a reacção de Idle:

**Vá lá! Parecemo-vos do tipo que vai a um acampamento durante a noite, se enfia numa tenda, anestesia a pessoa, analisa o tipo de tecido, amputa uma perna e foge com ela? [Cleese repete a ordem aos seus homens para revistarem o local] Perna! Perna! Estão à procura duma perna! Acho que há uma por aí algures. Alguém a deve ter deixado aí, sabendo que vocês vinham à procura. Encontrámo-la por acaso. Eles já devem ir muito longe. Vamos levar com as culpas todas, como sempre<sup>114</sup>.**

Fica-se com a ideia que os dois homens mentem por terem sido eles a levar a perna, porém, segundo comentários de Jones e Gilliam ao *sketch*, eles não têm qualquer razão para mentirem, sendo este um daqueles diálogos absurdos que caracterizam os Python. Jones diz que este "é um daqueles estranhos diálogos... para o qual não há mesmo qualquer justificação [...] é vagamente insatisfatório, pois não há explicação para estarem a mentir"<sup>115</sup>. Mas seja por que razão for, eles *mentem* e é sob esse aspecto que nos interessa analisar esta cena.

De facto, ainda que no *sketch* não nos seja mostrada a razão por que mentem, e isso poder ser "vagamente insatisfatório", fica mais do que implícito que eles foram os responsáveis pelo acto. Idle, ao tentar provar que não podiam ter sido eles, descreve com demasiados pormenores o *modus operandi*, e no final confessa que viu por ali uma perna, mas que foi deixada por outros.

---

<sup>113</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 11.

<sup>114</sup> Vide nota anterior.

<sup>115</sup> Vide idem, *ibidem*, disco 1, opções especiais, "Comentário de Terry Jones e Terry Gilliam", cap. 11.

John Cleese protagoniza uma das cenas onde a improbabilidade da comunicação é mais evidente. O professor de uma escola pública tenta explicar aos seus alunos certas regras de funcionamento da instituição:

**Cleese: Antes de começar a lição, aqueles que jogarem na partida desta tarde, mudem as vossas roupas para o cabide inferior logo a seguir ao almoço, antes de escreverem para casa, se não forem cortar o cabelo, a não ser que tenham um irmão convidado a passar fora o fim de semana, vão buscar o registo dele, metam-no na vossa carta depois do corte de cabelo. Façam-no mudar as vossas roupas para o cabide inferior.**

**Chapman: Senhor?**

**Cleese: Sim, Wymer?**

**Chapman: O meu irmão vai passar o fim-de-semana com o Dibble, mas eu não vou cortar o cabelo, tenho de mudar...?**

**Cleese: Gostaria que me ouvisses. É muito simples. Se não fores cortar o cabelo, não tens de mudar a roupa do teu irmão. Vais buscar o registo dele depois de almoço depois da preparação escrita, quando tiveres escrito para casa, antes da pausa, mudas as tuas roupas de cabide, cumprimentas os visitantes e informas o Sr. Viney que tens a folha assinada<sup>116</sup>.**

Parodiando a burocracia das instituições britânicas, nesta rábula é apresentada uma tortuosa explicação a todos aqueles que fossem jogar naquela tarde. Tão tortuosa, longa e, pelo menos aparentemente, desnecessária, que, por muito que a reacção do professor seja de enfado, o que indica que tal funcionamento parece ser normalíssimo, ainda há alunos, como Wymer, que têm dificuldades em perceber o que está a ser dito e levantam questões, que para quem não está habituado parecem ter pertinência, mas que para o professor não têm razão de ser, porque o que está a ser explicado "é muito simples"<sup>117</sup>.

Nesta mesma cena vemos uma outra situação onde a comunicação improvável tem um terreno bastante fértil para fecundar: uma aula dada pelo professor. A mensagem que é passada neste *sketch* é que, seja qual for o tema, seja qual for a forma como este é dado, há sempre distração por parte dos alunos.

