

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

MOACIR PAULINO DE NEGREIROS

**Polari e identidade *queer* na radiodifusão:
uma investigação dos diálogos de Julian e Sandy em *Round the Horne***

UBERLÂNDIA

2026

MOACIR PAULINO DE NEGREIROS

Polari e identidade *queer* na radiodifusão:

uma investigação dos diálogos de Julian e Sandy em *Round the Horne*

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Mazzaro Vilar de Almeida

UBERLÂNDIA

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

N385
2026

Negreiros, Moacir Paulino de, 1995-
Polari e identidade queer na radiodifusão: uma investigação
dos diálogos de Julian e Sandy em Round the Horne [recurso
eletrônico] / Moacir Paulino de Negreiros. - 2026.

Orientador: Daniel Mazzaro Vilar de Almeida.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Linguísticos.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.450>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Almeida, Daniel Mazzaro Vilar de, 1983-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação
em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 1G256 - Bairro Santa Mônica,
Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4102/4355 - www.ileel.ufu.br/ppgel - secppgel@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Linguísticos				
Defesa de:	Dissertação - PPGEL				
Data:	Vinte e dois de maio de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12412ELI014				
Nome do Discente:	Moacir Paulino de Negreiros				
Título do Trabalho:	Polari e identidade queer na radiodifusão: uma investigação dos diálogos de Julian e Sandy em Round the Horne				
Área de concentração:	Estudos Linguísticos e Linguística Aplicada				
Linha de pesquisa:	Linguagem, sujeito e discurso				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Bases de um estudo discursivo na perspectiva queer				

Reuniu-se, por vídeoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, assim composta: Professores Doutores: Daniel Mazzaro Vilar de Almeida - UFU, orientador da Dissertação; Lucas Araujo Chagas - UEMS; Leonardo Coelho Corrêa Rosado - UFV.

Iniciando os trabalhos, o presidente da mesa, Dr. Daniel Mazzaro Vilar de Almeida, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir, o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e achada conforme, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Mazzaro Vilar de Almeida, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/05/2026, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Coelho Corrêa Rosado, Usuário Externo**, em 22/05/2026, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Araujo Chagas, Usuário Externo**, em 25/05/2026, às 15:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7327828** e o código CRC **5A6B8877**.

Referência: Processo nº 23117.033145/2026-22

SEI nº 7327828

AGRADECIMENTOS

Eu poderia pensar em vários nomes para agradecer, trazer várias pessoas aqui, mas eu quero começar agradecendo mesmo a mim, a todas as fases do Moacir vividas até agora.

Agradeço o garotinho que, aos 6 anos, ao finalizar o ciclo de alfabetização, já lia e escrevia — isso com a ajuda da minha mãe, Cristina, que, antes de me pôr na escola, escrevia o alfabeto pontilhado em um caderno pequenininho de arame para que eu o contornasse. Então, para minha primeira professora, Tia Gilda, ela teve que lidar mais com os meus choros.

Passo para o Moacir de 8 anos, que gostava de escrever na segunda série; a professora no ano de 2002, Tia Zilda, trazia muitas músicas, poemas, poesias para que fossem escritos no caderno.

Dos 9 aos 10 anos, tive como professora a Tia Albertina, que, entre a terceira e quarta série, me deu as melhores memórias de uma infância saudável e cheia de brincadeiras com as minhas amigas.

No ano de 2007, apareceu em mim um hábito incrível de leitura infantojuvenil, isso graças à minha ex-professora Aparecida, que me apresentou o livro mais gostoso que tive a oportunidade de ler, *Os Miseráveis*.

Moacir de 13 anos, essa foi a fase em que a gente achou que a escola, o lugar que a gente mais gostava, havia se tornado o local em que as piores impressões de um ser humano surgiram; o lugar que, por muitos anos, foi de diversão e de que eu sentia saudades quando não ia havia se tornado o pior lugar para nós estarmos. Não havia cor, mas... WE SURVIVED!

Agradeço também pelo Moacir de 15 anos, que teve amigas que o acolheram, o inspiraram a criar um escudo e saber se defender; nessa época, a escola estava colorida novamente!

Ei, você que, em 2011, decidiu fazer uma mudança em sua vida, sem noção alguma do que iria encarar, você chegou onde quis, ainda vai chegar mais longe!

Sair de casa aos 15-16 anos, imaginando que iria passar apenas 3 meses fora... já se foram quase 15 anos! Ter tido e aceitado a oportunidade de trabalhar com o meu primo Jalmir e sua esposa, Elizângela (eles que, quando criança, eram a minha referência de pessoas bem-sucedidas), me fez crescer como eu nunca teria crescido se não tivesse vindo parar aqui com eles; chorei muito, mas hoje eu percebo que foi necessário para poder aguentar o que viria pelos próximos 14 anos.

Moacir de 2017, que começou a estudar inglês e conheceu a sua amiga Lorraine, com quem compartilha tantos momentos *cult...* que privilégio você tem de ter uma amiga tão especial quanto ela. A partir desse ano, dessa decisão de estudar inglês, que hoje nós estamos concluindo a escrita desta pesquisa.

Se em 2017 o ano foi bom, 2018 nem foi tanto, mas vamos lembrar de outro contato com o inglês. Voltei a estudar em Instituto Federal, dessa vez com o Lucas como meu professor e, olha, como eu o admirava! Ouvia os seus relatos de viagem, e isso me inspirava muito. Olha só, Moacir, 1 mês depois ganhamos uma bolsa integral para estudar turismo e, a partir disso, em 2021, você foi viver uma grande aventura!

Morar sozinho, ter responsabilidades da vida adulta, acordar 5:40 da manhã para trabalhar... lembra quando estava chovendo e você, indo para o trabalho vestindo uma blusa de frio e boné (já que não tinha guarda-chuva), disse que seria temporário? Pois é!

Quero agradecer à fase de 2 lindos alunos que me fizeram sentir diferente por dentro, mais humano. Muito obrigado, Theo e Arthur; as crianças de 7 anos de vocês vão ficar por muito tempo em minha memória (assim espero).

A nossa versão dos últimos 4 anos também tem sido muito legal, né? Quanta coisa aconteceu!! Ser aprovado em um programa de mestrado com bolsa da CAPES, na universidade que você desejava entrar para estudar letras, olha só!

Obrigado, Daniel, por relevar algumas de minhas inseguranças; estar em alguns lugares desconhecidos ainda me desestabiliza.

Para o Moacir de ontem, o de hoje e, o de amanhã, continue sonhando e desejando, não tenha medo das mudanças, das novidades; você, no fundo, gosta delas, são assustadoras, mas você as domina bem.

**“Eu prefiro ser essa
metamorfose ambulante.”**

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem por objetivo analisar discursivamente as estratégias de humor dos personagens Julian e Sandy em um episódio do programa de rádio britânico *Round the Horne*. A premissa central é que esses personagens empregam o Polari, socioleto historicamente associado à comunidade gay britânica, em articulação com o humor para desafiar, tensionar e, ao mesmo tempo, negociar normas e expectativas sociais de gênero e sexualidade vigentes à época. A partir de um *corpus* composto pela transcrição integral de um episódio e pela seleção de 14 fragmentos, o estudo investiga como se constroem, nos diálogos, representações *queer* mediadas por jogos de linguagem, trocadilhos, ambiguidades e performances vocais. Teoricamente, a dissertação articula a Análise do Discurso em perspectiva semiolinguística (Charaudeau) com aportes da Teoria *Queer* e da Linguística *Queer*, entendendo o discurso como dispositivo de encenação atravessado por contratos de comunicação, imaginários sociodiscursivos e relações de poder. Metodologicamente, combina análise qualitativa de fragmentos com um mapeamento interpretativo de 137 ocorrências de riso, distribuídas segundo estratégias de humor como superioridade, incongruência, alívio, ambiguidade, trocadilhos e uso do Polari. Os resultados apontam para a existência de um contrato comunicativo duplo: um público amplo, que recebe os esquetes como entretenimento “inofensivo”, e um público com algum conhecimento prévio, capaz de decodificar referências *camp*, alusões homoeróticas e o léxico do Polari. Mostra-se como o humor, ao mesmo tempo em que reproduz estereótipos, opera como prática discursiva de resistência, permitindo que identidades *queer* circulem de modo ambíguo em um contexto comunicativo regulado. Ao final, a pesquisa contribui para ampliar o conhecimento sobre o Polari e para o debate sobre linguagem, mídia e dissidência sexual no âmbito dos estudos linguísticos brasileiros.

Palavras-chave: Polari; Linguística Queer; Análise do Discurso; Humor; Resistência Linguística; Round the Horne.

ABSTRACT

This master's research aims to discursively analyze the discursive humor strategies of humor employed by the characters Julian and Sandy in an episode of the British radio program *Round the Horne*. The central premise is that these characters employ Polari, a sociolect historically associated with the British gay community, in conjunction with humor to challenge, strain, and simultaneously negotiate the prevailing social norms and expectations of gender and sexuality of that time. Based on a corpus consisting of the complete transcription of one episode and the selection of 14 fragments, the study investigates how queer representations mediated by wordplay, puns, ambiguities, and vocal performances are constructed in the dialogues. Theoretically, the dissertation articulates Discourse Analysis from a semiolinguistic perspective (Charaudeau) with contributions from Queer Theory and Queer Linguistics, understanding discourse as a staging device crossed by communication contracts, sociodiscursive imaginaries, and power relations. Methodologically, it combines qualitative analysis of fragments with an interpretive mapping of 137 occurrences of laughter, distributed according to humor strategies such as superiority, incongruity, relief, ambiguity, puns, and the use of Polari. The results point to the existence of a double communicative contract: a broad audience, which receives the sketches as "harmless" entertainment, and an audience with some prior knowledge, capable of decoding camp references, homoerotic allusions, and Polari lexicon. It is shown how humor, while reproducing stereotypes, operates as a discursive practice of resistance, allowing queer identities to circulate ambiguously within a regulated communicative context. In the end, the research contributes to expanding knowledge about Polari and to the debate on language, media, and sexual dissidence within the scope of Brazilian linguistic studies.

Keywords: Polari; Queer Linguistics; Discourse Analysis; Humour; Linguistic Resistance; *Round the Horne*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: Criminalização da homossexualidade na Inglaterra e o surgimento de uma nova forma de comunicação	17
1.1 Origens da criminalização: Molly Houses e perseguição policial	17
1.2 Leis repressivas e a longa caminhada até a descriminalização no século XX	21
1.3 Polari: o surgimento de uma nova língua	23
1.4 Antilinguagem e socioleto	25
1.4.1 <i>Mollies</i>	29
1.4.2 <i>Cant</i>	30
1.4.3 <i>Parlyaree</i>	30
1.4.4 Italiano	31
1.4.5 Língua franca mediterrânea	31
1.4.6 Iídiche	32
1.4.7 Inglês cockney	32
CAPÍTULO 2: Subversão Linguística e Identitária: Julian e Sandy como Exemplos de Resistência <i>Queer</i> na Semiologia	34
2.1 O discurso e sua análise	34
2.2 Semiologia	41
2.3 Teoria <i>Queer</i>	48
CAPÍTULO 3: <i>Varda how a fab lingo was used in a bona radio programme and made dowry of people laugh</i>	55
3.1 Contextualização de Round the Horne e dos personagens	55
3.2 Delimitação do corpus	57
3.3 Processo de transcrição	59
3.4 Contexto comunicativo do episódio	61
3.5 Enquadramento metodológico	63
3.6 Categorização analítica	66
3.7 O rádio	68
3.8 O humor e o riso	71
CAPÍTULO 4: Entre o dito e o insinuado: uma análise do humor a partir dos jogos de linguagem e do duplo sentido	76

4.1	<i>Vada the Bona World: contrato de comunicação e jogos de riso</i>	76
4.2	<i>Palare in action: vadas, risos e a construção do duplo enquadramento</i>	78
4.3	<i>A bona picture: vadas finais</i>	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS		111
REFERÊNCIAS		114
ANEXO		119

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre o humor produzido pelo uso do Polari¹, um socioleto historicamente associado à comunidade LGBTQIAPN+ britânica, no programa de rádio *Round the Horne*. O foco recai sobre a forma como essa língua contribuiu para a construção discursiva dos personagens Julian e Sandy e sobre como o humor e a ironia presentes nos diálogos moldavam a recepção do público. Embora o Polari tenha exercido um papel importante como recurso de comunicação, identidade e resistência entre homens gays em contextos de repressão legal e social, ainda são escassos os estudos dedicados a essa variante linguística, particularmente na literatura acadêmica brasileira.

A escolha desse objeto de pesquisa tem relação direta com a minha própria trajetória. Aos 30 anos, tendo nascido em Jaçanã, no interior do Rio Grande do Norte, e vivido em Uberlândia desde 2011, percorri caminhos formativos diversos antes de chegar a este trabalho. Depois de concluir o ensino médio via ENEM, em 2015, experimentei diferentes cursos: Fisioterapia, Educação Física e, mais adiante, Gestão de Turismo, graduação na qual me formei em 2020 com bolsa integral do PROUNI. Só quando ingressei em Letras-Inglês, na modalidade a distância, encontrei um campo em que consegui articular com mais clareza meus interesses por ensino de línguas, cultura e diversidade. A ideia desta pesquisa começou a ganhar forma em 2021, quando me lembrei de uma questão do ENEM de 2018 sobre o Pajubá, um conjunto de práticas linguísticas de caráter subversivo, baseado em línguas africanas e nas liturgias das religiões de matriz africana, desenvolvido e aprimorado nas ruas, um espaço de resistência, sustento e sobrevivência, durante muito tempo, para pessoas transexuais e travestis (Rodrigues; Andrade, 2023). A forte reação de setores moralistas à presença do Pajubá na prova chamou minha atenção e acabou funcionando como um gatilho importante para o recorte que proponho aqui.

O episódio despertou minha curiosidade sobre formas linguísticas associadas à população LGBTQIAPN+, então, veio a pergunta: “haveria uma linguagem gay semelhante, mas em contexto de língua inglesa?”. Após um encontro com meus/minhas amigxs, Lorraine e Matheus, comecei a pesquisar no Google e a resposta veio por meio de buscas independentes, quando descobri este socioleto e seu pesquisador pioneiro, Paul Baker.

O interesse se intensificou ao perceber que essa variante linguística foi amplamente utilizada no programa *Round the Horne*, sobretudo nos diálogos entre os personagens Julian e

¹ Opta-se por grafar Polari com inicial maiúscula por se tratar do nome próprio de um socioleto específico, em consonância com a bibliografia em língua inglesa.

Sandy. No entanto, em 2022, por estar trabalhando mais de onze horas por dia, não foi possível me dedicar à pesquisa como desejava. Então, ao conhecer o Daniel e, ao voltar de viagem nas férias de julho, estávamos conversando e ele me falou sobre sua área de estudos, Análise do Discurso e Teoria *Queer*, e sugeriu que analisar os personagens do programa de rádio seria interessante, considerando as contribuições teóricas e metodológicas dessas abordagens para a leitura crítica das representações sociais construídas por meio da linguagem.

Dessa forma, esta pesquisa se orienta por três perguntas principais: (i) de que maneira o humor e a ironia empregados no programa moldavam a percepção do público sobre os personagens gays? (ii) em que medida os discursos apresentados reforçavam ou subvertiam estereótipos de gênero e normas sociais sobre sexualidade? (iii) como o uso do Polari, enquanto língua codificada e identitária, contribuía para a construção da relação entre os personagens e a audiência?

A relevância deste estudo justifica-se, portanto, tanto por razões acadêmicas quanto sociais. No campo dos estudos linguísticos, a proposta busca preencher uma lacuna ao investigar uma variante pouco estudada em território nacional, apesar de sua expressiva importância cultural e histórica. A análise do *Polari* em um *corpus* midiático específico (como *Round the Horne*) permite explorar a intersecção entre linguagem, identidade e resistência, contribuindo com novas perspectivas para a Análise do Discurso. Ao refletir sobre representações *queer* em contextos históricos marcados pela repressão, o estudo promove o reconhecimento da diversidade linguística e a valorização de formas de expressão culturalmente marginalizadas. Por fim, ao evidenciar a complexidade discursiva em torno do uso desse socioleto, esta pesquisa reforça o papel da língua como instrumento de construção social, política e simbólica das subjetividades dissidentes.

Esta pesquisa está organizada em quatro capítulos, cada um com objetivos específicos que contribuem para a construção da análise proposta.

No primeiro capítulo estão contextualizadas a criminalização da homossexualidade na Inglaterra e uma breve explicação de como as leis de repressão para aqueles que se identificavam como homossexuais eram duramente aplicadas. Também está descrito um recorte na história da homossexualidade na Inglaterra, com início no século XVII até sua descriminalização no século XX. Não aprofundi a discussão sobre períodos anteriores ao século XVII, visto que o foco está nos personagens do programa midiático que usam o Polari para se comunicar, e uma das línguas que deu origem ao Polari surgiu por meio de um grupo de pessoas chamadas *mollies*, que se iniciou no referido século. Observam-se os problemas

enfrentados especificamente por homens gays, o surgimento das *Molly Houses*, o trabalho policial e o impacto das leis repressivas, fazendo com que se compreenda como a homossexualidade foi criminalizada ao longo dos séculos e como esses abusos afetaram a vida de muitas pessoas até as mudanças legais no século XX. Discuto o impacto de leis como a *Labouchere Amendment* de 1885, a repressão durante o pós-Segunda Guerra Mundial, e os avanços legais que levaram à descriminalização da homossexualidade.

Após essa contextualização, discuto o surgimento do Polari, uma forma de comunicação secreta desenvolvida por pessoas da comunidade gay, que permitiu a interação entre elas sem atrair a atenção de pessoas fora do grupo. Também apresento brevemente outras línguas que contribuíram para a sua formação. Além disso, abordo os conceitos de antilíngua (*anti-language*) e socioleto para se referir ao Polari, a partir de contribuições da sociolinguística.

No segundo capítulo apresento a análise do discurso como um campo interdisciplinar da linguística, destacando suas origens, seus fundamentos teóricos e metodológicos, bem como suas principais correntes. O foco está direcionado na relação entre linguagem, sentido e contexto social, elementos essenciais para a compreensão do funcionamento discursivo. Discuto os conceitos-chave que sustentam essa abordagem, preparando o terreno para as análises desenvolvidas no decorrer da dissertação. Em seguida, exploro a semiolinguística, com foco na vertente da análise do discurso adotada nesta pesquisa.

Desenvolvida por Patrick Charaudeau, essa abordagem considera o discurso como uma prática social que vai além da simples estrutura linguística, incorporando aspectos situacionais, comunicacionais e discursivos. Examino os princípios fundamentais da semiolinguística, como os de alteridade, pertinência, influência e regulação, ilustrando seus princípios por meio de fragmentos do *corpus*.

Na sequência, faço uma breve revisão dos estudos de gênero e sexualidade no campo da linguística, com ênfase na articulação entre linguagem, identidade e relações de poder. Exploro as contribuições dos estudos *queer* para a compreensão da linguagem como prática social e performativa, bem como a importância desses estudos para a análise de discursos que interpelam sujeitos em função de seu gênero e sexualidade.

Ainda nesse capítulo, abordo a Linguística *Queer* como uma vertente crítica dos estudos linguísticos contemporâneos, centrada na desconstrução das normas de gênero e sexualidade que atravessam o uso da linguagem. A partir dos pressupostos teóricos dessa abordagem, analiso fragmentos do material empírico produzido na pesquisa, com o intuito de

evidenciar como a linguagem pode tanto (re)produzir quanto resistir a regimes normativos de identidade.

Após isso, no terceiro capítulo apresento a escolha e o detalhamento do *corpus* da pesquisa, constituído por um episódio do programa de rádio britânico *Round the Horne*. Aqui, contextualiza-se a relevância cultural do programa, destacando os personagens Julian e Sandy, conhecidos pelo uso do socioleto Polari e por sua representação subversiva da homossexualidade em um período marcado pela repressão. Também descreve-se o processo de transcrição do episódio selecionado, enfatizando os desafios técnicos e metodológicos enfrentados para garantir máximo de fidelidade em relação ao conteúdo original.

Além disso, no capítulo 3, abordo o contexto comunicativo do episódio, mostrando como o humor codificado e o uso do Polari permitiram a veiculação de mensagens *queer* de forma ambígua e estratégica, aproveitando as características do meio radiofônico. Por fim, apresento o enquadramento metodológico interdisciplinar da pesquisa, que integra a Análise do Discurso, a Teoria Semiolinguística e a Teoria *Queer* para analisar a construção identitária, as estratégias discursivas e os processos de resistência cultural manifestos na pesquisa.

No capítulo de análise, que constitui o núcleo analítico desta pesquisa, é realizada uma análise aprofundada de quatorze fragmentos do diálogo entre Julian, Sandy e Mr. Horne no episódio selecionado com a finalidade de responder às perguntas centrais da pesquisa.

A partir das perspectivas da Análise do Discurso, da Teoria Semiolinguística e da Teoria *Queer*, este capítulo buscará evidenciar como o uso do Polari, aliado ao humor, à ironia, entonação, efeitos sonoros e aos trocadilhos presentes no programa, constrói identidades *queer* de forma ambígua e estratégica. Serão exploradas as maneiras pelas quais esses recursos linguísticos atuam como mecanismos de resistência cultural, subvertendo estereótipos de gênero e normas sociais, e configurando uma relação particular entre os personagens e o público, tanto geral quanto *queer*.

Por fim, nas considerações finais, retomam-se os objetivos desta pesquisa de investigar o uso do Polari no programa *Round the Horne* e compreender como essa língua codificada, junto ao humor e à ironia, contribuiu para a construção dos personagens Julian e Sandy e para moldar a percepção do público sobre identidades *queer*. O primeiro capítulo contextualizou o ambiente histórico de repressão à homossexualidade na Inglaterra; o segundo apresentou a fundamentação teórica que articula Análise do Discurso, Teoria Semiolinguística e estudos de gênero; e o terceiro detalhou o *corpus* e o processo de transcrição. Nas próximas etapas, será feita uma análise aprofundada que evidenciará como o

Polari funciona como estratégia de resistência e subversão de estereótipos, explorando também o papel do meio radiofônico na mediação desse discurso codificado.

CAPÍTULO 1: A criminalização da homossexualidade na Inglaterra e o surgimento de uma nova forma de comunicação

Este capítulo tem como objetivo contextualizar a criminalização da homossexualidade na Inglaterra, além de examinar de que maneira as leis repressivas para aqueles que se identificavam como homossexuais eram duramente aplicadas.

Inicialmente, será realizado um recorte histórico acerca da homossexualidade na Inglaterra, compreendendo o período que se estende do século XVII até a sua descriminalização no século XX. Optou-se por não abordar de forma aprofundada os séculos anteriores, uma vez que o foco desta pesquisa recai sobre personagens de um programa midiático que empregam o Polari como forma de comunicação. Nesse contexto, será analisado o cenário social e cultural em que se deu o surgimento do grupo conhecido como *Mollies*, no século XVIII, e os desdobramentos que levaram à formação de espaços de sociabilidade masculina, como as *Molly Houses*.

Serão observados os problemas enfrentados especificamente por homens gays, o aparecimento das *Molly Houses*, o trabalho policial e o impacto das leis repressivas, a fim de compreender como a homossexualidade foi criminalizada ao longo desses séculos e de que modo esses abusos afetaram a vida de muitas pessoas até as mudanças legais ocorridas no século XX. Também será discutido o impacto de leis como a *Labouchere Amendment* de 1885, a repressão durante o pós-Segunda Guerra Mundial e os avanços legais que culminaram na descriminalização da homossexualidade.

Após essa contextualização histórica, serão discutidos serão abordados os conceitos de *antilanguage* e socioleto, a partir das contribuições da Sociolinguística, para fundamentar a análise dessa língua e na sequência, será discutido o surgimento e as características do Polari, bem como as línguas e dialetos que contribuíram para sua formação.

1.1 Origens da criminalização: *Molly Houses* e perseguição policial

No século XVIII, muitos jovens, tanto mulheres quanto homens, deixaram a vida rural da Inglaterra e da Irlanda em busca de melhores oportunidades de trabalho, devido à diminuição das opções no setor agrícola. Estas pessoas se mudaram para Londres com a esperança de uma vida melhor, mas encontraram dificuldades por não terem habilidades comercializáveis e isso resultou em um aumento significativo tanto no número de prostitutas

quanto no de homens jovens que perambulavam pelas ruas em busca de emprego (Norton, [s.d.]).

Durante este período, as ruas de Londres estavam repletas de meninos de recados (mensageiros) e carregadores de mercadorias que estavam dispostos a realizar o serviço solicitado em troca de pequenas gorjetas. Esses jovens aceitavam frequentemente bebidas ou refeições oferecidas por pessoas estranhas que pareciam amigáveis. Rictor Norton, pesquisador da homossexualidade na Inglaterra, informa que homens gays abordavam esses meninos, os levavam a bares, ofereciam-lhes cerveja e comida, e depois os acariciavam e, frequentemente, os persuadiam a ter relações sexuais. Quando esses casos iam a julgamento, geralmente por serem testemunhados por terceiros, os jovens alegavam estar muito bêbados para se opor ao ato (Norton, [s.d.])

Funcionários ligados à Sociedade para a Reforma dos Costumes (*Society for the Reformation of Manners*²) atuavam como agentes provocadores, conhecidos como *trepanners*, ou agentes de armadilha. Eles operavam em duplas: um fingia responder aos avanços de um *indorser* ou sodomita, que vem da palavra bíblica “sodomia” (ato sexual de introduzir o pênis no ânus de outra pessoa) que aparentava estar solicitando sexo, e, ao ocorrer qualquer interação, como o sodomita introduzir as mãos nas calças do *trepanner*, o segundo agente rapidamente intervinha para efetuar a prisão.

O primeiro caso registrado de perseguição e condenação de um indivíduo feito por essa sociedade é relatado por Norton ([s.d.]) e, para isso, faz-se um breve retorno ao século XVII. No início de 1698, o Capitão Edward Rigby foi julgado por sodomia em corte marcial, mas acabou sendo absolvido. Entretanto, Thomas Bray, membro da *Society for the Reformation of Manners*, acreditava na culpa de Rigby e articulou, em conjunto com a polícia, uma armadilha para prendê-lo, utilizando como isca William Minton, um jovem servo que Rigby já havia abordado anteriormente.

Em 5 de novembro de 1698, durante a Noite de *Guy Fawkes*³, Minton, de 19 anos, encontrou Rigby no Parque St. James, quando Rigby pegou sua mão e apertou; colocou seu pênis ereto na mão de Minton, beijou-o e colocou a língua na boca de Minton. Um encontro subsequente foi marcado para a segunda-feira seguinte na George Tavern em Pall Mall, rua histórica de Londres. Na sala vizinha, um escrivão do tribunal, um policial e dois assistentes

² As *Societies for the Reformation of Manners* foram formadas pela primeira vez em *Tower Hamlets* em 1690. Seu objetivo principal era a repressão de bordéis e da profanação. (Layers of London, 2025).

³ O Dia de *Guy Fawkes*, também chamado de Noite da Fogueira, é uma celebração britânica que ocorre em 5 de novembro, em memória do fracasso da Conspiração da Pólvora de 1605 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, [s.d.])

aguardavam o momento certo para intervir, combinando que Minton gritasse a palavra-código "*Westminster*" caso precisasse de ajuda Norton ([s.d.]).

Durante o encontro, Rigby avançou em direção a Minton, sentando-se em seu colo, beijando e lhe propondo sexo, enquanto tentava convencê-lo citando exemplos históricos e figuras de destaque. Percebendo que Minton não consentia, correu para a sala ao lado, denunciando Rigby aos oficiais, que imediatamente intervieram. Em seu julgamento, em dezembro, Rigby não se declarou culpado nem inocente, mas impugnou a acusação de sodomia tentada, acreditando evitar exposição pública, mas a atitude foi interpretada como confissão. Condenado, teve de ficar nos pelourinhos em três locais de Londres, pagar multa de £1.000 e cumprir um ano de prisão (Norton ([s.d.])).

Retornando à Inglaterra do século XVIII, os locais de paquera eram conhecidos como Molly Markets. Parques e campos eram particularmente frequentados por homens gays, até mais do que por prostitutas. *Moorfields*, o maior desses campos, situado ao norte das muralhas de Londres, era um ponto de encontro popular, e seu caminho central acabou sendo apelidado de *Sodomites' Walk*. Ali, homens aguardavam discretamente por outros, fingindo urinar até que alguém iniciasse uma conversa sobre o clima. Norton ([s.d.]) relata que, em 1726, um homem chamado William Brown foi surpreendido por um agente da polícia, ironicamente também acusado de “sodomia”, que o denunciou em troca de imunidade judicial. Quando interrogado pelo juiz sobre o motivo de tais “liberdades indecentes”, Brown não teve vergonha em dizer: “Fiz porque achei que o conhecia, e penso que não há crime em fazer o que quiser com meu próprio corpo.”⁴ Esse episódio revela não apenas o caráter persecutório das autoridades, mas também o uso de agentes infiltrados como estratégia de vigilância e repressão às práticas homoeróticas em espaços públicos (Norton ([s.d.])).

Os encontros ocorriam principalmente em locais públicos, como praças e banheiros, hoje conhecidos popularmente como “banheirão”, mas também em locais mais reservados, as *Molly Houses* (Norton, [s.d.]). Essas casas eram mantidas tanto por casais heterossexuais quanto por casais de homens gays. Nelas, homens de diversas classes sociais, predominantemente pequenos comerciantes e artesãos, açougueiros, cervejeiros, marceneiros, proprietários de pubs, alfaiates, fabricantes de perucas, estofadores, comerciantes de lã etc., se reuniam principalmente em busca de sexo. As pessoas que trabalhavam nesses estabelecimentos eram homens considerados afeminados, que, além de se relacionarem

⁴ No original: *I did it because I thought I knew him, and I think there is no crime in making what use I please of my own body.* (Norton, [s.d.])

sexualmente com os "clientes", também realizavam encenações teatrais que podem ser comparadas às de *drag queens* contemporâneas(Norton, [s.d.]).

Nos tribunais, homens homossexuais eram designados como “sodomitas”; contudo, fora do discurso jurídico, termos como *indorsers* ou *mollies* eram mais comumente empregados pelo público (Norton, [s.d.]).

Uma *Molly House* pode ser definida, segundo Norton ([s.d.]), de uma maneira geral, como uma casa desordeira voltada para o entretenimento de homens gays. Ao pensar em como eram organizadas festas para o entretenimento de homens gays, haviam dois extremos, no primeiro, oito ou dez *mollies* podiam se reunir em uma sala privada nos fundos de uma pequena loja de gim para se encontrar, ou um *molly* podia organizar uma pequena festa *drag* em sua própria residência. No outro extremo, havia pubs inteiros que atendiam exclusivamente aos *mollies*, e todos na vizinhança sabiam disso. A maioria delas era formada por tabernas abertas ao público em geral, mas possuíam uma ou duas salas nos fundos onde os *mollies* podiam se reunir. O autor informa que uma taverna bastante conhecida no século XVIII, a *Royal Oak*, localizada na esquina da St. George’s Square (Praça de São Jorge), em Pall Mall, tinha uma primeira sala para os clientes habituais da vizinhança e uma sala nos fundos para os *mollies*. Havia também um pequeno cômodo chamado “*the Chapel*” (a Capela), onde os homens podiam se “casar” uns com os outros, como eles mesmos diziam.

As *Molly Houses* eram os locais mais organizados no século XVIII para homens gays. Havia várias espalhadas ao longo da Inglaterra, e a mais conhecida era um café localizado nos subúrbios de Holborn, uma área que a polícia raramente frequentava, no centro de Londres. A casa era mantida pelo casal John Clap e sua esposa Margaret Clap, conhecida como Mother Clap.

Norton ([s.d.]) também detalha que todas as noites vários homens frequentavam a casa, muitos vindo de locais distantes, até 30 ou 40 milhas, tornando o lugar bem conhecido. Diferentemente dos cafês de classe média, as *Molly Houses* eram frequentadas exclusivamente por pessoas da classe trabalhadora. Essa casa permaneceu ativa de 1716 a 1726, até que uma batida policial resultou na prisão de Margaret Clap e alguns de seus clientes. Ela foi considerada culpada por manter uma casa desordenada para o entretenimento de sodomitas, sendo condenada à prisão por seis meses. Já três de seus clientes foram sentenciados à morte por sodomia e enforcados: Gabriel Lawrence, um leiteiro de 43 anos; William Griffin, um estofador de móveis também de 43 anos; e Thomas Wright, que também mantinha uma *Molly House*.

A *Society for the Reformation of Manners* havia convencido o governo a financiar essas ações judiciais, enquanto anteriormente a própria Sociedade arcava com a maioria desses processos. O governo iniciou uma repressão às *Molly Houses* e estabeleceu uma patrulha policial para limpar o St. James's Park. A subcultura organizada dos *mollies* foi efetivamente suprimida em meados da década de 1730. No entanto, as *casas* reapareceram após 1750 (Norton, [s.d.]).

1.2 As leis repressivas e a longa caminhada até a descriminalização no século XX

Perseguição, chantagem, risco de prisão e morte, esses eram alguns dos desafios enfrentados por pessoas gays que viviam no Reino Unido até a década de 1960. Ter a sua sexualidade escondida dos olhos de pessoas preconceituosas era uma das formas de conseguir sobreviver a uma sociedade homofóbica.

Ser homossexual era um crime bem antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), contudo, durante o período em que a guerra acontecia, e o país precisava de pessoas para lutar a favor da proteção dos cidadãos do Reino Unido, isso foi ignorado pelas autoridades locais. Muitos homens gays se deslocaram para campos de batalha e trabalharam em diversos departamentos militares. Como não havia previsão para o fim da guerra e a sobrevivência era uma incerteza, as autoridades não estavam dando tanta importância para esse aspecto da vida das pessoas; inclusive, casos de relações homoafetivas foram relatadas dentro das dependências de setores militares, segundo Baker (2019).

Após o término da guerra, a homossexualidade retomou seu status de incômodo para a sociedade britânica conservadora. A partir desse período, expressar qualquer indício de homossexualidade em público representava um risco significativo, com a prisão sendo uma consequência praticamente inevitável.

A *Criminal Law Amendment Act* de 1885, também conhecida como *Labouchere Amendment*, foi uma lei britânica que, entre outras coisas, incluiu uma emenda conhecida como *Section 11*, criminalizando a "indecência grosseira" (em inglês, *gross indecency*) entre homens, efetivamente criminalizando atos homossexuais privados entre homens adultos. A lei dizia:

⁵Qualquer pessoa do sexo masculino que, em público ou em privado, cometa, ou participe da realização, ou induza ou tente induzir a realização, por qualquer

⁵ No original: *Any male person who, in public or private, commits, or is a party to the commission of, or procures or attempts to procure the commission by any male person of, any act of gross indecency with another male person, shall be guilty of a misdemeanor, and being convicted thereof shall be liable at the discretion of the court to be imprisoned for any term not exceeding two years, with or without hard labour.* (REINO UNIDO, 1885)

pessoa do sexo masculino, de qualquer ato de indecência grosseira com outra pessoa do sexo masculino, será considerada culpada de um delito e, ao ser condenada, estará sujeita, a critério do tribunal, a uma pena de prisão por um período não superior a dois anos, com ou sem trabalhos forçados (REINO UNIDO, 1885 - tradução nossa)

Essa lei perdurou até 1967, ano em que a homossexualidade foi descriminalizada. Contudo, a equidade entre homossexuais e heterossexuais ainda não havia sido alcançada. Houve uma série de mudanças legais e acontecimentos, conforme demonstrado no quadro 1, que contribuíram para que, nos dias de hoje, homens gays possam viver mais tranquilos, sem o medo da perseguição que antes enfrentavam.