A aula é sobre sexo, o que só por si já poderia prender a atenção de uma sala composta por adolescentes. O professor até decide passar da teoria à prática e, chamando a sua atraente mulher, começa a fazer sexo com ela, à frente dos alunos. Mas parece que nem assim consegue a atenção de todos os alunos. Enquanto o professor vai

---

<sup>116</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 6.

<sup>117</sup> Vide nota anterior.

descrevendo o que vai fazendo, as situações que acontecem regularmente numa sala de aula repetem-se. Um aluno que é chamado à atenção por estar a olhar distraído pela janela, outro que é convidado a deixar o objecto com que brincava na secretária do professor, etc.

Em determinado momento do filme, num escritório, um grupo de homens discute sobre variados assuntos. Aqui está a passagem:

**Chapman: Item 6 em agenda: “O Sentido da Vida.” Então Harry, teve algumas ideias sobre isto.**

**Palin (Harry): Tive uma equipa a trabalhar nisto durante as últimas semanas. Aquilo que descobrimos pode ser resumido em dois conceitos fundamentais. Um: as pessoas não usam chapéus suficientes. Dois: a matéria é energia. No universo, há muitos campos de energia que não podemos observar normalmente. Algumas energias têm uma fonte espiritual que influencia a alma da pessoa. De qualquer modo, esta alma não existe *ab initio*, tal como ensina o Cristianismo ortodoxo. Tem de ser criada através de um exame de consciência. Isto é raramente alcançado devido à habilidade humana de se distrair, com trivialidades diárias, das matérias espirituais.**

**Jones [após uma pausa]: E os chapéus?**

**Palin: As pessoas não os usam suficientemente.**

**Chapman: Isso é verdade?**

**Pessoa 1: Certamente. A venda de chapéus aumentou, mas não *pari passu*, como a nossa...**

**Jones: “Suficientemente”, para quê?**

**Idle: Posso perguntar, referindo-me ao segundo ponto, quando diz que as almas não evoluem porque as pessoas se distraem... Alguém tinha visto aquele edifício antes?<sup>118</sup>.**

Os dois conceitos de que Palin fala reforçam-se. É que a conclusão sobre os chapéus comprova a distração das pessoas em coisas triviais. As perguntas que se seguem dos colegas de trabalho, nomeadamente de Jones, são também bastante reveladoras disto mesmo. Jones mostra-se mais interessado nos chapéus, uma questão bem mais corriqueira, do que no segundo ponto, com um conteúdo muito mais rico (inclusivamente do ponto de vista comunicacional).

Podemos dizer que a exposição de Harry pouco efeito teve nos seus colegas, talvez à excepção de Idle. A bem da verdade convém esclarecer que a sua pergunta "alguém tinha visto aquele edifício antes?" não é tão trivial assim. De facto estava um

---

<sup>118</sup> Vide idem, *ibidem*, cap. 16.

edifício a aproximar-se do local onde decorria a reunião, acontecimento que não deve passar despercebido a ninguém.

## 5. Os efeitos devastadores da comunicação improvável

Neste último ponto decidimos deixar de lado os Monty Python. O principal motivo está em querer demonstrar que os problemas da comunicação são amplamente explorados por outros humoristas – seja por Herman José, sempre que Diácono Remédios interrompe um *sketch* (à lá sargento Chapman), seja pelos Gato Fedorento, quando Ricardo Araújo Pereira e José Diogo Quintela estão sentados num banco de jardim, caracterizados de velhinhos, seja em *Fawlty Towers*, no episódio com o sugestivo título "*Communication Problems*".

Mas decidimos incluir este capítulo por considerarmos igualmente que este é um dos casos mais flagrantes e mais bem desenvolvidos de comunicação improvável no humor, fazendo parte de um programa que ilustra bem como o humor português, com especial destaque para Bruno Nogueira e a sua equipa, consegue ser cada vez mais criativo. Entre *Os Contemporâneos* e *Odisseia* (transmitida recentemente na RTP1), *Último a Sair* segue a mesma linha inovadora através de múltiplas e carismáticas personagens, entre elas Miguel Damião.

E é precisamente nesta personagem que este capítulo se centra. Este indivíduo tem uma particularidade que torna a comunicação com as restantes personagens quase impossível: uma pronúncia açoriana bastante cerrada. Que consequências traz isto para as suas relações? É o que vamos ver de seguida.

Para uma melhor contextualização, *Último a Sair* é uma paródia aos *reality shows*, em particular ao *Big Brother*, pioneiro no género. A ideia é fechar uma dúzia de pessoas dentro de uma casa durante alguns meses – são isoladas do exterior, ao mesmo tempo que são vigiadas 24 horas por dia, através de um eficaz sistema de videovigilância. *Último a Sair* utiliza esta mesma fórmula, e sendo um programa de humor pretende ridicularizá-la, exagerando todos os seus aspectos negativos.

Ora, um dos "concorrentes" é, como já foi dito, Miguel Damião. De entre os restantes, a única pessoa capaz de compreender o que Miguel dizia era a Gabriela (vulgarmente conhecida como A Gorda). Quanto aos outros, nada. Qualquer que fosse o comprimento da frase, o tom de voz usado, dito devagar ou depressa, a pronúncia

açoriana de Miguel era imperceptível para a generalidade das personagens. O que levava a situações como a que passamos a descrever:

Ao fim de cinco semanas fechado na casa<sup>119</sup>, Damião está inquieto e desabafa com Luciana Abreu. Mas esta, como não o percebe, não o consegue ajudar. O contraste entre Damião e Débora é claro. Momentos antes Débora admitia a outros três ocupantes da casa que sofria também por estar muito tempo afastada do exterior. Apesar de Filipa não ter a inteligência para perceber o sentimento de Débora, e de Unas ter estado demasiado preocupado com o físico dela (cá está mais um caso claro de comunicação improvável), Roberto entende-a e aconselha-a. Tal não aconteceu com Damião, e isto pode ajudar a explicar o seu comportamento a partir daquele momento.

Mas outras situações poderão ter contribuído para que as reacções desta personagem fossem sendo mais estranhas. Na primeira gala<sup>120</sup>, no momento em que os concorrentes entram na casa, costumam agradecer ao público que está a assistir, gesticulando, gritando, etc. Damião só consegue comunicar com o público através de "eh oh!" Quando lhes grita qualquer outra coisa, não obtém resposta, ao contrário da generalidade dos outros concorrentes, pela simples razão que as pessoas não percebem o que ele está a dizer. Assim, Damião fica logo numa situação de desvantagem porque não consegue medir nas melhores condições o apoio das pessoas que ali estão, que naquele momento estão a representar o público do programa e, em consequência, aqueles que vão votar e decidir quem ganha o concurso.

Na segunda gala percebemos que pode haver algumas válvulas de escape para Damião: a Gorda parece entendê-lo na perfeição, e numa das noites um sonâmbulo Damião declama um excerto d'*Os Lusíadas* de forma bem perceptível. No entanto, isto não parece ajudar muito o açoriano, que durante uma refeição se levanta da mesa impaciente, depois de Bruno não ter respondido a uma pergunta sua e logo a seguir responder exactamente à mesma pergunta, feita por Unas. Depois, Damião tenta falar com Luciana, mas esta, ao não percebê-lo, tem uma atitude que o exaspera: tapa os ouvidos e começa a cantarolar. Luciana comenta então: "É natural que ele se sinta sozinho aqui em casa, mas as pessoas não o percebem. Ele fala tudo enrolado"<sup>121</sup>.

As galas de nomeações não correm melhor. Na primeira, Damião diz os seus dois nomeados, Luciana e Bruno, mas Miguel Guilherme não percebe e pensa que

---

<sup>119</sup> Vide *Último a Sair*, escrito por Bruno Nogueira, Frederico Pombares e João Quadros, Cego Surdo e Mudo – Produções Multimédia, RTP Vídeos, 2011, disco 3, "Gala 6ª semana", cap. 1.

<sup>120</sup> Vide idem, disco 1, "Gala 1ª semana", cap. 7.

<sup>121</sup> Vide idem, disco 1, "Gala 2ª semana", cap. 5.