Quadro 1- Linha do tempo de leis que descriminalizam a homossexualidade no Reino Unido

Ano	Evento
1967	O sexo entre dois homens maiores de 21 anos e "em privado" é descriminalizado.
1980	Descriminalização na Escócia.
1982	Descriminalização na Irlanda do Norte.
1994	A idade de consentimento para dois parceiros masculinos é reduzida para 18 anos.
2000	A proibição de pessoas gays e bissexuais de servirem nas forças armadas é revogada; a idade de consentimento é igualada para parceiros do mesmo sexo e do sexo oposto em 16 anos.
2002	Casais do mesmo sexo recebem direitos iguais em relação à adoção.
2003	A indecência grave é removida como uma ofensa.
2004	Lei que permite parcerias civis é aprovada.
2007	A discriminação com base na orientação sexual é proibida.
2010	A redesignação de gênero é adicionada como uma característica protegida na legislação de igualdade.
2014	O casamento entre pessoas do mesmo sexo é legalizado na Inglaterra, País de Gales e Escócia.
2020	O casamento entre pessoas do mesmo sexo torna-se legal na Irlanda do Norte

Produção deste autor com base em BBC, 2017

No filme “O Jogo da Imitação”, temos um exemplo de como ser gay nos anos 1950 era sinônimo de punição. Alan Turing, interpretado por Benedict Cumberbatch, o homem que decifrou os códigos da máquina Enigma da Alemanha e que, por este feito, contribuiu para salvar a vida de centenas de milhares de pessoas, foi preso em 1952 pela polícia britânica após denunciar um roubo ocorrido em sua residência. Ao relatar que mantinha um relacionamento com um rapaz de 19 anos, a polícia considerou isso mais grave do que a busca pelo assaltante. Após anos trabalhando para o governo britânico, Turing foi proibido de atuar no Serviço de Inteligência Britânico e teve de escolher entre castração química ou prisão; ele optou pela primeira, que envolvia injeções de estrogênio (hormônio feminino), o que o tornou impotente e fez com que desenvolvesse mamas. Turing foi encontrado morto em 1954, sendo a causa da morte envenenamento por cianeto (Baker, 2019). Higgins (1996) também relata que, em 1954, havia cerca de 1.069 homens gays presos na Inglaterra e no País de Gales, em sua maioria com cerca de 30 anos, incluindo homens solteiros, casados com mulheres, divorciados ou viúvos.

A criminalização da homossexualidade no Reino Unido até a década de 1960 impôs muitos desafios para a comunidade gay, forçando seus membros a encontrar maneiras de preservar sua identidade e se proteger da perseguição. Dentro desse contexto de vigilância e repressão, várias formas de comunicação alternativa surgiam e permitiam a interação em relativa segurança. Uma dessas formas foi uma língua secreta conhecida como Polari, usada principalmente nas décadas de 1950 e 1960.

A seguir, será explorado como essa variedade linguística emergiu e como modificou as interações da comunidade gay durante esse período de intensa criminalização e vigilância.

1.3 Polari: o surgimento de uma nova língua

O Polari é uma língua secreta que foi usada por homossexuais e alguns artistas britânicos durante as décadas de 1950 e 1960, período em que a homossexualidade ainda era criminalizada no Reino Unido. Ela desenvolveu-se através da aquisição de várias outras línguas de grupos de pessoas consideradas marginais pela lei britânica e que enfrentavam o risco constante de prisão, chantagem e violência.

Uma vez que ser homossexual era considerado crime no Reino Unido até a década de 1960, utilizar uma língua incompreensível para aqueles que não faziam parte deste grupo, era não apenas uma forma de interação, mas também de sobrevivência. Nesse sentido, estabelece-se uma conexão entre a interação de pessoas que se comunicavam em Polari e uma

das definições de língua, de acordo com o linguista Ronald Wardhaugh, a saber, que [...] “é o que os membros de uma determinada sociedade falam” e [...] é uma “posse comunal”⁶ (Wardhaugh, 2006, p. 1-2 - tradução nossa).

Para compreender a origem social e linguística do Polari, é necessário voltar alguns séculos, à Inglaterra do século XVIII, quando certas práticas e expressões já circulavam entre homens que buscavam relações afetivas e sexuais com outros homens. Norton ([s.d.]) relata que, nesse período, o *cruising* era chamado de *caterwauling*, ou seja, “andar por aí como um gato no cio”. Quando um homem encontrava outro para sexo, isso era chamado de *picking up trade*; concordar em fazer sexo correspondia a *to make a bargain*; e o ato sexual era denominado *indorse*. Este último termo vem da gíria do boxe, referindo-se a ser golpeado nas costas, em alusão ao sexo anal.

Retomando o contexto do século XX, o Polari tornou-se popular entre homens homossexuais, especialmente aqueles que estavam descobrindo sua identidade gay (ou o que o sociólogo argentino Ernesto Meccia (2011) descreve como a transição histórica da homossexualidade para a “gaycidade”). Usar essa língua para se comunicar em lugares públicos proporcionava uma sensação de segurança, permitindo que conversas entre amigos e até encontros sexuais fossem realizados sem levantar suspeitas.

No livro *Los Últimos Homosexuales*, Meccia relata que, na Argentina, os encontros casuais de homens davam-se de forma clandestina em locais públicos, por exemplo, banheiros, e, para isso, havia

[...] um conjunto de código criados pelos seus antecessores com a finalidade de ficar resguardados dos olhares e das ações inquisidoras dos demais e [...], como esses códigos (quase) sempre davam resultados satisfatórios de um ponto de vista comunicativo, esse mundo que pode nos parecer indigno se transformava para eles no mais normal dos mundos, normalidade que não excluía a beleza ainda que seja por *default*, porque, para eles, tudo o que existia ao redor ou por fora desse mundo era pior. (Meccia, 2011, p. 33 - tradução nossa⁷).

Embora Meccia se refira à realidade argentina, sua análise ajuda a compreender transformações semelhantes ocorridas em outros contextos, como o britânico. Assim como na Argentina, onde a criação de códigos comunicativos era uma forma de resistência e

⁶ No original: *[a language] is what the members of a particular society speak [...] Language is a communal possession* (Wardhaugh, 2006, p. 1-2).

⁷ [...] tenía un conjunto de códigos creados por sus antecesores con el fin de ponerse a resguardo de las miradas y las acciones inquisidoras de los demás y [...] como esos códigos casi siempre daban resultados satisfactorios desde un punto de vista comunicativo, ese mundo que a nosotros puede parecernos indigno se transformaba para ellos en el más normal de los mundo, normalidad que no excluía la belleza aunque sea por *default*, porque -para ellos- todo lo que existía alrededor o por fuera de ese mundo era peor. (Meccia, 2011, p. 33)

sobrevivência, também na Inglaterra o uso do Polari servia a esse mesmo propósito. Isso justificava, portanto, a necessidade de criação e uso de “uma língua secreta” no período da homossexualidade. Por outro lado, com o avanço de processos de reconhecimento social e político, o que Meccia (2011) chama de “*gaycidade*”, a necessidade dessa língua começa a diminuir.

Enquanto Meccia (2011) estabelece a reabertura democrática de 1983 como um marco social em Buenos Aires para a transição de homossexuais para gays, no contexto de Londres podemos considerar a descriminalização da homossexualidade, em 1967, como um ponto de inflexão semelhante. A partir desse momento, o uso do Polari começaria a deixar de ser tão rotineiro nas comunidades gays, provavelmente por não ser mais transmitido às novas gerações, já que começaram a surgir outras formas de interação menos clandestinas entre os homossexuais/gays (Baker, 2019).

Embora as palavras usadas nas conversas fossem escolhidas para não chamar a atenção dos outros presentes, algumas pessoas ainda podiam perceber diferenças na forma de comunicação. Nesse sentido, conforme aponta Paul Baker (2019), o Polari foi desenvolvido justamente para possibilitar a convivência e a comunicação dentro da comunidade gay, tornando-se ininteligível para aqueles que não faziam parte desse grupo. Ainda assim, apesar de seu caráter secreto, o Polari não permaneceu completamente isolado; alguns termos chegaram a se infiltrar na cultura popular, especialmente por meio de programas de rádio, o que contribuiu tanto para a sua disseminação quanto, paradoxalmente, para o seu declínio, à medida que a sociedade britânica avançava no processo de descriminalização da homossexualidade.

A análise do contexto histórico nos mostra que o Polari nasceu da necessidade de sobrevivência e construção identitária. Para compreender a relação do Polari com a sociedade que o marginalizava, é fundamental recorrer a um arcabouço teórico sociolinguístico. Na seção seguinte, serão discutidos conceitos como o de “antilíngua”, proposto por Halliday, e o de “socioleto”, abordado por Bagno, com o objetivo de estabelecer uma definição linguística do que se entende por Polari.

1.4 Antilíngua e socioleto

Em diferentes contextos históricos, grupos marginalizados desenvolveram formas linguísticas próprias como forma de resistir à exclusão social e afirmar suas identidades. É o caso dos *mollies*, já mencionados anteriormente, bem como de artistas como atores, circenses,

cantores, prostitutas, entre outros grupos que serão abordados nas subseções 1.4.1 a 1.4.7. Uma dessas manifestações é nosso objeto de estudos, o Polari, que ganhou visibilidade no Reino Unido durante o século XX. A seguir, apresenta-se a definição adotada nesta pesquisa para caracterizar essa língua.

Para iniciar, traz-se a definição proposta por Baker (2019), a partir de Halliday (1976), que vê o Polari como uma *anti-language*, termo que para esta pesquisa foi traduzido como “antilíngua”, uma vez que o linguista Marcos Bagno (2014, apud Bagno 2017 p. 227 afirma que,

[uma] língua é um conjunto de representações simbólicas do mundo físico e do mundo mental que é compartilhado pelos membros de uma dada comunidade humana como recurso comunicativo, serve para interação e integração sociocultural dos membros dessa comunidade [...] coevolui com os desenvolvimentos cognitivos e os desenvolvimentos culturais dessa comunidade, sendo então, sempre variável e mutante, um processo nunca acabado e se manifesta concretamente por meio de um repertório limitado de sons emitidos pelo aparelho fonador de cada indivíduo.

Nesse sentido, o termo “antilíngua” mostra-se mais adequado do que “antilinguagem”, pois remete a um sistema linguístico, e não a um conjunto de expressões ou à faculdade geral de linguagem.

Essa concepção está presente na proposta do linguista M.A.K. Halliday (1976), em seu artigo “*Anti-Languages*”, no qual analisou como certos grupos, como criminosos ou outras comunidades marginalizadas, desenvolvem sistemas linguísticos próprios que invertem ou subvertem as normas da língua dominante. O autor observa que a antilíngua é uma forma especial de língua, desenvolvida e usada por membros de uma antissociedade, que surge em contextos de marginalização com o propósito de manter uma identidade distinta e resistir à cultura dominante e que portanto, não deve ser vista apenas como um código secreto, mas como um modo de reconfigurar a realidade social segundo a perspectiva dos grupos marginalizados que a utilizam. Assim,

[uma] antilíngua mantém com uma antissociedade praticamente a mesma relação que uma língua mantém com uma sociedade. Ambos os pares, uma sociedade e sua língua, ou uma antissociedade e sua (anti)língua, são, igualmente, instâncias da ordem sociolinguística vigente.⁸” (Halliday, 1976, p. 570 - tradução nossa).

A antissociedade, por sua vez, é uma comunidade alternativa que existe deliberadamente dentro da sociedade estabelecida, oferecendo uma forma de resistência que

⁸ No original: *an anti-language stands to an anti-society in much the same relation as does a language to a society. Either pair, a society and its language or an anti-society and its (anti-) language, is, equally, an instance of the prevailing sociolinguistic order* (Halliday, 1976, p. 570).

pode se manifestar tanto pela coexistência pacífica quanto pelo confronto direto (Halliday, 1976). Nessas comunidades, as antilínguas servem como meio de comunicação interna e proteção, tornando-se incompreensíveis para os de fora, e também como maneiras de construção de uma realidade social alternativa, reforçando a identidade grupal e resistindo às estruturas de poder dominantes. Como ressalta Bagno (2014, apud Bagno, 2017 p. 224), “não há remédio: para se falar de uma língua, é preciso construí-la, fabricá-la, forjá-la”, vê-se justamente esse processo de construção social e política que caracteriza a gênese e a função de uma antilíngua como o Polari.

Entretanto, tendo em vista que “antilíngua” não é um termo recorrente na bibliografia brasileira, optou-se por definir o Polari como uma variedade linguística, mais especificamente um socioleto, ou, dialeto social, isto é, uma forma particular de uso da língua associada a um grupo social específico, no caso, a comunidade gay britânica. Essa escolha terminológica se baseia nas classificações do campo da Sociolinguística, que reconhece o socioleto como uma manifestação das variantes linguísticas vinculada a identidades sociais. A escolha desse termo faz-se necessária porque o programa de rádio em análise não se restringe ao público gay, abrangendo também ouvintes de fora desse grupo. Nesse sentido, trata-se de uma encenação em Polari com intenções comunicativas no âmbito midiático.

Segundo Bagno (2017), as variedades linguísticas abrangem qualquer forma específica de linguagem. No entanto, para que uma delas seja reconhecida como tal, é preciso que seja empiricamente observável e documentável, ou seja, que existam falantes autênticos em uma comunidade que efetivamente a utilize. Nessa perspectiva, o socioleto configura-se como uma dessas variedades, definida por fatores sociais e não por delimitações geográficas. O autor (Bagno, 2017, p. 424) destaca que o socioleto “está mais relacionado às características sociais do falante do que à sua procedência regional”, sendo influenciado por elementos como classe social, nível educacional, etnia, idade e gênero.

Com base nessas considerações, é possível compreender que as variedades linguísticas, como o Polari, revelam muito mais do que simples diferenças de uso: elas expressam modos de interação e formas de construção social do sentido. Por essa razão, torna-se pertinente discutir brevemente as noções de língua e linguagem que orientam esta pesquisa, de modo a situar teoricamente o fenômeno comunicativo em sua dimensão social e interacional.

Há diversas formas de definir e distinguir língua e linguagem. Para esta pesquisa, optou-se por abordá-las como fenômenos de interação social, uma vez que isso abrange toda ação comunicativa entre dois ou mais sujeitos. Como explica Irandé Antunes (2014, p. 18), “a

interação, além de ser uma ação conjunta, é uma ação recíproca, no sentido de que os participantes exercem, entre si, mútuas influências, atuam uns sobre os outros na troca comunicativa que empreendem”.

A linguagem é um processo dinâmico que envolve a produção e a compreensão de significados construídos por meio da interação social. Para que a comunicação seja efetiva, é essencial que tanto o emissor quanto o receptor (ou o escritor e o leitor) compartilhem conhecimentos sobre o tema em questão, levando em consideração o contexto e as intenções dos envolvidos na conversa (Antunes, 2014). Dessa forma, a linguagem torna-se um objeto importante para a construção de significados compartilhados.

Essas concepções interacionais de linguagem abrem espaço para uma abordagem discursiva, na qual o sentido não é apenas resultado da troca entre interlocutores, mas efeito das condições históricas e sociais em que o discurso é produzido. Nessa perspectiva, e com base nas contribuições de Michel Pêcheux, entende-se que o sentido da linguagem é regulado pelo tempo e pelo espaço das práticas humanas, sendo modelado e interpretado de acordo com o contexto histórico e social (Orlandi, 2005).

A partir desse entendimento, é possível observar como determinadas formas de linguagem, originalmente restritas a grupos sociais específicos, podem se disseminar e adquirir novas funções ao circularem em outros contextos. Um exemplo dessa disseminação do Polari em um contexto social mais amplo foi seu uso no programa de rádio *Round the Horne*. Nesse programa, os personagens Julian e Sandy, interpretados por Kenneth Williams e Hugh Paddick, frequentemente utilizavam o socioleto. Embora esse uso fosse muitas vezes disfarçado como humor inofensivo, ele permitia que a audiência gay captasse subtextos que passavam despercebidos pelo público em geral. Esse fenômeno ilustra o conceito de interdiscurso, conforme definido por Pêcheux e discutido por Orlandi (2005), no qual o sentido é produzido não apenas pela estrutura do discurso em si, mas também pelo contexto cultural e histórico que o envolve.

Assim, enquanto *Round the Horne* ajudava a popularizar certos aspectos do Polari, tornando-os acessíveis a um público mais amplo, ele também preservava sua função original como um meio de comunicação íntimo e codificado dentro da comunidade gay. O socioleto fazia mais sentido para aqueles que o utilizavam e estavam inseridos em um contexto social específico que lhe conferia significado.

Ao refletir sobre a história do Polari, percebe-se que suas raízes estão intimamente ligadas a grupos marginalizados, como imigrantes e trabalhadores itinerantes, que adaptaram e mesclaram elementos de diferentes línguas e dialetos em resposta às condições de exclusão

social que enfrentavam. Essa origem marginalizada reforça a ideia de que o socioleto não apenas incorporava traços culturais e linguísticos desses sujeitos, mas também uma memória discursiva construída a partir de suas experiências de resistência e sobrevivência. Dessa forma, compreender o Polari e sua popularização é entender um espaço em que a linguagem se transforma em um objeto de subversão e pertencimento, mostrando que as marcas históricas do interdiscurso continuam a reverberar em cada enunciado presente (Orlandi, 2005).

O Polari surgiu a partir da combinação de vários dialetos e gírias, incluindo elementos do italiano, iídiche, romani, inglês *cockney* etc., refletindo a diversidade de influências culturais entre os que o usavam. A seguir, examinaremos como cada uma dessas influências contribuiu para a sua formação e a função que desempenhou dentro da comunidade homossexual/gay.

1.4.1 *Mollies*

Como já mencionado, o Polari sofreu influências de diversos grupos marginalizados pela lei britânica, sendo um desses grupos os *Mollies*, que, segundo Baker (2019), surgiram por volta de 1710. Os *Mollies* utilizavam termos desconhecidos para outras pessoas e frequentavam as *Molly Houses*, onde recebiam visitas de homens interessados em relações sexuais.

Estabelecendo um paralelo com seus falantes do século XX, os *Mollies* compartilhavam não apenas o gosto pelo sexo com outros homens, mas também empregavam um vocabulário exclusivo e incompreensível por quem não fazia parte do grupo, além de expressões corporais e humor característicos. Esses elementos colaboraram para a construção de uma identidade social em torno dessa preferência sexual compartilhada, culminando na formação de uma comunidade (Baker, 2019).