Damião está a perguntar as horas. Este, chateado, resolve nomear a Gorda e o Gonçalo, mas Miguel julga que ele está a mandar beijinhos. No fim, a equipa de produção, ao tentar traduzir, diz que Damião nomeou a Filipa e o Roberto<sup>122</sup>. Na terceira gala de nomeações, a voz-off diz os nomeados de Damião, antes mesmo de este os dizer<sup>123</sup>.

O facto de não conseguir comunicar com os outros teve vários efeitos em Miguel, desde conversar com galinhas<sup>124</sup>, até imitar um cão raivoso<sup>125</sup>. No primeiro caso, parece existir claramente uma tentativa de arranjar companheiro de conversa, ou pelo menos alguém que não desse mostras de ter dificuldade em entender Damião. E a galinha, como a generalidade dos seres, não dá sinais de não perceber o que lhe está a ser dito, ao contrário do ser humano. Simplesmente não percebem. Na quarta gala, já um pouco ébrio, Damião começa a falar com um busto<sup>126</sup>.

O segundo caso pode ser visto como uma atitude de revolta: farto de não ser percebido, Miguel Damião perde a compostura e começa a imitar um cão, ladrando e rosnando para os restantes habitantes da casa.

Uma semana antes, na sétima gala, Damião fala sozinho enquanto cozinha no jardim da casa, à moda dos Açores, enterrando uma panela no solo. Quando percebe, ao fim de algum tempo, que a comida continua crua, revolta-se. Apoiar-se nos seus hábitos parecia ser um último reduto para a sanidade de Damião, e quando até isso falhou, abriram-se as portas para um desequilíbrio emocional.

Um momento interessante do programa é quando Miguel bate com a cabeça e perde a pronúncia. A partir daqui, todos passam a perceber o que Miguel diz... pelo menos em parte. Compreendem as palavras que diz, mas estas não fazem o mínimo sentido. Veja-se o seguinte excerto:

Luciana: Damião, tu queres ver... tu queres ver que tu vais poder começar a falar connosco, meu? A falar decentemente para a gente te perceber, meu? [abraça-o]

Damião: Sim, podemos falar, mas tem é que ser rápido porque eu estacionei mal o carro lá fora, em segunda fila.

Débora: Que carro, Damião?

Damião: Eh, olha ali. Olha o tamanho daquele espadarte.

Unas: Aquele quê?

---

<sup>122</sup> Vide idem, disco 1, "Nomeações 3ª semana".

<sup>123</sup> Vide idem, disco 2, "Nomeações 5ª semana".

<sup>124</sup> Vide idem, disco 4, "Gala 8ª semana", cap. 2.

<sup>125</sup> Vide idem, disco 2, "Gala 4ª semana", cap. 3 e disco 4, "Gala 8ª semana", cap. 3.

<sup>126</sup> Vide idem, disco 2, "Gala 4ª semana", cap. 3.

Damião: Não ‘tou a perceber porque é que o gajo ‘tá com óculos de massa.

Unas: Ui... Ui ui ui...

Damião: Ah já sei. Aquilo deve ser o espadarte poeta. É isso... Oh espadarte poeta! Monta-te outra vez na tua mota e regressa para Santarém... ém... ém...!

Unas [rindo-se]: Isto ou é... ou é... [faz um gesto de quem está a fumar] ou é açoriano. [Para Damião] ‘Tás a falar açoriano?

Bruno: Não, isto é português, mas não se percebe o sentido das frases à mesma.

Roberto: Olha, querem que vos diga uma coisa? Eu acho que ele está muito cansado, e precisa descansar, coitadinho.

Damião [para Roberto]: Olha e eu tenho algum esquentador aqui nos dentes? É que eu tenho uma comichão insuportável. Aqui...

Roberto: Vai, vamos descansar um pouquinho.

Damião: Olha, eu precisava era de meter 20 euros de gasolina sem chumbo 95 e uma baguete mista de semáforo para levar [Roberto e Damião afastam-se]<sup>127</sup>.