Os homens gays muitas vezes chamavam uns aos outros de *mollies*. *Molly* vem de uma palavra latina que significa “suave” ou “efeminado”, mas esse não era o único significado no contexto do século XVIII. *Molly* era o termo comum para uma prostituta, derivado do fato de que muitas prostitutas eram meninas que emigraram da Irlanda (muitas das quais realmente se chamavam Molly). Os homens gays eram vistos como "prostitutos masculinos", por isso eram chamados de *mollies*. Os termos equivalentes modernos mais próximos da palavra *molly* são *queer*, *fairy* e *faggot* (Norton ([s.d.])).

1.4.2 *Cant*

Outra linguagem que contribuiu para o que hoje conhecemos como Polari foi o *Cant*. Esta, foi usada por criminosos entre os séculos XVI e XVIII, embora suas origens datem ao século XI, período em que alguns saxões se tornaram bandidos devido à invasão dos normandos (Baker, 2019).

Cant deriva de “canto”, que significa “cantar” em latim, daí as associações da linguagem com mendigos, que eram conhecidos por falar de maneira cantarolante. Além disso, foi uma linguagem técnica associada a um comércio (por vezes ilegal) e apresentava um vocabulário expansivo para descrever objetos, partes do corpo, animais, instituições e lugares.

Uma das características mais distintivas do *cant* era o uso da palavra *cheat*, que tinha um significado geral de “coisa que”. Por exemplo, um “*hearing cheat*” se referia a um ouvido. Outras palavras para partes do corpo foram formadas seguindo a mesma regra do *cheat*, como “*smelling cheat*” para nariz, “*prating cheat*” para língua e “*crashing cheat*” para dentes.

O termo *queer* foi incorporado à Língua Inglesa por meio desta linguagem e podia ser combinado com outros vocábulos para que houvesse mais possibilidades de expressão. Até então, *queer* não era associado à homossexualidade ou algo peculiar, mas era usado para descrever algo negativo ou uma ameaça para pessoas ligadas ao crime. Por exemplo, “*queer rooster*” se referia a um informante, “*queer cuffin*” era um justiceiro da paz e “*queer ken*” indicava a prisão (Baker, 2019).

1.4.3 *Parlyaree*

Outra linguagem que sucedeu o *Cant* e influenciou o surgimento do Polari foi o *Parlyaree*, particularmente utilizada por artistas, como atores, circenses, cantores e prostitutas, todos esses grupos frequentemente marginalizados pela sociedade e teve influência italiana e era popular entre os profissionais do entretenimento itinerante, destacando como essa comunidade específica usava esse dialeto como um marcador de seu status ocupacional (Farge, 2021).

O *Parlyaree* se desenvolveu no século XIX, coincidindo com o crescimento das apresentações artísticas, feiras e salões de música, todos representando o período vitoriano como uma era marcada pela busca por entretenimento em massa (Farge, 2021).

1.4.4 Italiano

A maior fonte lexical do Polari tem origem italiana, com o próprio nome da língua derivado do italiano *parlare*, que significa “falar”.

Paul Baker, em seu livro *Fabulosa! The story of Polari*, relata que, durante os anos 1840, a Inglaterra recebeu vários grupos de pessoas italianas para trabalhar no ambiente de entretenimento, incluindo profissionais de fantoches do espetáculo *Punch and Judy*, tocadores de realejo e vendedores ambulantes (Baker, 2019).

Outro momento relevante de incorporação do italiano ao Polari ocorreu no século XIX, quando crianças italianas viajaram para a Inglaterra para atuar como artistas de rua. Em razão do domínio limitado da língua inglesa, comunicavam-se com outros artistas por meio de estratégias linguísticas híbridas, contribuindo, assim, para a inserção de elementos do italiano na gíria dos artistas itinerantes.

1.4.5 Língua franca mediterrânea

Como mencionado, o Polari foi influenciado pela língua italiana, que foi trazida por artistas italianos que viajaram para a Inglaterra. Durante o século XIX, uma das principais rotas para se chegar ao Reino Unido era atravessando o Oceano Mediterrâneo. Durante essas viagens, os artistas que estavam se deslocando para trabalhar possivelmente trocaram palavras e gírias com os marinheiros.

Baker (2019) esclarece que a língua franca, apesar do seu sentido denotativo, também era uma forma de linguagem usada exclusivamente por marinheiros nos portos do Oceano Mediterrâneo. Muitos navegantes tinham familiaridade com uma variedade de palavras da língua franca, as quais levaram consigo para a Inglaterra durante suas viagens. Em situações em que marinheiros feridos eram obrigados a permanecer longe de suas casas, sem qualquer apoio financeiro, viam-se forçados a percorrer estradas contra sua vontade, transformando-se em vendedores ambulantes, mendigos e marginalizados na luta pela sobrevivência. Este grupo, possivelmente, interagiu com artistas de rua e contribuiu com novas palavras para o Polari. Muitos marinheiros, ao se aposentarem, buscavam trabalho em circos, o que potencialmente facilitava ainda mais a transferência linguística entre os dois grupos (Baker, 2019).

1.4.6 Ídiche

Outra fonte de léxico incorporada ao Polari foi o Ídiche, uma língua utilizada pela comunidade judaica. O ídiche contém elementos do hebraico rabínico, bem como influências do *Loez* ou *Laaz* (dialetos judaicos do francês antigo e do italiano antigo), dialetos do alemão medieval e formas de eslavônico. Entre 1870 e 1914, havia cerca de 100.000 judeus vivendo em Londres (Baker, 2019).

Alguns exemplos de termos incorporados incluem: *schlumph*, em português (beber), *nosh* (sexo oral), *nishta* (nada), *meshigener* (louco), e *luppers* (dedos), este derivado da palavra ‘*lapa*’ (patas). A influência dessa língua no Polari provavelmente se deve aos altos níveis de interação entre pessoas *queer* e judeus na Grã-Bretanha do final do século XIX. Ambos os grupos viviam e trabalhavam às margens da sociedade, frequentemente em ambientes como teatros e circos (Heyalma, 2024).

1.4.7 Inglês *cockney*

O *cockney*, um dialeto tradicional de Londres falado principalmente pela classe trabalhadora baixa, teve uma influência significativa no Polari. A criação da gíria rítmica do *cockney* pode ser compreendida mais claramente por meio de exemplos. Por exemplo, a expressão “*I’m going upstairs*” (Eu vou subir) é transformada em “*I’m going up the apples*” em *cockney*. *Apples* vem da expressão *apples and pears*, que rima com “*stairs*” (escadas), e a palavra “*pears*” é, então, eliminada. Assim, uma palavra é substituída por uma expressão que termina com outra palavra que rima com a original, e justamente essa palavra rimada costuma ser omitida.

No programa *Round the Horne*, essa característica é a mais comum e fácil de ser encontrada, possivelmente devido à sua musicalidade e efeito cômico imediato, que facilitam a identificação pelo público, além do fato de que essa forma de construção rimada com elisão ainda circula fora do Polari, especialmente em registros populares do inglês britânico, o que reforça seu reconhecimento e funcionalidade no discurso performático. Um exemplo encontrado no *corpus* desta pesquisa é a frase: “*Well, I see Samson at all huge, all butch, great bulge enthused, whopping great lallies, long blonde riah hanging right down his jim and jack*” (“Bem, eu vejo Sansão todo enorme, todo másculo, com um volume enorme e excitado, peitões enormes, um longo cabelo loiro pendurado bem no seu traseiro”)

Nesse caso, “*jim and jack*” rima com “*back*” (costas) ou, no contexto do programa, funciona como uma insinuação à bunda.

Em Polari, algumas palavras e expressões emprestadas do *cockney* incluem: “*barnet*” (cabelo) que vem de “*barnet fair*”; (uma antiga feira realizada em Barnet, distrito no norte de Londres), “*minces*” se transforma em (olhos), que vem de “*mince pies*” (doce tradicional britânico); e “*plates*” (pés) proveniente de “*plates of meat*”. (Baker, 2019).

CAPÍTULO 2: Subversão Linguística e Identitária: Julian e Sandy como Exemplos de Resistência *Queer* na Semiologia

Neste capítulo, será apresentada a Análise do Discurso como um campo interdisciplinar da linguística, destacando suas origens, fundamentos teórico-metodológicos e principais correntes. O foco será direcionado à relação entre linguagem, sentido e contexto social, elementos essenciais para a compreensão do funcionamento discursivo. Serão discutidos os conceitos-chave que sustentam essa área, preparando o terreno para as análises desenvolvidas no decorrer desta dissertação. Para iniciar essa reflexão, recorre-se a pensadores como Mikhail Bakhtin e seu Círculo, cujas contribuições são fundamentais para contextualizar a área; no entanto, o arcabouço teórico que de fato moverá a análise específica desta pesquisa é o da Semiologia, desenvolvida por Patrick Charaudeau.

Essa abordagem desenvolvida pelo analista do discurso francês, Patrick Charaudeau, considera o discurso como uma prática social que vai além da simples estrutura linguística, incorporando aspectos situacionais, comunicacionais e discursivos. Serão examinados os princípios fundamentais da semiologia, como os de alteridade e influência, ilustrando seus princípios por meio de fragmentos do *corpus*.

Na sequência, será feita uma breve revisão dos estudos de gênero e sexualidade no âmbito da linguística, com ênfase na articulação entre linguagem, identidade e relações de poder. Serão discutidas as contribuições dos estudos *queer* para a compreensão da linguagem como prática social e performativa, bem como a importância desses estudos para a análise de discursos que interpelam sujeitos em função de seu gênero e sexualidade.

Por fim, será abordada a Linguística *Queer* como uma vertente crítica dos estudos linguísticos contemporâneos, centrada na desconstrução das normas de gênero e sexualidade que atravessam o uso da linguagem. A partir dos pressupostos teóricos dessa abordagem, serão analisados trechos do *corpus* ou dados produzidos na pesquisa, com o intuito de evidenciar como a linguagem pode tanto (re)produzir quanto resistir a regimes normativos de identidade.

2.1 O discurso e sua análise

Embora Mikhail Bakhtin não seja tradicionalmente classificado entre os principais representantes da Análise do Discurso como campo consolidado, suas contribuições oferecem

fundamentos essenciais para compreender o discurso como uma prática social permeada por sentidos, valores e relações de poder. Bakhtin (2003) concebe a linguagem como um lugar de interação verbal, na qual o sujeito se constitui por meio do diálogo com o outro, sendo atravessado por múltiplas vozes sociais que refletem diferentes posições ideológicas e contextos históricos.

Para Bakhtin e seu Círculo, ideologia não se restringe ao sentido marxista tradicional (como falsa consciência ou instrumento de dominação), mas abrange todo o universo da produção simbólica humana. Ela designa os produtos do "espírito humano" (arte, filosofia, ciência, religião, ética, política), entendidos como signos que refletem a realidade. Um objeto só se torna ideológico quando adquire significado, deixando de ser apenas um item material (como um martelo) para representar algo além de si (ex.: um símbolo de luta social). Assim, a ideologia está intrinsecamente ligada à linguagem e aos sistemas de signos, que mediam nossa compreensão do mundo e das relações sociais (David, 2017).

Além disso, Bakhtin critica visões que reduzem a ideologia a um fenômeno individual ou psicológico, destacando seu caráter dialógico e social. A consciência humana se forma na interação, a partir de signos já existentes e compartilhados coletivamente. Por exemplo, compreendemos um discurso político ou uma obra de arte apenas em relação a outros discursos e contextos culturais. Dessa forma, a ideologia não é algo abstrato, mas materializada em práticas comunicativas, onde os signos carregam valores, conflitos e visões de mundo (David, 2017).

Em resumo, para Bakhtin, tudo que é ideológico é um signo, e todo signo é ideológico, pois expressa e negocia sentidos dentro de uma comunidade.

Conforme foi abordado acima, a concepção de linguagem como interação verbal e espaço de constituição do sujeito, proposta por Bakhtin, fornece uma ótima perspectiva para iniciar esta reflexão. Ao considerar que todo enunciado é uma resposta a enunciados anteriores e está orientado para enunciados futuros, compreendemos que Julian e Sandy não apenas reproduzem discursos existentes, mas também os reconfiguram, participando ativamente da construção de novos sentidos e da contestação de normas sociais estabelecidas.

Na visão de Bakhtin (2003), o ser humano não pode ser compreendido apenas como um organismo biológico abstrato, pois sua constituição ocorre no e pelo meio social, sendo a linguagem um elemento central nesse processo. É nesse contexto que a linguagem se torna elemento central na formação do sujeito e na construção da realidade. Para Bakhtin (1988), as relações sociais, em todos os domínios, ocorrem entre sujeitos cultural e historicamente constituídos por meio da linguagem. Assim, a linguagem não é um instrumento neutro de

transmissão de informações, mas o meio pelo qual os sujeitos se relacionam, se constituem e constroem sentidos.

A linguagem, vista por esta perspectiva, se materializa na comunicação dialógica daqueles que a utilizam, situados em um espaço e tempo determinados e imersos em um universo de signos axiologicamente marcado (Bakhtin, 1988). A axiologia, ou estudo dos valores, é fundamental na visão de Bakhtin sobre a linguagem. Ele argumenta que os signos linguísticos são carregados de marcas sociais e ideológicas. Cada interação verbal é uma troca de significados impregnados de valor, refletindo e reforçando as relações de poder e as normas culturais vigentes. Desse modo, a análise da linguagem apresenta não apenas a estrutura das frases mas também, as forças sociais que moldam e são moldadas por ela (Paiva, 2019).

Para Bakhtin (2003; 2004), todo discurso é, por natureza, dialógico, pois envolve a interação entre falante e ouvinte, escritor e leitor, sendo sempre um ato social situado em um contexto, e é o cerne da interação humana. Cada enunciado é uma resposta a enunciados anteriores e antecipa possíveis respostas futuras, constituindo uma cadeia contínua de significados em transformação. Nessa concepção, a linguagem não é estática, mas dinâmica, sendo constantemente (re)significada nas interações sociais. Esse processo de troca e construção de sentido é descrito como um “campo de batalha”, onde diferentes vozes e perspectivas se encontram, se confrontam e se transformam (Acosta *et al.*, 2020).

Sendo assim, o discurso vem a ser, na perspectiva bakhtiniana, a materialização da linguagem nas interações sociais, sempre situada em um tempo e espaço determinados. Ele não é um instrumento neutro de comunicação, mas um meio carregado de valores e ideologias, por meio do qual os sujeitos se constituem e constroem sentidos. Cada enunciado discursivo surge como resposta a outros enunciados e antecipa novas respostas, evidenciando o caráter dialógico e dinâmico da linguagem. Nesse processo, o discurso se apresenta como um lugar de disputa simbólica, onde diferentes vozes e perspectivas se encontram, se confrontam e, conseqüentemente, se transformam.

Essa perspectiva é particularmente relevante para a análise dos personagens Julian e Sandy, cujas vozes são encarnadas por Hugh Paddick e Kenneth Williams, atores gays que, ao interpretá-los, incorporam não apenas suas próprias experiências, mas também as vozes de sua comunidade. Essas vozes se cruzam no discurso dos personagens, evidenciando a polifonia característica do enunciado bakhtiniano, onde diversas consciências coexistem sem que uma se sobreponha às demais.

Um outro conceito central na teoria do discurso na perspectiva bakhtiniana é o da polifonia, que se refere à coexistência de múltiplas vozes em um mesmo espaço discursivo. Em um mundo polifônico, várias vozes coexistem, cada uma com suas próprias perspectivas e valores. Essas falas não apenas existem lado a lado, mas também interagem de maneira complexa, muitas vezes em conflito ou em diálogo. Essa multiplicidade de discursos enriquece o tecido social e cultural, permitindo uma diversidade de experiências e entendimentos que desafiam e ampliam a visão de mundo de cada indivíduo (Soares, 2017).

O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (Bakhtin, 1929/2008, p. 223).

O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura. [...] A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela. (Bakhtin, 1929/2008, p. 225).

A presença das vozes do(s) outro(s) no discurso individual é inevitável e essencial, pois, como destaca Bakhtin (1988), ao interagirmos com as palavras alheias, absorvemos seus valores e significados. Tais elementos são transformados conforme os adaptamos às nossas necessidades, gerando um discurso que é, simultaneamente, pessoal e social. Esse diálogo entre vozes externas e internas é fundamental para a construção de uma consciência crítica e para a formação de uma voz própria. Esse processo de internalização e ressignificação de discursos anteriores torna os discursos internamente persuasivos, ou seja, incorporados de forma significativa ao ponto de refletirem uma perspectiva singular, capaz de dialogar com o mundo ao redor (Bakhtin, 2003).

A noção de inacabamento é outro aspecto essencial da teoria do discurso bakhtiniana. Para Bakhtin (2004), o sujeito é um autor ativo de sua vida discursiva, envolvido continuamente na criação de sentidos por meio do diálogo com os outros. Isso significa que os indivíduos não são receptores passivos de discursos prontos, mas agentes de transformação do próprio discurso, atuando e sendo transformados a cada nova interação. Como apontam Destri e Marchezan (2021), esse processo é marcado por uma constante interlocução entre vozes internas e externas, que permite aos indivíduos expressarem suas experiências, valores e perspectivas de forma singular.

Dessa concepção emerge a noção de agência humana, ou seja, a capacidade de o sujeito influenciar, ressignificar e transformar o mundo por meio da linguagem. Para Souza (2005), essa agência não se limita à ação, mas inclui a capacidade de significar a própria experiência e de intervir nas relações sociais por meio do discurso. Isso reforça o papel ativo do sujeito na construção de sentidos e, conseqüentemente, na transformação das estruturas sociais e culturais que o cercam.

A partir das ideias de Bakhtin sobre a linguagem como espaço de diálogo e de construção do sujeito, entramos na Análise do Discurso, que também entende a linguagem como parte das relações sociais. Enquanto Bakhtin destaca o papel das vozes e da interação, a Análise do Discurso, especialmente com Michel Pêcheux, mostra como os sentidos são influenciados pela história, pela ideologia e pelas relações de poder. As duas abordagens ajudam a entender como a linguagem é mais do que apenas palavras, pois ela participa ativamente da vida social.

A Análise do Discurso (AD) é uma área interdisciplinar que investiga a produção de sentidos na linguagem, considerando fatores históricos, ideológicos e sociais. Tendo origem na década de 1960, na França, com a influência do marxismo, da linguística estruturalista e da psicanálise, essa área da linguística tem o objetivo de “compreender a língua fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (Orlandi, 2020, p. 13).

O principal fundador da AD é Michel Pêcheux, cujo trabalho foi fundamental para estruturar esse campo de estudo. Pêcheux desenvolveu essa abordagem que articula a teoria marxista de Louis Althusser, a linguística de Ferdinand de Saussure e a psicanálise de Jacques Lacan. Ele argumentava que o discurso resulta da produção de sentidos entre interlocutores e, mais precisamente, entre as representações que constroem, as quais são influenciadas pela dinâmica da luta de classes (Orlandi, 2020).

Pêcheux traz essa proposta que rompe com a ideia de que o sentido das palavras é fixo ou transparente. Em vez disso, ele enfatiza que a linguagem está inserida em processos históricos e ideológicos que influenciam a produção do significado. Assim, o discurso, dentro da perspectiva dessa área de estudos, se configura como uma prática social e histórica, marcada por ideologias e representações que refletem a organização de uma sociedade. Não é apenas um conjunto de palavras organizadas, mas um espaço onde se manifestam relações de poder e mecanismos de reprodução ideológica (Orlandi, 2020) e tem como objetivo fundamental a compreensão dos efeitos de sentido gerados pelos sujeitos sociodiscursivos por meio de suas práticas linguísticas (Corrêa-Rosado, 2014). Esses efeitos de sentido só podem

ser devidamente compreendidos ao considerarmos as formas como as pessoas interagem e se expressam, além dos contextos históricos e sociais em que a comunicação ocorre.

Sendo assim, a AD, enquanto instância de investigação linguística e social, possibilita compreender como os sentidos são construídos e disputados nas práticas discursivas. Como destaca Orlandi (2020), o discurso representa a linguagem em sua mediação entre o sujeito e a realidade social, sendo atravessado por ideologias e relações de poder. Diferente de uma abordagem que trata a língua como um sistema abstrato, a AD considera a produção de sentidos como um processo dinâmico e histórico, influenciado pela subjetividade dos falantes e pelas condições socioculturais em que estão inseridos.

Dessa maneira, analisar o discurso significa compreender não apenas a estrutura da linguagem, mas os efeitos que ela produz na constituição dos sujeitos e na organização da sociedade. No entanto, para que o discurso se materialize, ele precisa assumir uma forma concreta: o texto. Como explica Charaudeau (2001), texto e discurso são categorias interdependentes mas distintas, enquanto o discurso remete às condições de produção e às relações de poder que o permeiam, o texto é sua manifestação linguística, situada em um contexto específico. Essa distinção é fundamental para a Análise do Discurso, pois revela como os sentidos são construídos não apenas no plano abstrato, mas na prática discursiva.

A relação entre eles envolve aspectos linguísticos, sociais e históricos, tornando-se fundamental para a compreensão dos sentidos na linguagem. Nesta seção, exploraremos essa diferenciação, destacando como os textos são atravessados por discursos e refletindo sobre as implicações dessa relação na construção de significados.

O texto é a materialização concreta de um ato de linguagem, ou seja, é a forma como a comunicação se torna visível ou audível, seja por meio da escrita, da fala ou de outros suportes. Ele é o resultado de um processo único, que depende de quem o produz (o sujeito falante), das circunstâncias específicas em que é criado (o contexto, a intenção, o público, etc.) (Charaudeau, 2001).

Cada texto é singular, pois reflete as escolhas e as condições particulares de sua produção. Além disso, um texto nunca existe de forma isolada: ele é "atravessado" por diversos discursos, que podem estar ligados a diferentes gêneros ou situações. Por exemplo, Charaudeau (2001) informa que um texto político pode conter elementos de um discurso didático (para explicar algo) ou de humor (para descontrair ou criticar), mostrando como diferentes vozes e intenções podem se misturar em um mesmo texto.

É importante ressaltar que, se o discurso fosse reduzido ao texto, elementos como a fala, a imagem e o sujeito, enquanto elementos da comunicação, seriam excluídos da análise, comprometendo a interpretação de um filme, de uma série ou de uma animação, por exemplo.

Em suma, o texto é uma construção dinâmica e complexa, que carrega consigo as marcas de quem o produziu, do contexto em que foi criado e dos diversos discursos que o influenciaram. Ele é, portanto, uma representação viva e complexa da linguagem em ação.

Diferente do texto, o discurso, ao ser produzido em uma situação concreta, (seja na fala, na escrita ou mesmo por meio de imagens), carrega um caráter social e ideológico, naturalizando valores e crenças que podem parecer permanentes, mas que, na verdade, são construções discursivas. As condições de produção e recepção determinam como um discurso é elaborado e interpretado, ou seja, quem fala, para quem, com qual propósito e em que contexto, influenciando a maneira como ele será compreendido pelos interlocutores. Assim, um discurso não é apenas um ato de comunicação, mas um meio pelo qual certos significados são reforçados e legitimados dentro de um grupo ou sociedade (Votre, 2019).

O discurso possui uma dimensão material, uma vez que se manifesta em textos, discursos políticos, produções midiáticas e outras formas de expressão. Dessa maneira, o discurso não apenas comunica ideias, mas também constrói significados e orienta práticas sociais, sendo um elemento fundamental para compreender as dinâmicas culturais e políticas de uma época. O discurso pode ser identificado em grandes sistemas ideológicos, como o discurso capitalista, que valoriza o lucro, o consumo e a competição como princípios universais, ou o discurso da Guerra Fria, que opunha comunismo e democracia como formas antagônicas de organização política (Votre, 2019). Esses exemplos ilustram como os discursos moldam a percepção da realidade e influenciam a forma como as pessoas pensam e agem.

Ao longo do tempo, a AD expandiu-se, incorporando diferentes abordagens e ampliando seu escopo de investigação. No Brasil, a AD foi amplamente difundida por Eni Orlandi, que destacou a relação entre discurso, sujeito e memória discursiva⁹, ressaltando que os sentidos são historicamente construídos e reconfigurados.

O Polari é um exemplo desses sentidos, uma vez que se trata de um socioleto historicamente associado à comunidade gay no Reino Unido, especialmente entre as décadas de 1950 e 1960. Como uma forma de resistência linguística, o Polari permitiu que seus

⁹ Conceito que se refere ao conjunto de discursos anteriores que torna possível a compreensão de qualquer enunciado presente (Orlandi, 2005).

falantes se comunicassem de maneira codificada para evitar perseguições e marginalizações. Sua análise sob a perspectiva da AD revela como os discursos se constituem em meio a relações de poder e estratégias de silenciamento ou visibilidade.

Além disso, o Polari ilustra o conceito de memória discursiva, pois suas expressões não surgiram isoladamente, mas foram influenciadas por diferentes línguas e contextos históricos, como o *Cant*, o *Parlyaree* e o *Yiddish*, conforme mencionados no capítulo 1. Mesmo após seu declínio no uso cotidiano, alguns de seus termos foram ressignificados e incorporados ao inglês contemporâneo, demonstrando como o discurso se transforma ao longo do tempo.

Sendo assim, o estudo da produção discursiva do Polari a partir da AD permite compreender como os discursos são produzidos, reproduzidos e ressignificados de acordo com as condições históricas e sociais. Isso reforça a noção de que a linguagem não é neutra, mas um espaço de disputa de sentidos e de construção identitária. Além disso, a análise discursiva evidencia a presença da ideologia nos usos da língua, seja por meio de escolhas lexicais, enunciativas ou mesmo em sua relação com outras formas de expressão, como as representações visuais (Fernandes, 2008).

2.2 A Teoria Semi linguística

A Teoria Semi linguística (TS) desenvolvida por Patrick Charaudeau se insere na instância dos estudos discursivos como uma das várias teorias de Análise do Discurso a partir de 1980 (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, [s.d.]). Essa perspectiva teórica defende que o discurso não pode ser reduzido à simples expressão verbal da linguagem, nem ser visto apenas como uma unidade superior à frase, como sugerem as abordagens linguísticas tradicionais. Em vez disso, o discurso vai além dos códigos linguísticos, sendo o espaço onde se dá a encenação da significação. Esse processo se relaciona tanto à encenação da linguagem quanto ao ato de linguagem e ao conjunto de saberes que os indivíduos constroem inconscientemente (Charaudeau, 2001).

A discursividade se manifesta no uso da linguagem. Quando uma pessoa fala, está situada no âmbito do dizer; quando o ato linguístico adquire uma dimensão mais ampla, ele se insere no campo do fazer, pois sua materialização é imediata e perceptível. No entanto, há uma distinção fundamental entre o dizer e o fazer: enquanto este ocorre no nível situacional, definido pelas posições ocupadas pelos participantes da comunicação, o dizer corresponde à

instância discursiva, na qual os sujeitos desempenham papéis ativos na construção de sentido (Freitas, 2009).

Charaudeau (2010, p. 44) parte da estrutura básica da comunicação, centrada na relação entre dois sujeitos: o EU (quem fala) e o TU (sujeito que constrói uma interpretação em função do ponto de vista que tem sobre as circunstâncias do discurso ou quem escuta). Essa oposição é fundamental para entender os papéis na produção de sentido.

O EU é o sujeito que assume a palavra, aquele que toma a iniciativa do ato de linguagem. É ele quem decide o que dizer, como dizer e com que finalidade. No entanto, esse EU não é apenas um emissor neutro: ele está inserido em um contexto social, cultural e ideológico que influencia sua fala. O TU, por sua vez, é o sujeito a quem a palavra é dirigida. Ele não é um simples receptor de mensagens, pelo contrário, é um co-construtor de sentido. O EU precisa considerar o TU ao formular seu discurso, antecipando reações, compreensões e interpretações possíveis. Assim como já havia sido formulado pelo Círculo de Bakhtin, a comunicação é, desde sua origem, essencialmente dialógica.

A TS de Charaudeau (2010) propõe, então, que esses sujeitos interlocutores se desdobram em diferentes instâncias que participam do processo discursivo. De acordo com o autor,

[o] *sujeito* pode ser considerado como um lugar de produção da significação linguageira, para o qual esta significação retorna, a fim de constitui-lo. O *sujeito* não é, pois, nem um indivíduo preciso, nem ser coletivo particular: trata-se de uma abstração, sede da produção/interpretação, especificada de acordo com os lugares que ele ocupa no ato linguageiro. (Charaudeau, 2001, p. 30 - destaques do autor)

Sendo assim, qualquer ato comunicativo envolve dois pontos fundamentais: uma instância de produção e uma instância de recepção. Esses dois elementos sustentam o processo comunicacional, e também o tornam complexo e dinâmico, pois estão diretamente ligados à forma como se constroem os discursos e os sentidos na mídia.

A instância de produção (quem cria e organiza o conteúdo como jornalistas, editores, empresas de mídia) é responsável tanto por fornecer informações quanto por estimular o desejo do público em consumi-las. Como explica Charaudeau (2015, p. 72), ela desempenha um “duplo papel: de fornecedor de informações, pois deve fazer saber, e de propulsor do desejo de consumir as informações, pois deve captar seu público”. Ou seja, ela comunica fatos, e também precisa envolvê-los em uma linguagem que seduza, atraia e mantenha o interesse dos receptores.

Contudo, a relação com o público não é direta nem garantida. A instância de recepção — quem recebe esse conteúdo (o público, o leitor, o espectador) — é igualmente complexa, pois o público não age de maneira passiva ou previsível. Conforme o autor aponta: “[...] o público não coincide totalmente com tais representações, não se deixando atrair nem seduzir com facilidade, seguindo seus próprios movimentos de ideias, não sendo apreendido facilmente” (Charaudeau, 2015, p. 72). Isso significa que o público real, com seus interesses diversos, suas experiências e saberes próprios, nem sempre se encaixa na imagem que os produtores de conteúdo constroem ao tentar definir um “destinatário-alvo”.

Assim, Charaudeau propõe um desdobramento de cada uma das instâncias. No caso da produção, ela pode ser analisada de dois modos: como um sistema organizador externo (que decide o que será veiculado) e como o organizador interno da enunciação discursiva (como o conteúdo será apresentado). Já a instância de recepção também se divide em dois níveis: instância alvo e instância público. Segundo Charaudeau (2015, p. 72),

[...] de um ponto de vista interno à instância midiática, é designada como destinatário — “a instância alvo”; de um ponto de vista externo, como instância de recepção propriamente dita como uma atividade própria de consumo, é designada como “instância-público”.

Essa distinção ajuda a compreender que os produtores de discurso midiático operam com uma imagem projetada de público (instância-alvo), mas enfrentam, na prática, um público real (instância-público), que nem sempre corresponde a essa projeção e pode interpretar os discursos de maneira diversa do esperado.

Além disso, ao analisar o discurso dentro da TS, é necessário considerar que os sujeitos envolvidos no contrato comunicativo atuam com representações (tanto de si mesmos quanto do outro). Esses sujeitos se expressam por meio da linguagem, e também atribuem valores às suas palavras e ações. Como destaca Charaudeau (2015, p. 73),

[...] os atores de um determinado contrato de comunicação agem em parte através de palavras — construindo, paralelamente, representações de suas ações e de suas palavras, às quais atribuem valores. Essas representações não coincidem necessariamente com as práticas, mas acabam por influir nelas, produzindo um mecanismo dialético entre as práticas e representações.

Por isso, ao estudar o discurso, e no caso específico desta pesquisa, o discurso midiático, é necessário observar tanto as justificativas e explicações dadas pelos profissionais da mídia sobre seu modo de agir, quanto às estruturas e lógicas próprias do sistema midiático, ou seja, o seu funcionamento concreto.

Dessa forma, as instâncias de produção e recepção na mídia não funcionam de maneira linear ou previsível. Elas operam por meio de representações, discursos e estratégias, sempre marcadas por disputas de sentidos, interesses e valores. Compreender esse sistema exige, portanto, uma análise que leve em conta não apenas o que é dito, mas como é dito, para quem é dito e com que efeitos se espera agir sobre o público.

Compreendida a estrutura das instâncias de produção e recepção na Teoria Semiolinguística, é possível aprofundar a análise ao observar como esses sujeitos interactantes se desdobram em papéis mais específicos dentro do contrato de comunicação. A seguir, detalha-se esse desdobramento em EU e TU, conforme proposto por Charaudeau, aplicando-o à análise dos personagens Julian e Sandy no programa *Round the Horne*.

O EU se apresenta em dois: Eu enunciador (EUe) e Eu comunicante (EUc). O sujeito enunciador é a imagem discursiva do “eu” que aparece no ato de linguagem. É uma construção linguística criada pelo comunicante e representa sua intencionalidade dentro do ato de fala, mas sem coincidir totalmente com ele.

O EUe é um ser de fala sempre presente no ato de linguagem [...]. Visto pelo lado do processo de produção, o EUe é uma imagem de enunciador construída pelo sujeito produtor da fala (EUc) e representa seu traço de intencionalidade nesse ato de produção” (Charaudeau, 2010, p. 48).

Do ponto de vista da interpretação, o EUe é também uma hipótese construída pelo interlocutor (TUi), que o interpreta com base na imagem discursiva percebida. Conforme Charaudeau (2010, p. 48), “[visto] pelo lado do processo de interpretação, o EUe é uma imagem de enunciador construída pelo TUi como uma hipótese de como é a intencionalidade do EUc realizada no ato de produção”. Assim, o EUe é um efeito de fala, uma figura linguageira que atua dentro do discurso, criando uma imagem de quem fala, enquanto o EUc permanece como o agente comunicante externo que a compõe.

Em seguida vem o EU comunicante (EUc), sujeito agente que se institui como locutor e articulador de fala, isto é, o agente externo ao enunciado que produz o ato de linguagem, com uma determinada intencionalidade discursiva, ligada às circunstâncias de discurso (sociais, institucionais e ideológicas). Ele é quem organiza e inicia o processo de produção, sendo o responsável pela construção do enunciado e pela relação com o interlocutor.

O EUc é, como o TUi, um sujeito agente que se institui como locutor e articulador de fala, [...] denominado sujeito comunicante. Ele é o iniciador do processo de produção, processo construído em função das circunstâncias de discurso que o ligam ao TU e que constituem sua intencionalidade” (Charaudeau, 2010, p. 48).

Além disso, o EUc não se revela completamente no discurso, pois é mediado pela máscara discursiva do EUe. Nas palavras de Charaudeau (2010, p. 49), “[...] não há relação de transparência entre EUe e EUc. EUe é somente uma representação linguageira parcial de EUc [...] EUe é apenas uma máscara de discurso usada por EUc”.

O TU também se desdobra em dois: TU destinatário (TUD) é o sujeito para quem o discurso é dirigido. Ele ocupa a posição de receptor, mas também age interpretando, reagindo e negociando sentidos. O EU precisa construir seu discurso tendo em vista esse TU.

Por último, temos o TU interpretante (TUi), que é o sujeito que, além de receber a mensagem, produz sentido a partir dela. Ele pode interpretar de forma diferente da intenção do EU, trazendo seu próprio repertório cultural e ideológico para o ato de compreensão.

O Tui é o sujeito responsável pelo processo de interpretação que escapa, devido a sua posição, do domínio do EU. [...] o TUi tem por tarefa, em seu ato interpretativo, recuperar a imagem do Tud que o EU apresentou e, ao fazer isso, deve aceitar (identificação) ou recusar (não identificação) o estatuto do TUD fabricado pelo EU (Charaudeau, 2010 p. 46).

Esses sujeitos interagem em um contrato comunicativo, concebido por Charaudeau como contrato de comunicação ou *contrat de communication* em francês, no qual “os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações linguageiras dessas práticas sociais” (Charaudeau, 2010, p. 56).