Na gala seguinte de nomeações, à pergunta habitual, não de Miguel Guilherme, mas de José Carlos Malato, "quem vai nomear e porquê?", Damião responde:

Eu vou nomear 200 gramas de mecânico porque, e isto não há outra forma de o dizer, porque o califa perdeu a virgindade [...] E depois também vou nomear a alcatifa do diabético porque entretém a pequenada, e isto, Miguel, numa altura em que os faróis ‘tão embaciados. Percebe?<sup>128</sup>

Miguel Damião passa pois a falar como um louco, e ao contrário do que se passava anteriormente, ele parece não notar que não é percebido. O que ele diz faz tão pouco sentido que as reacções das pessoas com quem fala nem parecem afectá-lo. Ao deixar de ter noção de que não é percebido, Damião deixa, aparentemente, de ficar irritado, de falar sozinho, com animais ou com objectos, e de imitar cães.

---

<sup>127</sup> Vide idem, disco 4, "Gala 9ª semana", cap. 3.

<sup>128</sup> Vide idem, disco 4, "Nomeações 9ª semana".

## **Conclusão**

O humor de Monty Python é rico no que toca a problemas de comunicação. Personagens que não se entendem, que discordam entre si, que compreendem mal, que falam de forma estranha... Tudo isto, aliado a uma forte dose de absurdo, contribui para que a teoria de Niklas Luhmann possa ser um bom auxiliar para compreender momentos fundamentais, quer da série quer dos filmes. Vimos como a comunicação falhada pode resultar em momentos cómicos, sejam eles fruto da superioridade, da incongruência ou do alívio, nas mais variadas situações e com os mais variados desenlaces.

Para além das três principais improbabilidades descritas pelo sociólogo alemão, notámos que existiam outras, relativamente à quantidade de informação, que dificultavam a comunicação. Concluimos também que as mesmas improbabilidades surgem nas mais variadas formas, seja a mentira e o engano, seja a distração, seja o tom ou a forma como se fala ou até mesmo uma diferença de opinião: o que há em comum em todas elas é o elemento humorístico.

Temos consciência de que muito mais poderia ser dito acerca dos temas que nos ocuparam. Por exemplo, gostaríamos de ter relacionado as teorias do humor com as improbabilidades de Luhmann, bem como de explorar as possibilidades da teoria do Grupo Silencioso, de Kramarae, em Python (veja-se como a participação de Cleveland é mal aceite no final de "*Buying a Bed*" e após a apresentação do Inspector Babuíno em "*The Lost World of Roiurama*"). Poderíamos ter verificado a possibilidade de pontos de contacto entre Luhmann e Sfez, ou se preferirmos, entre a improbabilidade da comunicação e a comunicação confusionante. Seria interessante ter falado sobre outros *sketches* ricos do ponto de vista da comunicação, como "*The Free Repetition of Doubtful Words Sketch*", "*Theory on Brontosaurus by Anne Elk (Miss)*" e "*Lost*

*World*". Seria certamente enriquecedor ter falado um pouco mais sobre o pensamento de Karl Marx, e da sua reflexão sobre a comunicação. Um bom ponto de partida poderia ser o ensaio de Hanno Hardt, *Communication is Freedom: Karl Marx on Press – Freedom and Censorship*. Muito mais poderia, de facto, ser feito se o limite de páginas (palavras) fosse outro. Porém, os pontos aqui tratados parecem-nos mais do que suficientes para introduzir um tema que pode ter várias ramificações e pontos de contacto até com outras áreas.

Seja como for, este é um tema bastante rico. Um dos nossos principais objectivos era demonstrar que a comunicação improvável é algo que podemos encontrar noutros autores, embora de forma não tão óbvia ou imediata, e é, sobretudo, algo que podemos experimentar no nosso quotidiano. Tal como se fez aqui com Monty Python, este é um estudo que se pode estender não só a outros grupos humorísticos, mas também a vários outros campos de uma cultura popular que está em constante expansão. Em livros, filmes, músicas, os problemas da comunicação estão em todo o lado.