Nesse sentido, a atribuição de significados ocorre a partir de um conjunto de saberes compartilhados, os quais permitem que os indivíduos interpretem a realidade. Muitas vezes, esse saber partilhado é inconsciente e automático, estruturando-se em torno de crenças e valores comuns (Charaudeau, 2001). Entretanto, a comunicação não é sempre transparente, pois, conforme já dito, os discursos carregam múltiplas vozes e, em alguns casos, as assimetrias no saber partilhado geram divergências de interpretação e disputas de sentido.

É justamente nesse contexto que se insere a análise do programa *Round the Horne*, objeto desta pesquisa, em que os personagens serão estudados a partir da Teoria Semiolinguística (TS), que orientará as análises discursivas desenvolvidas ao longo do trabalho.

Levando em conta a perspectiva das instâncias enunciativas discutidas anteriormente, é possível identificar, no programa *Round the Horne*, as quatro posições descritas por Patrick Charaudeau: EU Comunicante (EUc), EU Enunciador (EUe), TU Destinatário (TUD) e TU Interpretante (TUi).

EU Comunicante (EUc): Corresponde a Marty Feldman e Barry Took, roteiristas do programa, e, em parte, à própria BBC, enquanto instituição produtora. Esses agentes são responsáveis por organizar o discurso de modo dentro de um projeto de fala (programa de humor) para então atingir dois públicos simultaneamente: um público majoritário e heteronormativo, que percebe apenas o humor “inofensivo” e moralmente aceitável; e um público homossexual e/ou familiarizado com o Polari, que reconhece as camadas subversivas e a ironia sexual presentes nas falas. Dessa forma, o EUc elabora uma estratégia comunicativa ambígua: assegura a aprovação institucional e moral por meio da aparência de um humor popular, ao mesmo tempo em que cria um espaço de identificação e cumplicidade para uma audiência marginalizada.

EU Enunciador (EUe): Se manifesta nas vozes de Julian e Sandy, personagens que falam no programa e que são sujeitos discursivos e textuais, selecionando palavras e tons marcados por humor e ironia. Eles funcionam como porta-vozes do discurso, as “imagens languageiras” criadas pelo EUc para encenar o texto. Tanto os produtores e a BBC quanto os personagens constituem a instância de produção do programa.

TU Destinatário (TUD): É o destinatário visado pelo programa de rádio que é construído pela instância de produção de *Round the Horne*, especialmente Julian e Sandy, já que são sujeitos discursivos e textuais, assim como estes destinatários ideais/adequados ao programa de rádio. No programa, existem pelo menos dois TUD construídos de forma paralela: O público geral da BBC, o “ouvinte modelo”, representado como respeitável, britânico, heterossexual e de classe média, que interpreta o humor apenas como uma travessura verbal, sem perceber sua dimensão sexual, e o público homossexual ou familiarizado com o Polari, um TUD alternativo, criado implicitamente pelo mesmo ato de linguagem, que compreende as camadas ocultas e o duplo sentido das falas de Julian e Sandy. Assim, a instância de produção fabrica ambos simultaneamente dentro de um mesmo contrato comunicativo.

TU Interpretante (TUi): Como já mencionado, este é o sujeito que interpreta o discurso e atua de forma autônoma, produzindo seus próprios sentidos a partir da escuta. Nesse caso, o TUi corresponde a cada ouvinte real do programa, cuja interpretação depende de sua bagagem cultural e de sua inserção social.

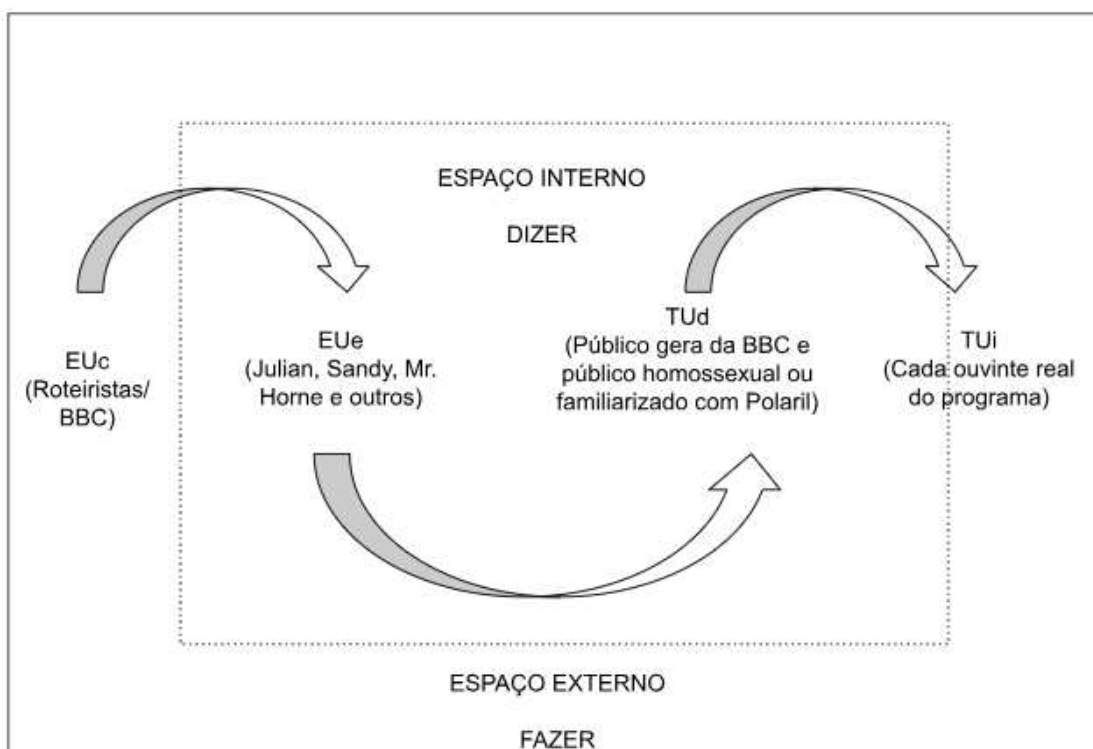
No contexto dos personagens Julian e Sandy, dois princípios fundamentais da TS entram em jogo: o princípio da alteridade e o princípio de influência. O princípio da alteridade vê a linguagem como um intercâmbio entre indivíduos com papéis distintos, mas igualmente participantes na comunicação. Assim, os personagens representam os sujeitos

interlocutores, enquanto o público assume o papel de sujeito interpretante. Essa dinâmica se reflete na interação entre o que os personagens dizem e como o público percebe suas falas, especialmente considerando que as mensagens podem ter diferentes interpretações dependendo do contexto e do entendimento cultural do receptor.

Por outro lado, o princípio de influência está presente no discurso de Julian e Sandy, cujo objetivo é não apenas entreter, mas também provocar, influenciar e até mesmo subverter as normas sociais, utilizando o humor e o Polari como recursos para desafiar as convenções linguísticas e culturais da época (Charaudeau, 2007).

A análise de Charaudeau (2007) sobre os dois circuitos de produção também se aplica aos personagens do programa. O circuito interno envolve os sujeitos de fala (EUe e TUd), que compartilham práticas sociais e representações linguísticas, ou seja, eles estão imersos no contexto comunicativo imediato. Já o circuito externo se refere aos sujeitos agentes (EUc e TUi), que, com seus saberes e experiências, moldam as representações do "real", influenciando a percepção do público. A complexidade da construção discursiva de Julian e Sandy, portanto, se articula entre o contexto imediato da comunicação e os saberes mais amplos relacionados à cultura, ao humor e à crítica social, refletindo tanto o processo interno de construção do discurso quanto as intenções externas de subverter normas estabelecidas.

Figura 1 - Quadro de situação comunicacional



Fonte: Autor do trabalho

Por fim, como a teoria de Charaudeau (2010) sugere, indivíduos que compartilham práticas sociais podem concordar sobre como descrevê-las por meio da linguagem, criando um saber compartilhado. No caso de Julian e Sandy, isso é evidenciado pelo uso distintivo do socioleto que, além de cumprir uma função humorística, também serve como código de identidade. O estilo linguístico e a escolha de expressões de Julian e Sandy não estão ali meramente de forma decorativa; elas são uma forma de comunicação que alinha os personagens com uma subcultura específica e um público que compartilha desse saber, ao mesmo tempo em que desafia as convenções linguísticas dominantes.

Assim como a teoria destaca, indivíduos que compartilham práticas sociais podem concordar sobre como descrevê-las por meio da linguagem. Isso se reflete no estilo distinto e no uso de gírias e do socioleto de Julian e Sandy, que se alinham ao contexto e ao ambiente humorístico do programa supracitado.

2.3 Teoria *Queer*

Para analisar a construção dos personagens mencionados, a investigação será baseada na Teoria *Queer* (doravante TQ), sendo um enfoque que desafia as convenções sociais conservadoras, promovendo a aceitação de todos os tipos de corpos, anteriormente limitados ao que fosse associado à heteronormatividade.

Para compreender a Teoria *Queer*, é preciso primeiro analisar o significado do termo em inglês que nomeia essa perspectiva. *Queer* pode ser traduzido como "estranho", "esquisito", "excêntrico" ou até "ridículo". No passado, porém, essa palavra era usada de forma pejorativa para ofender homens e mulheres gays. A partir dos anos 1970, movimentos ativistas começaram a ressignificá-la, tornando-a um símbolo de resistência e afirmação identitária, como mostra a frase: "*We're queer, we're here, get used to it!*" "Somos *queer*, estamos aqui, acostumem-se!" (The Guardian, 2023). Esta teoria visa questionar "estruturas sociais, sistemas de significação e relações de poder extremamente naturalizados" e "objetiva-se reverter desigualdades de gênero e sexualidade ao desestabilizar estruturas que a subjazem" (Borba, 2020, p. 14)

Hoje, *queer* possui dois significados principais e conectados: um se refere a identidades que desafiam as normas de gênero e sexualidade (como gays, lésbicas e pessoas trans), e o outro indica a área de conhecimento que estuda essas identidades e suas manifestações (Borba, 2015).

Com a publicação, em 1990, do livro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, da filósofa Judith Butler, em 1990, gerou-se um novo momento na compreensão do termo *queer*, ampliando e ressignificando seu uso, ainda que a autora não empregue essa palavra, nesta obra, a palavra em questão. Conforme aponta Guacira Lopes Louro (2001) *queer* passou a representar uma oposição à normalização, independentemente de sua origem, simbolizando uma diferença que se recusa a ser assimilada ou apenas tolerada e que, por isso, atua de forma transgressora e desestabilizadora.

Nesse contexto, um dos principais empenhos da TQ consiste em questionar aquilo que foi tradicionalmente denominado como heteronormatividade apoiada por aqueles que consideram o padrão heterossexual como a única forma correta e saudável, e, dentro dessa perspectiva, adotar uma abordagem *queer* significa criticar os discursos tradicionais que estabelecem normas sobre a sexualidade, e que promovem a inclusão de alguns e a exclusão de outros (Borba, 2015).

Embora haja diversas correntes da Teoria *Queer* em diferentes partes do mundo, de modo geral, essas abordagens compartilham o objetivo de expor e questionar as normas e naturalizações estabelecidas. Para Louro (2004, p. 38-39), por exemplo,

[...] queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.

Um dos fundamentos centrais dessa teoria é justamente a desconstrução daquilo que se toma como natural nos discursos sociais. As normas consideradas padrão são, na verdade, construções discursivas com implicações políticas, cuja função é marginalizar aqueles que não se encaixam nelas (Katz, 1996). Essas normas são repetidas continuamente, produzindo a impressão de naturalidade por meio de um processo performativo, ou seja, um mecanismo que cria através da linguagem aquilo que parece apenas descrever, reforçando normas de gênero, sexualidade e outras categorias sociais.

Conforme observa Miskolci (2012), durante os anos 1960, ao passo em que o movimento homossexual se preocupava em adaptar os homossexuais às normas sociais e conservadoras, a TQ surgiu como uma forma de confrontar e transformar a sociedade para torná-la mais inclusiva. Este movimento surgiu não como uma defesa da homossexualidade, mas como uma recusa às normas instituídas pela heteronormatividade, que excluem tudo o que é considerado uma ameaça à ordem social e política (Miskolci, 2012).

Isso pode ser observado em *Round the Horne*, que confrontou as normas sociais da época ao apresentar Kenneth Williams e Hugh Paddick, atores que deram vida às figuras gays, Julian e Sandy. Estes personagens desempenharam um papel significativo ao representar a comunidade gay de maneira positiva. Suas presenças no programa contribuíram para desafiar tabus e quebrar barreiras sociais, uma vez que, apesar dos avanços sociais e culturais durante os anos 1960 na Inglaterra como o uso de drogas recreativas, a aprovação do aborto e o aumento da conscientização política sobre a igualdade de gênero e a descriminalização da homossexualidade, a legislação de 1959, conhecida como Obscene Publications Act, ainda impunha formas significativas de censura relacionadas à representação do sexo (Baker, 2019).

A ativista social britânica Mary Whitehouse, conhecida por sua campanha contra a "indecência" e a "imoralidade" na mídia e na sociedade em geral, aproveitou-se dessa lei fundando a organização *National Viewers' and Listeners' Association*, em português, “Associação Nacional de Telespectadores e Ouvintes”, a NVLA, declaradamente tradicionalista e crítica ao progresso e à modernidade, mais prontamente comparável à direita cristã dos Estados Unidos (Black, 2009).

Whitehouse acreditava firmemente que a mídia tinha uma influência significativa na formação de valores e comportamentos sociais, e ela se opunha veementemente a qualquer forma de conteúdo que considerasse obsceno, pornográfico, violento ou blasfemo. Ela liderou várias campanhas de boicote e pressionou as autoridades para censurar ou proibir programas de TV, peças de teatro, filmes e livros que considerava ofensivos (Black, 2009).

Programas de rádio não se preocupavam com as formas de conteúdo visual, contudo, havia o risco de a linguagem ser censurada, pois, qualquer forma de palavrão ainda era vista como um tabu. Devido ao uso de eufemismos e insinuações, em vez de linguagem direta, *Round the Horne* evitou a atenção de Mary Whitehouse (Baker, 2019). Os roteiristas criaram comédia sexual com palavras e expressões que sugeriam temas adultos sem explicitá-los.

Por exemplo, no episódio analisado nesta pesquisa, Julian diz: *"Suddenly there's a movement behind the aris"* (Tradução livre: “De repente, há um movimento atrás do traseiro”). Aqui, aris vem do inglês cockney (*aris* é uma abreviação de *aristotle*, que rima com *bottle* e, na expressão *bottle and glass*, significa ass, ou seja, “bunda”). No contexto humorístico, a palavra adquire um subtexto sexual, permitindo abordar sexo sem linguagem vulgar.

Os roteiros exploravam duplos sentidos por meio de termos codificados, como a palavra *“lallies”*, usada para se referir a “pernas”. Esse recurso pode ser observado na frase:

“Well, I see Samson at all huge, all butch, great bulge enthused, whopping great lallies, long blonde riah hanging right down his jim and jack”, (Tradução livre: “Bem, eu vejo o Samson todo grandão, todo másculo, empolgado, com pernas enormes e loiros cabelos compridos caindo até o traseiro”) em que a descrição corporal carrega insinuações sexuais veladas.

Ao utilizar esse tipo de linguagem ambígua, os roteiristas conseguiam abordar temas de cunho sexual sem recorrer a expressões explícitas, o que permitia proteger os ouvintes mais jovens, que possivelmente não captavam as camadas de sentido presentes nas falas (Baker, 2019).

Dessa forma, um dos principais empenhos desta linha teórica consiste em questionar aquilo que foi tradicionalmente denominado como heteronormatividade apoiada por aqueles que consideram o padrão heterossexual como a única forma correta e saudável. É relevante destacar que a TQ se fundamenta na crítica aos processos de legislação de gênero e sexualidade não voluntários (Butler, 2022).

Um dos primeiros focos da teoria *queer* é a prática de “si”, isto é, a criação de formas de vida que não estejam subordinadas ao sexo biológico. É nesse sentido que Butler desenvolve o conceito de performatividade aplicado ao gênero, ao sexo e à sexualidade. Segundo a autora, essas categorias se configuram a partir de atos repetidos cotidianamente, que produzem a aparência de uma identidade heterossexual, homossexual, bissexual, transexual, entre outras. Para Butler

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas como a prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia. [...] as normas regulatórias do “sexo” trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (Butler, 2020 p. 16.).

Assim, o conceito de performatividade, tal como formulado por Butler, evidencia que gênero, sexo e sexualidade não são condições pré-determinadas, mas efeitos produzidos por práticas discursivas reiteradas que adquirem aparência de naturalidade. Ao mostrar que tais identidades são constituídas por repetições situadas historicamente e reguladas por normas sociais, a performatividade revela o caráter político dessas construções e sua função na manutenção do imperativo heterossexual. Nesse sentido, compreender a performatividade implica reconhecer tanto os mecanismos que consolidam a heteronormatividade quanto às possibilidades de subversão que emergem da descontinuidade ou da reconfiguração dessas repetições.

Ainda dentro desta teoria, um dos conceitos mais importantes é o de identidade que, de acordo com Butler (2010, p. 208), é “[...] uma ‘prática significante’ [...]” da qual emergem “sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística”.

Ancorado nessa perspectiva teórica, o conceito de *camp* pode ser compreendido como uma sensibilidade estética historicamente marcada pelo exagero, pela teatralidade e pela artificialidade, além de estreitamente relacionada a códigos culturais da homossexualidade (Bekhrad, 2019). Nesse sentido, ao retomar uma definição do Oxford English Dictionary de 1909, Bekhrad observa que o termo já aparecia vinculado a características como “afetado”, “exagerado” e “efeminado”, sendo frequentemente associado a homens gays, o que evidencia seu enraizamento em estereótipos sociais.

No entanto, essa associação não esgota o conceito: ao longo do tempo, especialmente a partir da releitura proposta por Susan Sontag, o *camp* passa a ser entendido como uma forma de apreciação que valoriza o artifício e o excesso, privilegiando o estilo em detrimento da autenticidade (Bekhrad, 2019). Nesse contexto, o *camp* pode ser articulado à performatividade justamente por evidenciar, por meio do exagero e da paródia, o caráter repetitivo e construído das normas de gênero e sexualidade. Ao intensificar gestos, entonações e códigos associados ao feminino, ao masculino ou ao desejo heterossexual, o *camp* não apenas os reproduz, mas os expõe como encenação, tornando visível aquilo que, no cotidiano, se naturaliza como “essência”.