Como quisemos igualmente mostrar, o estudo da comunicação e dos problemas com ela relacionados é tanto mais relevante, e até premente, quanto mais nos embrenhamos numa sociedade que baseia todas as suas relações numa forma de comunicar rápida, instantânea, mas nem por isso isenta de falhas. Não conseguir comunicar é cada vez mais sério, na medida em que isola cada vez mais. Ter dificuldades em enviar uma informação simples não nos pode deixar optimistas quando chegar a hora de comunicar algo importante e complexo. A improbabilidade da comunicação talvez tenha vindo para ficar, e isso é preocupante – felizmente também é cómico.

## **Bibliografia**

### **Fontes Primárias**

Monty Python, *Os Malucos do Circo*, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.

Monty Python, *Holy Grail*, realizado por Terry Gilliam e Terry Jones, produzido por Mark Forstater, Sony Pictures Home Entertainment, 1974.

Monty Python, *Life of Brian*, realizado por Terry Jones, produzido por John Goldstone, Sony Pictures Home Entertainment, 1979.

Monty Python, *Meaning of Life*, realizado por Terry Jones, produzido por John Goldstone, Universal, 1983.

Monty Python, *Almost The Truth – The Lawyer’s Cut*, Eagle Rock Entertainment, 2009.

LUHMANN, Niklas, *A improbabilidade da comunicação*, tradução de Anabela Carvalho, 3ª ed., Lisboa, Veja – Passagens, 2001.

### **Fontes Secundárias**

AAVV, "Definição de comunicação", s. d..

URL: <http://recursos.portoeditora.pt/recurso?id=2414480>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

AAVV, *Monty Python - Autobiografia Pelos Monty Python*. Tradução de Pedro Vidal, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2007.

AAVV, *Último a Sair*, Cego Surdo e Mudo – Produções Multimédia, Até Ao Fim Do Mundo, RTP Vídeos, 2011.

BARDON, Adrian, *The Philosophy of Humor, in Comedy: A Geographic and Historical Guide*, Connecticut, Greenwood Press, 2005.

URL:

[http://faculty.swosu.edu/frederic.murray/Philosophy%20of%20Humor\\_1.pdf](http://faculty.swosu.edu/frederic.murray/Philosophy%20of%20Humor_1.pdf).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

BECHMANN, Gotthard e STEHR, Nico, *Niklas Luhmann*. Tradução de Marina H. G. MacRae, 2001.

URL:

[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702001000200010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702001000200010&script=sci_arttext).

Consultado a 16 de Julho de 2013.

BENJAMIN, Walter, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, pp. 177-196.

BERGER, Peter L., *Redeeming Laughter – The Comic Dimension of Human Experience*, Berlin, Walter de Gruyter, 1997.

BERGSON, Henri, *O Riso – Ensaio sobre o significado do cómico*. Tradução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

BLOCH, Marc, "A expressão", in *A Sociedade Feudal*. Tradução de Liz Silva, Lisboa, Edições 70, 2009, pp. 100-105.

BRETON, André, "Prefácio", in *Antologia do Humor Negro*. Tradução de Manuel João Gomes, 1939.

URL: <http://editora-afrodite.blogspot.pt/2010/04/prefacio-de-andre-breton-para-antologia.html>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

BRETON, Philippe, *A Utopia da Comunicação*. Tradução de Serafim Ferreira, Lisboa, Instituto Piaget, 1992.

CARMELO, Luís, "O que é a semiótica?", in *Semiótica – Uma Introdução*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003, pp. 9-12.

CHAFE, Wallace, *The Importance of Not Being Earnest: the feeling behind laughter and humor*, Amsterdam, John Benjamins, 2007.

CIPPOLA, Carlo, "Para começar", *Allegro ma nom troppo*. Tradução de Joaquim Soares da Costa, Lisboa, edições Texto & Grafia, 2008, pp. 7-10.

CONNICK, Wendy, *What is Spam?*, s. d..

URL: <http://sales.about.com/od/glossaryofsalesterms/g/What-Is-Spam.htm>.

Consultado a 16 de Julho de 2013.

DEVON-RITCHIE, *Hormel Foods Corporation introduced Spam to consumers*, 2012.

URL: <http://famousdaily.com/history/hormel-introduces-spam.html>.

Consultado a 13 de Setembro de 2013.

FIDALGO, António, *A semiótica e os modelos de comunicação*, s. d..

URL: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-semiotica-modelos.html>.

Consultado a 16 de Julho de 2013.

FISKE, John, *Introduction to Communication Studies*, London, Routledge, 1990.

FORESTER, John, *Communication and the Evolution of Society by Jürgen Habermas*, 1979.

URL: <http://www.jstor.org/stable/657135>.

Consultado a 30 de Dezembro de 2011.

KAPLAN, Leah K, *A New Theory About the Brontosaurus: Humor as Absurdity and the Violation of Expectations in Monty Python's Flying Circus*, 2010.

URL:

[https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION\\_PROCESS=DOWNLOAD\\_ETD\\_SUB\\_DOC\\_ACCNUM:::F1501\\_ID:ucin1276977937,inline](https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:ucin1276977937,inline).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

KRAMARAE, Cheris, *Muted Group Theory' and Communication: Asking Dangerous Questions*, 2005.

URL: <http://comm635.wikispaces.com/file/view/Muted+Group+Theory+-+Asking+Dangerous+Questions.pdf>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

LECLERC, Gérard, "A transmissão das mensagens: do deslocamento dos mensageiros aos *mass media*", in *A Sociedade de Comunicação*. Tradução de Sylvie Canape, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, pp. 39-45.

LEYDESDORFF, Loet, *Luhmann, Habermas, and the Theory of Communication*, 2000.

URL: <http://www.leydesdorff.net/montreal.htm>.

Consultado a 19 de Julho de 2013.

LOT, Ferdinand, "A língua", in *O Fim do Mundo Antigo e o Principio da Idade Média*. Tradução de Emanuel Godinho, Lisboa, Edições 70, 2008, pp. 378-381.

MACHADO, Irene e ROMANINI, Vinicius, *Semiótica da comunicação: da semiose da natureza à cultura*, 2010.

URL:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/7546/5411>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

MARIOTTI, Humberto, *Autopoiesis, Culture, and Society*, 1996.

URL: <http://www.oikos.org/mariotti.htm>.

Consultado a 16 de Julho de 2013.

MATTELART, Armand, "O Culto da Rede", in *A Invenção da Comunicação*. Tradução de Maria Carvalho, Lisboa, Instituto Piaget, 1994, pp. 113-145.

MCCRONE, John, *The Secrets of Laughter*, s. d..

URL: [http://www.dichotomistic.com/mind\\_readings\\_humour.html](http://www.dichotomistic.com/mind_readings_humour.html).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

MIKES, George, "*The Importance of Not Being Earnest*", in *The UNESCO Courier*, 1976.

URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074823eo.pdf>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

MONCUR, Michael e Laura, Quotations by Author – **Groucho Marx (1890 - 1977)**, s. d..

URL: [http://www.quotationspage.com/quotes/Groucho\\_Marx](http://www.quotationspage.com/quotes/Groucho_Marx).

Consultado a 16 de Julho de 2013.

MORGADO, Paulo, "Paródia vs Sátira (Crítica)", in *O Riso em Bergon – Mecanismos do Cómico*, Lisboa, Verbo, 2011, pp. 73-76.

MORRIS, Jeff, "*Monty Python Discography*", s. d..  
URL: <http://dmb.org/discographies/python.disco>.  
Consultado a 05 de Setembro de 2013.

NOELLE-NEUMANN, Elisabeth, *The Spiral of Silence, A Theory of Public Opinion, Journal of Communication*, 1974.

URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1460-2466.1974.tb00367.x/abstract>.

Consultado a 22 de Agosto de 2013.

NOELLE-NEUMANN, Elisabeth, *La Espiral del Silencio – Opinión pública: nuestra piel social*, s. d.. Tradução de Javier Ruíz Calderón.

URL: [http://capacitacion.iedf.org.mx/moodle/seminario/lecturas/lecturas/sesion2/La\\_Espiral\\_del\\_Silencio.pdf](http://capacitacion.iedf.org.mx/moodle/seminario/lecturas/lecturas/sesion2/La_Espiral_del_Silencio.pdf).

Consultado a 19 de Julho de 2013.