Desse modo, assim como a performatividade revela que a identidade é efeito de práticas reiteradas, o *camp* funciona como uma espécie de hipérbole dessas práticas, abrindo espaço para o humor e, simultaneamente, para a desestabilização crítica da heteronormatividade.

Tendo em vista os fundamentos da Teoria *Queer* e sua crítica às normatividades de gênero e sexualidade, agora, será possível discutir a Linguística *Queer* (LQ), um domínio de estudos que teve início no fim dos anos 1990, e que amplia as reflexões ao considerar a linguagem como elemento central na construção das identidades dissidentes. Ao integrar os princípios da TQ aos estudos linguísticos, a LQ investiga como o discurso opera na produção, manutenção e contestação das normas sociais (Borba, 2015). A seguir, apresenta-se os principais conceitos e abordagens que estruturam esse campo de estudos.

Segundo Borba (2015), o principal objetivo da LQ é analisar como indivíduos considerados fora das normas negociam suas identidades dentro das limitações impostas pelos

discursos heteronormativos, seja ao reproduzi-los ou ao subvertê-los por meio de suas performances linguísticas.

[...] [A Linguística *Queer*] se configura como o estudo das relações entre língua, gênero, sexualidade e as dinâmicas de como o estudo da manutenção e/ou contestação de normatividades (linguísticas e sociais) a partir de um posicionamento político que desessencializa identidades e desontologiza a língua, problematizando, assim, a relação supostamente sólida entre aquilo que falamos/escrevemos e aquilo que somos (Borba, 2020, p. 16)

O autor identifica duas fases distintas nessa área. Inicialmente, a LQ consistia na aplicação da Teoria *Queer* (especialmente a desenvolvida nos Estados Unidos) aos estudos da linguagem em uso (Barrett, 2002), concentrando-se nas práticas discursivas de sujeitos considerados abjetos¹⁰ em razão de suas expressões de gênero e sexualidade. Posteriormente, o foco deslocou-se para uma crítica direta à heteronormatividade a partir de uma perspectiva linguística, questionando a ideia da heterossexualidade como norma (Motschenbacher, 2011). Essa segunda fase busca compreender tanto a subversão quanto a reafirmação da heteronormatividade nos discursos, abrindo espaço para a ação social. Assim, a LQ se configura como um espaço de estudo voltado à análise das relações entre discursos dominantes e performances linguísticas situadas, especialmente no espaço semântico-pragmático em que essas tensões ocorrem (Borba, 2015).

Ainda de acordo com Borba (2015), os estudos em Linguística *Queer* tiveram início com a publicação da coletânea *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, organizada por Livia e Hall em 1997, obra em que se reúnem textos que exploram a construção discursiva das identidades sexuais. As autoras defendem a centralidade do conceito de performatividade para os estudos linguísticos e destacam que, embora Judith Butler tenha se inspirado em teorias da linguagem para desenvolver esse conceito, seu foco não está em compreender de que forma o *queer* se manifesta por meio da linguagem. O autor salienta que a LQ examina como a linguagem confere ou destitui significados das diversas formas de experienciar a sexualidade e os desejos sexuais.

Essa linguística também se apoia em bases teórico-metodológicas oriundas da Sociolinguística, da Antropologia Linguística e das abordagens discursivas, disciplinas que reconhecem a linguagem como mediadora entre práticas sociais e relações de poder. Segundo Borba (2015), os estudos nessa área devem, por meio de pesquisas etnográficas, evidenciar os múltiplos marcadores identitários que configuram as sexualidades em contextos específicos. Assim, uma identidade gay, por exemplo, não se define apenas pela orientação sexual, mas

¹⁰ Este termo se “refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento e, à ordem social e política” (Miskolci, 2012, p. 24)

também por fatores como classe social, profissão, hábitos e experiências corporais. A análise das práticas discursivas permite identificar a construção de uma variedade de identidades que, por meio de performances verbais e corporais, desafiam os limites binários de gênero e sexualidade. No entanto, é importante considerar que, embora essas identidades pareçam romper com o binarismo, ainda podem ser influenciadas por ele.

Ao empregar os princípios da TQ e da LQ nesta pesquisa, pode-se explorar mais profundamente a formação e identidade complexa de Julian e Sandy, dentro de um contexto de questionamento e redefinição das normas tradicionais de gênero e sexualidade, visto que esses estudos “contribuem para a investigação e das relações entre linguagem, gênero e sexualidade com vistas a fazer uma crítica sociocultural e sociolinguística aos efeitos excludentes e violentos da cis-heteronormatividade¹¹” (Borba, 2020, p. 19).

¹¹ Cis-heteronormatividade é a suposição cultural de que pessoas são cisgênero (identidade de gênero alinhada ao sexo atribuído) e heterossexuais, marginalizando identidades e orientações diferentes, reforçando normas sociais predominantes.

CAPÍTULO 3: *Varda how a fab lingo was used in a bona radio programme and made dowry of people laugh*¹²

Neste capítulo, serão apresentados os principais aspectos que fundamentam e orientam esta pesquisa sobre o uso do Polari no programa de rádio *Round the Horne*. Inicialmente, contextualiza-se o episódio selecionado, destacando sua relevância cultural, a caracterização das figuras centrais e a dinâmica do humor codificado na comunicação radiofônica da década de 1960.

Em seguida, detalha-se o processo de transcrição do *corpus*, expondo as etapas e os desafios enfrentados para garantir a fidelidade do material analisado. Posteriormente, expõe-se o enquadramento metodológico adotado, que integra a Análise do Discurso, a Teoria Semiolinguística e a Teoria *Queer*, oferecendo um arcabouço teórico que permite compreender as práticas discursivas, ideológicas e performativas presentes no programa.

Por fim, o capítulo expõe as categorias analíticas que guiarão a interpretação dos dados, com ênfase no humor, na ironia, na construção e subversão de estereótipos de gênero e sexualidade, bem como no papel do Polari como instrumento de resistência cultural e afirmação identitária. Dessa forma, este capítulo prepara o ambiente para a análise detalhada do *corpus*, que será realizada no capítulo subsequente.

3.1 Contextualização de *Round the Horne* e dos personagens

Round the Horne foi criado por Barry Took e Marty Feldman e transmitido pela BBC *Radio* entre 1965 e 1968, tendo quatro temporadas no total. O programa combinava esquetes cômicos, sátiras sociais e personagens marcantes, entre eles a dupla Julian e Sandy, conhecidos pelo uso expressivo do Polari. Kenneth Horne, apresentador e figura central da série, conduzia os episódios com um estilo elegante e contido, funcionando como contraponto ao humor mais escancarado dos demais personagens. O programa se tornou rapidamente um sucesso nacional, sendo transmitido em horários familiares aos domingos e alcançando públicos diversos (Baker, 2019).

A presença de papéis homossexuais em programas de rádio e televisão durante o século XX era rara e, muitas vezes, marcada por estereótipos negativos ou pela completa invisibilidade. No entanto, a série *Round the Horne* pôde mostrar, de forma inovadora para a

¹² Título criado com uso de Polari e Inglês, equivalência para o Português: “Veja como uma linguagem incrível foi usada em um programa de rádio e fez muitas pessoas rirem”.

época, os personagens Julian e Sandy, que, embora não se mostrassem abertamente como gays, subvertiam a representação predominante das pessoas homossexuais na mídia britânica.

Enquanto a maioria das representações era restrita a figuras marginalizadas ou caricaturais, Julian e Sandy conquistaram o público com sua popularidade e presença constante, desafiando os padrões vigentes, como destaca Baker (2019), ao observar a escassez e a marginalização dessas figuras na mídia daquele período.

Apesar de não se identificarem explicitamente como gays, a presença popular e contínua de Julian e Sandy no programa *Round the Horne* contraria, de certa forma, a visão predominante de que personagens gays eram marginalizados e problematizados na mídia, especialmente antes da descriminalização da homossexualidade. [...] Homens gays eram (quase) aceitáveis para o público se fossem engraçados, afeminados e inofensivos. Julian e Sandy faziam parte de uma longa tradição desse tipo de personagem — eram divertidos, e não sexualmente ameaçadores [...] (Baker, 2019, p. 168 - tradução nossa)¹³

Os duplos sentidos de termos homossexuais de Julian e Sandy ultrapassaram os limites do que era considerado aceitável em termos de sugestividade sexual, indo muito além do que normalmente se permitia em um programa de rádio transmitido, e incentivaram a classe média suburbana britânica a rir abertamente de um tema que, até então, era estritamente tabu (BBC, 2014).

Essa análise de Baker (2019) destaca o caráter excepcional de Julian e Sandy em relação às normas representacionais da época, e também, a forma como seu humor, estilo e linguagem os tornaram figuras carismáticas e amplamente aceitas pelo público. A partir dessa perspectiva, torna-se relevante conhecer outros personagens no contexto do programa *Round the Horne*, bem como os atores responsáveis por lhes dar vida.

Liderados pelo "homem hétero" do programa, Kenneth Horne, ou Mr. Horne, era uma figura careca e avuncular (jeito de "tio"), que apresentava e interagia com os personagens da comédia (Baker, 2019).

O outro ator também chamado de Kenneth - Kenneth Williams - interpretou Sandy, enquanto Hugh Paddick dublou Julian. Das duas figuras, Sandy, interpretado por Kenneth Williams, é descrito por Baker (2019) como um pouco mais turbulento e dominante, enquanto Julian é apresentado como mais atraente e talentoso, mas, às vezes, parece não ter confiança.

¹³ No original: Despite not explicitly identifying themselves as gay, Julian and Sandy's popular and continued presence of the view on *Round the Horne* goes somewhat against the grain of the view that gay characters were marginalized and problematized in the media, especially prior to the decriminalization of homosexuality. [...] Gay men were (just about) acceptable to the public if they were funny, camp and cosy. Julian and Sandy formed part of a long line of this kind of character - they were amusing rather than sexually threatening [...] (Baker, 2019, p. 168).

Além desses personagens, a série também contava com outros atores, como Betty Marsden, a única mulher a compor a equipe comediente. Ela é descrita por Barry Took (1998) como uma pessoa de personalidade forte, que poderia facilmente ter sido “dominada” pelo time masculino, o que não aconteceu. Dando vida a Lady Counterblast, à esposa de Gruntfuttock (outro sujeito da série), a Buttercup, a Dame Celia Molestrangler, entre outras personagens, ela conseguiu representar em cada uma delas um pouco de si própria. “De gostosa a velha vagabunda, ela trouxe cada grama de habilidade de performance para o que lhe foi pedido”¹⁴ (Took, 1998, p. 105 – tradução nossa).

O programa aproveitou o clima mais permissivo da Grã-Bretanha dos anos 1960 para introduzir um humor ousado e sugestivo, conforme mencionado no capítulo 2. Os roteiristas Barry Took e Marty Feldman exploraram essa liberdade criativa principalmente por meio dos personagens Julian e Sandy, que se tornaram populares na série e por fazerem uso do Polari, muitas expressões usadas por eles se tornaram recorrentes na cultura popular (BBC, [s.d.]).

De acordo com o livro *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*, de Paul Baker (2002), algumas palavras oriundas do Polari, como *slap* (“maquiagem”), *dish* (“homem visualmente atraente”), *camp* (“comportar-se e vestir-se de forma considerada típica de um homem gay afeminado”) e *lingo* (“língua estrangeira”), ainda são utilizadas com os mesmos sentidos atribuídos na época em que o socioleto estava em uso. Segundo o *Cambridge Dictionary* ([s.d.]), tais termos permanecem em circulação na língua inglesa contemporânea, preservando seus significados originais.

Round the Horne teve quatro temporadas, encerrando-se com a morte de seu criador, Kenneth Horne, no ano de 1969. Marty Feldman deixou o programa na última temporada para se dedicar à sua carreira artística em ascensão. Apesar de seu fim, o programa continua a cativar novos públicos por meio de reprises e lançamentos em CD, influenciando produções posteriores, como a série *The Fast Show* (BBC, [s.d.]).

3.2 Delimitação do corpus

Para alcançar os objetivos desta pesquisa, foi necessário definir um *corpus* que representasse de forma significativa o uso do Polari na caracterização de personagens ficcionais. Optou-se por um episódio com edições do programa de *Round the Horne*,

¹⁴ No original: “From sexpot to old slag she brought every ounce of performing skill to what she was asked to do.” (Took, 1998, p. 105)

transmitido originalmente na década de 1960, cuja popularidade e relevância cultural o tornaram uma referência na incorporação desse socioleto à linguagem humorística.

Diante da escassez de registros completos e devidamente identificados, para a composição do corpus desta pesquisa, optou-se por selecionar um episódio acessível na plataforma YouTube, em versão integral, que atendesse a dois critérios principais: conter falas extensas dos personagens Julian e Sandy e apresentar vocabulário recorrente em Polari. A maior parte dos vídeos disponíveis na plataforma limita-se a trechos curtos, com duração de 4 a 5 minutos, o que tornava difícil compor um corpus suficientemente rico em detalhes. Essa limitação se agrava ao considerar que *Round the Horne* era estruturado em esquetes cômicas (pequenas cenas independentes), o que exigia a reunião de um material mais longo para garantir volume e variedade suficientes para análise.

Durante a busca, surgiram vídeos com apenas uma imagem de capa e títulos genéricos. Entre dois arquivos de aproximadamente uma hora localizados em 2022, foi selecionado um intitulado “*Kenneth Williams & Hugh Paddick – THE BONA WORLD OF JULIAN & SANDY (1976)*”. Logo no início da gravação, o personagem Julian se apresenta e fala em Polari: “*How bona to vada your dolly old eek*” (Que bom te ver novamente). De imediato, essa fala destacou-se, sobretudo pela ênfase dada à palavra “bona”. Ao longo do vídeo, outros termos característicos do socioleto foram identificados, como “*vadas*” (enxergar/ver), “*riah*” (cabelo), “*polone*” (mulher) e “*lattie*” (casa). Também foi observado que os personagens mudavam de assunto ao longo do episódio, conversando sobre diferentes aspectos de suas vidas fictícias, como empregos, experiências passadas e relações pessoais.

Essa diversidade temática contribuiu para enriquecer o *corpus*, ao evidenciar como o humor e o uso do Polari se articulam na construção de suas identidades. Os risos intercalados entre as falas, aliados ao conhecimento da língua inglesa, facilitaram a compreensão e confirmaram a hipótese inicial: o humor construído por meio da linguagem. Naquele momento, concluiu-se que não seria necessário procurar outros arquivos.

Embora não tenham sido localizadas informações precisas sobre o nome original do episódio nem sobre a data de sua exibição, essa ausência não comprometeu a análise proposta, uma vez que o foco recai sobre os aspectos linguísticos e discursivos, em especial, à circulação e aos sentidos atribuídos ao Polari no contexto da cultura popular britânica.

À época, os episódios eram distribuídos em discos de vinil, e este está dividido em duas partes, lado A e lado B. O lado A tem duração de 30min56s e o lado B, 29min10s, totalizando aproximadamente 1 hora.

A seguir, detalha-se o processo de transcrição e tratamento do material selecionado.

3.3 Processo de transcrição

A transcrição na íntegra do diálogo do episódio, que envolve os personagens Julian, Sandy e Mr. Horne, contém aproximadamente 9.311 palavras. O processo de transcrição, descrito detalhadamente na seção anterior, foi dividido em quatro etapas para garantir o máximo de fidelidade ao conteúdo original. O vídeo disponível gratuitamente no YouTube constitui uma fonte de acesso público e contribuiu significativamente para a constituição do *corpus* desta pesquisa.

A primeira etapa consistiu em utilizar a transcrição automática disponibilizada pelo YouTube. No entanto, diversas palavras (especialmente expressões no Polari) estavam incorretamente transcritas, o que suponho ser resultado de limitações da própria ferramenta. Um exemplo é a frase “*the life cycle of a water vole*”, que foi transcrita como “*the life cycle of a water bowl*”. Da mesma forma, termos como “*bona*” apareceram como “*bonner*”, e até abreviações de nomes, como o nome Julian sendo reduzido a “*Jule*”, foram interpretadas como “*Jewel*”. Também foi perceptível a dificuldade da plataforma em lidar com termos em francês, como na frase “*L'après-midi d'un goose*”, transcrita equivocadamente como “*la play midi down goose*”.

Diante dessas limitações, optou-se por contratar um serviço privado de transcrição, a *CLIPTO*, utilizando recursos da bolsa CAPES. A plataforma demonstrou maior eficiência, embora ainda contesse omissões e erros pontuais.

A terceira etapa do processo consistiu-se em uma revisão manual: escuta do áudio de forma atenta, com pausas e, em muitos momentos, desacelerando a reprodução para identificar palavras mal interpretadas pela *CLIPTO*, o que facilitou a escrita correta e, conseqüentemente, a compreensão do conteúdo abordado entre “*Jule*” e “*San*”, é assim que os personagens ficam se chamando. Utilizou-se colchetes para indicar momentos de risos, aplausos, pausas e efeitos sonoros, como o barulho de um livro sendo folheado ou de uma porta se abrindo.

A quarta etapa consistiu na verificação de trechos correspondentes aos diálogos no livro *The Bona Book of Julian & Sandy*, também escrito por Barry Took e Marty Feldman. Essa comparação tem como objetivo validar a transcrição realizada, identificar possíveis variações entre as versões falada e impressa e, sempre que possível, complementar trechos truncados ou de difícil compreensão. Além disso, o cruzamento entre os registros orais e escritos pôde fornecer elementos adicionais para a análise discursiva dos personagens, bem

como para a identificação do uso recorrente de estruturas, trocadilhos e vocabulários oriundos do Polari.

Os procedimentos utilizados na transcrição seguiram critérios simples e objetivos: colchetes foram empregados para indicar pausas, risos, entonação de voz, aplausos e efeitos sonoros como o barulho de objetos e portas.

A princípio, para a seleção dos trechos analisados no Capítulo 4, foram considerados os seguintes critérios:

- (a) a presença de reações sonoras do suposto público, sobretudo por meio de risos gravados;
- (b) a frequência de uso do Polari;
- (c) as entonações empregadas pelos personagens.