NORDQUIST, Richard, *Monty Python, Figuratively Speaking - The Lighter Side of Figurative Language*, 2013.

URL: <http://grammar.about.com/od/rhetoricstyle/a/Monty-Python-Figuratively-Speaking.htm>.

Consultado a 16 de Julho de 2013.

PEREIRA, Ricardo Araújo, "A Questão de Deus", 2010, Capela do Rato:

[http://www.youtube.com/watch?v=NhdWUbvK41o&playnext=1&list=PLC4D9B0DE4D307B5B&feature=results\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=NhdWUbvK41o&playnext=1&list=PLC4D9B0DE4D307B5B&feature=results_video) (parte 1);

<http://www.youtube.com/watch?v=vwgXsJ0zi28&feature=relmfu> (parte 2);

[http://www.youtube.com/watch?v=ITqpg\\_iXuhg&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=ITqpg_iXuhg&feature=relmfu) (parte 3).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

PERLES, João Baptista, *Comunicação: conceitos, fundamentos e história*, s. d..

URL: <http://bocc.ubi.pt/pag/perles-joao-comunicacao-conceitos-fundamentos-historia.pdf>.

Consultado a 18 de Julho de 2013.

RAMOS, José Augusto, "Escrita Cuneiforme", in *Dicionário do Antigo Egipto*, direcção de Luís Manuel de Araújo, Lisboa, Caminho, 2001, pp. 335-337.

RODRIGUES, Adriano Duarte, "Perspectivas dos estudos modernos da comunicação", in *Comunicação e Cultura – A Experiência Cultural na Era da Informação*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, pp. 40-46.

RYAN, Colin, *Hormel Foods Corporation's Spam – Icon*, 2010.

URL:

[http://www.europeancarweb.com/features/epcp\\_1009\\_hormel\\_foods\\_spam/](http://www.europeancarweb.com/features/epcp_1009_hormel_foods_spam/).

Consultado a 16 de Julho de 2013.

SANTOS, Elaine V. Domingues, *Teoria da Sociedade de Niklas Luhmann*, 2009.

URL: <http://jus.com.br/revista/texto/13974/teoria-da-sociedade-de-niklas-luhmann>.

Consultado a 16 de Julho de 2013.

SERRA, J. Paulo, *Manual de Teoria da Comunicação*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2007.

URL: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824-serra\\_paulo\\_manual\\_teorias\\_comunicacao.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824-serra_paulo_manual_teorias_comunicacao.pdf).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

SFEZ, Lucien, "Introdução", in *A Comunicação*. Tradução de João Paz, Lisboa, Instituto Piaget, 1991, pp. 7-14.

SFEZ, Lucien, "Introdução", in *Crítica da Comunicação*. Tradução Serafim Ferreira, Lisboa, Instituto Piaget, 1990, pp. 19-23.

SILVA, Fernando J. da, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1984.

SILVA, Nuno Artur, *O Que Nos Faz Rir – O Humor no País do Fado*, Produções Fictícias, 2013.

<http://www.rtp.pt/play/p1117/e112678/o-que-nos-faz-rir> (episódio 1);

<http://www.rtp.pt/play/p1117/e112675/o-que-nos-faz-rir> (episódio 2).

Consultado a 24 de Setembro de 2013.

YEATMAN, Bevin, *Who laughs? A moment of laughter in Shortbus*, 2008.

URL: [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_26/section\\_1/artc7A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_26/section_1/artc7A.html).

Consultado a 18 de Julho de 2013.

## **Outros textos**

Artigos científicos, teses e dissertações.  
URL:<http://www.radarciencia.org/Search/Results?lookfor=%22%20Niklas%20Luhmann%22&type=Subject>.  
Consultado a 16 de Julho de 2013.

*Riso – Uma Exposição a Sério* (folheto de divulgação), s. d., Fundação EDP.

*Jogo do Riso – Guia de Actividade*, s. d., Fundação EDP.

PINHARANDA, João e CRESPO, Nuno, "O riso na ponta da língua. A linguagem", in *Riso – Uma Exposição a Sério*, Fundação EDP, 2012.