Partiu-se da hipótese de que os trechos em que há maior incidência de Polari e em que os personagens performam por meio de entonações associadas ao feminino e/ou consideradas exageradas – por exemplo, com intensificação na marcação de emoções, variações prosódicas mais amplas e uso expressivo de recursos como alongamentos vocálicos e mudanças bruscas de tom – tendem a ser aqueles em que o humor e a subversão das normas de gênero e sexualidade se tornam mais evidentes. Nesses contextos, supõe-se que a combinação entre Polari, marcadores vocais “afeminados” e a presença de risos gravados potencializa tanto a construção de estereótipos quanto sua problematização, aspecto que será detalhado na análise do capítulo seguinte.

Ressalta-se, contudo, que se trata de um episódio editado em estúdio, e não de uma transmissão ao vivo, de modo que os risos e demais marcações sonoras não correspondem a uma reação espontânea de audiência, mas a elementos inseridos na própria produção. Nesse sentido, tais marcações devem ser compreendidas não como índice empírico de recepção, mas como dispositivos discursivos que orientam a interpretação. O riso, mesmo artificial, atua como mecanismo de enquadramento que legitima determinadas leituras (sobretudo aquelas baseadas em ambiguidade, duplo sentido e insinuação), ao mesmo tempo em que reduz o risco de interpretações literais ou potencialmente ofensivas. Ao sinalizar ao ouvinte o caráter cômico do enunciado, essas inserções contribuem para situar o discurso no campo do entretenimento, e não do confronto direto.

Além desses aspectos, a análise empreendida no Capítulo 4 associa essas hipóteses iniciais a outras estratégias linguísticas e discursivas, como a construção de personagens, o uso de implícitos e a exploração de ambiguidades, de modo a compreender de forma mais ampla o funcionamento do humor e da heteronormatividade nos fragmentos selecionados.

3.4 Contexto comunicativo do episódio

O diálogo entre Julian, Sandy e Mr. Horne no programa de rádio *Round the Horne* representa um caso de comunicação codificada e humor subversivo no contexto britânico pré-descriminalização da homossexualidade.

No episódio usado para compor o *corpus* desta pesquisa, Julian e Sandy relembram, de forma humorística e exagerada, suas várias empreitadas profissionais fracassadas ou absurdas, que serão brevemente detalhadas a seguir.

O lado A do disco é iniciado como se fosse uma confissão autobiográfica “sem censura”. O episódio de *Tangiers*¹⁵ é insinuado como traumático e escandaloso, mas nunca revelado. Na sequência, Mr. Horne surge como representante da gravadora para “monitorar” o conteúdo. Ele passa a funcionar como personagem-pivô, reaparecendo em praticamente todas as histórias seguintes, sempre tentando restabelecer ordem, moral ou racionalidade.

Depois disso, eles relembram quando entraram no ramo da publicação de livros. Contam problemas com um tipógrafo incompetente (Gordon) e títulos absurdos e cheios de trocadilhos. O ponto alto é a transformação do livro científico *The Life Cycle of the Water Vole* em um romance erotizado, com personagens animais hipersexualizados e um novo título sensacionalista. A história termina com o fracasso comercial do livro.

Após o fracasso editorial, Julian e Sandy migram para o cinema e fundam a produtora “*Bona Prods*”. Produzem filmes de títulos paródicos e trocadilhos, incluindo musicais e filmes “mod”¹⁶. Um deles, *Motorcycle Au Pair Boy*, estrelado por Gordon, é criticado e considerado um fiasco. A fase cinematográfica acaba sendo abandonada.

Ainda na teatralidade, eles tentam voltar ao cinema com uma ideia “da moda”: histórias bíblicas. Julian cria um projeto detalhado para *Samson and Delilah* (Sansão e Dalila), descrevendo Samson de forma exageradamente viril. Sandy sugere que Julian interprete Samson, mas Julian revela que preferia ser Delilah. A história termina com a ideia sendo celebrada como genial, mas sem se concretizar.

Partindo para o próximo relato de suas experiências, os personagens contam uma suposta aventura marítima: uma volta ao mundo em um bote salva-vidas. A narrativa mistura heroísmo e absurdo, falta de comida, sofrimento estético (sem creme facial), tempestades, um

¹⁵ Tânger, porto e principal cidade do norte de Marrocos. Está localizada em uma baía do Estreito de Gibraltar.

¹⁶ Do Inglês *modernist*, significa um membro de um grupo de jovens, especialmente na Grã-Bretanha nos anos 1960, que usava roupas estilosas e andava de *scooter* (tipo de motocicleta).

“homem ao mar” e um diário de bordo dramático. A revelação final é que o bote estava preso ao convés do navio Queen Elizabeth 2, arruinando toda a aventura.

Depois do mar, eles retornam à “primeira paixão”: o balé. Fundam a companhia *Ballet Bona*, adotam nomes russificados e montam um espetáculo chamado *L’après-midi d’un goose* (A tarde de um ganso). A escolha do ganso se deve à falta de figurinos adequados. A história do balé envolve um caçador e um rei-ganso, culminando numa dança trágica. Julian chega a “morrer em cena” durante a encenação.

Julian abandona o balé por claustrofobia causada pela fantasia de ganso. Eles então passam para o wrestling profissional, ou seja, um tipo de luta encenada para entretenimento (ou um espetáculo de combate previamente roteirizado) adotando nomes de ringue e lutando na televisão. Discutem estética corporal, encenação, brigas supostamente reais e um “grave ferimento” que acaba sendo apenas uma unha quebrada.

Eles se reinventam como empresários artísticos, oferecendo atrações variadas: lutadores mascarados, uma “mulher-gorila”, uma *bearded lady* que se barbeia no palco, um arcebispo iodeleiro¹⁷ e um homem forte que, ironicamente, está em Paris modelando bolsas. Julian e Sandy revelam-se como estrelas versáteis, embora admitam não saber contar piadas, dançar ou fazer truques.

Dentro do *show business*, ainda tentam se afirmar como cantores e *entertainers*. Cantam *medleys* e canções paródicas, sempre interrompidas por trocadilhos ou alusões legais, como “*we’d wind up in court*”, (acabaríamos no tribunal). A história termina sem sucesso artístico real, finalizando, assim, o lado A.

Iniciando o “lado B” do disco, agora com mais dramatizações do passado, os dois recrutam Mr. Horne como ator involuntário. Este é um novo enquadre narrativo, que justifica a sequência de episódios seguintes: Julian e Sandy abrem um restaurante sofisticado de nome francês exagerado, *La Casserole du Bonheur Gourmet* (A Caçarola da Felicidade Gourmet), e recebem clientes com cardápio pretensioso e linguagem afetada. A história se encerra quando eles abandonam o cliente para sair e jantar fora, revelando o fracasso do negócio.

Depois de fechar o restaurante, eles viram decoradores de interiores. Visitam uma casa e rejeitam violentamente a decoração existente, especialmente o papel de parede, que chega a causar mal-estar físico em Julian. O episódio termina com o início da reforma, mas já insinuando mais um empreendimento fadado ao exagero e ao caos.

¹⁷ Cantor que pratica o *yodel* (iodelei).

Eles decidem, então, tornar-se advogados e abrir um escritório em Lincoln's Inn, uma tradicional e próspera sociedade jurídica situada em um complexo histórico de edifícios tombados, que combina instalações modernas a jardins tranquilos no coração de Londres. Nesse contexto, atendem um cliente acusado de uma infração banal (estacionamento), que rapidamente é elevada à condição de escândalo moral. Sandy conduz uma defesa ao mesmo tempo grandiloquente e absurda. O episódio se encerra com a sugestão, não sem ironia, de que talvez fosse melhor procurar um advogado de verdade.

Após a advocacia, Julian e Sandy trabalham temporariamente em um *pet shop*. Vendem animais absurdos, híbridos improváveis e até objetos confundidos com animais. A história termina quando admitem que não são adequados para lidar com bichos.

Logo, abrem uma escola de idiomas, ensinando línguas de forma caótica. O método “*Polariphone*” usa gravações em cubículos. Um aluno (Ramsingh) aprende Polari em vez de inglês padrão. A história mostra a inversão total da proposta pedagógica. Julian conta a origem emocional do método: um amigo da marinha que lhe deu um papagaio que falava 17 línguas. Inspirado, Julian decide aprender idiomas. A história encerra o arco da escola de línguas.

Desistindo da escola de línguas, eles decidem entrar em musicais famosos (*Rocky Horror*, *Oliver*, Dickens em geral). Criam canções-tema absurdas que são rejeitadas. O episódio termina com a decisão de escrever um musical próprio usando a ideia de que a “psiquiatria está em alta” e tentam criar um musical inspirado em Freud “*Shake Hands with Your Uncle Sigmund*” (Aperte a mão do seu tio Sigmund). O projeto é tratado como mais uma moda explorada superficialmente, encerrando o ciclo de carreiras e, assim, também o lado do disco.

Para além da sucessão dessas experiências profissionais fracassadas, o episódio se sustenta discursivamente pelo uso do Polari e por jogos de palavras ao longo dos diálogos, criando uma camada dupla de significação que permitia tanto o entretenimento do público geral quanto a identificação da audiência *queer*. A situação enunciativa envolvia performances exageradas, nas quais os personagens alternavam entre diversas profissões e situações absurdas, sempre marcadas por trocadilhos e insinuações (elementos característicos da oralidade radiofônica).

Um exemplo claro dessa codificação pode ser encontrado na frase retirada do episódio analisado:

“Anyway, to cut a long story short, after several days at sea, where did we find ourselves? Nowhere”. (“Enfim, resumindo, depois de vários dias no mar, onde nos encontramos? Em nenhum lugar”.)

*“Nowhere. We hadn't seen a **buoy** for ages”.* (“Em nenhum lugar. Não víamos uma boia há séculos.”)

O jogo com a palavra *buoy*, homófona de *boy*, insere uma ambiguidade proposital, permitindo que o comentário seja lido tanto como uma observação náutica (devido ao contexto e ao significado literal de “boia”) quanto como uma referência à ausência de homens. Essa interpretação mais profunda só era acessível a ouvintes familiarizados com os códigos da comunidade gay e com a linguagem Polari.

Esse recurso linguístico funcionava como uma estratégia de resistência cultural, permitindo a circulação de referências *queer* e insinuações sexuais em um meio de comunicação de massa durante um período de repressão legal e social. O próprio meio radiofônico facilitava essa prática subversiva. Como destaca Charaudeau (2015, p. 106),

[o] rádio é essencialmente voz, sons, música, ruído, e é esse conjunto que o inscreve numa tradição oral, ainda mais que não é acompanhada de nenhuma representação figurada dos locutores nem dos objetos que produzem essas vozes, esses ruídos, esses sons. Produz-se uma magia particular através da ausência de encarnação e da onipresença de uma voz.

Essa ausência de imagem oferecia uma vantagem fundamental: o anonimato e a abstração da performance radiofônica permitiam que conteúdos ousados passassem despercebidos por censores ou ouvintes menos atentos. Como enfatiza ainda o autor, “[o] rádio é, das três mídias, a que melhor pode fazer coincidir tempo do acontecimento e tempo da escuta. [...] é a mídia da transmissão direta e do tempo presente” (Charaudeau, 2015, p. 107).

Essa simultaneidade e fluidez temporal favoreciam intervenções espontâneas e improvisadas, em que a linguagem codificada e a agilidade no humor de Julian e Sandy encontravam um espaço produtivo. Além disso, o rádio criava uma relação de proximidade com o ouvinte, reduzindo a distância entre emissor e receptor. Segundo o mesmo texto: “[...] no rádio, a distância fica quase abolida entre a mídia e o ouvinte, pela transmissão direta da oralidade [...] criando intimidade, confiança, até mesmo ambiente propício às confissões” (Charaudeau, 2015, p. 108).

Essa intimidade permitia a inserção de elementos pessoais, duplos sentidos e referências mais ocultas que escapavam às normas da linguagem televisiva ou da imprensa escrita. *Round the Horne* utilizava esse cenário para desenvolver seus quadros de maneira cuidadosa. A equipe equilibrou habilmente aceitação popular e também a representação da experiência LGBTQIAPN+. O programa alcançava milhões de ouvintes em todo o Reino Unido, criando um espaço paradoxal onde a cultura *queer* podia ser simultaneamente visível e invisível, dependendo do repertório linguístico e cultural do receptor.

As conversas entre “Jules e Sand”, como se referem um ao outro durante a interação no episódio, combinam elementos da comédia de costumes¹⁸ britânica com a paródia de formatos radiofônicos tradicionais, como entrevistas e relatos de memórias. No episódio analisado, os dois personagens participam de uma falsa entrevista sobre suas “memórias” e inventam ocupações exageradas (como coreógrafos, dramaturgos e jardineiros), sempre jogando com trocadilhos e eufemismos. Essa estrutura cômica se alinha ao que Charaudeau (2015, p. 108) descreve como a lógica da oralidade radiofônica: “[...] o rádio, ao jogar [...] com as características próprias à oralidade, à sonoridade e à transmissão direta, cria duas cenas de fala: uma de descrição de acontecimentos do mundo, outra, de troca de intervenções, de opiniões, de pontos de vista”.

O impacto cultural de Julian e Sandy ultrapassou o período de exibição do programa. As esquetes preservadas em livros e gravações se tornaram registros valiosos do Polari e são estudadas hoje como parte fundamental da história linguística *queer*. A dupla demonstrou como o humor poderia ser utilizado como recurso para negociar visibilidade em contextos repressivos, antecipando estratégias posteriores de ativismo cultural, como no caso da reação conservadora de Mary Whitehouse, mencionada no capítulo anterior.

Assim, o humor codificado de *Round the Horne*, aliado ao uso estratégico do Polari, demonstra a capacidade da linguagem de atuar como objeto de resistência cultural em contextos de repressão. Através da oralidade radiofônica, Julian e Sandy criaram um espaço ambíguo onde a cultura LGBTQIAPN+ podia circular de forma mais oculta, conciliando aceitação popular e afirmação identitária.

¹⁸ Gênero teatral que representa as convenções, hábitos e normas de um grupo social. Concentra-se no comportamento dos personagens e oferece uma crítica sutil ao mostrar as hipocrisias e absurdos da sociedade de maneira satírica e humorística. Enquanto a comédia de caráter zomba das peculiaridades individuais, a comédia de costumes zomba das práticas sociais (Martinez, [s.d.]).

3.5 Enquadramento metodológico

Esta pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar, fundamentada principalmente na Análise do Discurso (AD), na Teoria Semiolinguística (TS) e na Teoria *Queer* (TQ), compondo assim um olhar mais crítico e voltado para a linguagem como prática social, situada historicamente e atravessada por relações de poder. A escolha por essas três vertentes se dá pelo caráter complementar que cada uma oferece à análise do *corpus*, especialmente no que diz respeito à forma como o discurso se constrói, se inscreve na mídia e participa de processos de resistência identitária.

A AD, conforme desenvolvida por Michel Pêcheux e ampliada por Eni Orlandi no Brasil, permite compreender como os sentidos não são naturais nem transparentes, mas sim atravessados por ideologias, memórias discursivas e posições-sujeito. O discurso, aqui, é entendido como lugar de disputas simbólicas em que os sujeitos são interpelados e constituídos por práticas discursivas socialmente marcadas. Essa perspectiva se mostra fundamental para analisar como alguns sentidos sobre gênero e sexualidade são historicamente construídos e contestados, como ocorre nos diálogos entre Julian e Sandy. No entanto, é importante destacar que, embora os conceitos de Pêcheux sejam mobilizados para contextualizar a compreensão teórica da AD, a análise do programa de rádio não seguirá diretamente o seu modelo. O foco analítico se baseia na TS, que orientará a análise das interações e estratégias discursivas presentes no corpus.

A TS mobiliza conceitos centrais como contrato de comunicação, encenação discursiva e sujeitos da linguagem (Eu e Tu), permitindo compreender como o humor no programa de rádio se constrói por meio de estratégias de significação que articulam diferentes níveis de interpretação (público geral vs. público iniciado) e geram efeitos de cumplicidade e captação, considerando as condições de produção e os saberes partilhados no contexto comunicativo.

Além disso, a TQ, especialmente a partir dos trabalhos de Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci e Rodrigo Borba, oferece o suporte necessário para pensar a linguagem como campo de performatividade, em que a identidade não é uma essência fixa, mas um efeito de discursos reiterados. O conceito de performatividade proposto por Butler revela-se essencial para analisar como os personagens Julian e Sandy encenam uma identidade *queer* em meio a um contexto social normativo, utilizando o Polari e o duplo sentido como estratégias discursivas de subversão. A Linguística Queer (LQ), por sua vez, conforme articulada por Borba, fornece uma oportunidade de leitura crítica para compreender

como as performances linguísticas podem tanto reproduzir quanto desafiar normas heteronormativas.

A escolha dessas abordagens se justifica, portanto, pelo próprio objeto de estudo desta pesquisa: um programa humorístico radiofônico britânico da década de 1960, marcado por uma linguagem ambígua, codificada e repleta de subtextos *queer* – como a evocação de astros de Hollywood com homossexualidade “escondida” (Rock Hudson, Tab Hunter, Dorian Gray) para insinuar desejo entre homens sob a aparência de uma piada sobre um rato-d'água; o jogo com o duplo sentido de "*drag yourself up on deck*", que no Polari remete ao transformismo e à performance de gênero; e o uso de pronomes femininos ("*she's got no idea*") para referir-se a Julian, desestabilizando a correspondência esperada entre corpo e marcação linguística. Para compreender como esse discurso opera, seria insuficiente limitar-se a uma análise puramente textual ou estrutural. É necessário considerar os atravessamentos ideológicos, históricos e culturais que moldam tanto a produção quanto a recepção do discurso. Ao integrar a Análise do Discurso, a Teoria Semiolinguística e a Teoria *Queer*, esta pesquisa busca dar conta da complexidade dos processos de significação que envolvem o humor, a linguagem e a resistência identitária em contextos midiáticos.

3.5 Categorização analítica

As linhas de análise adotadas nesta pesquisa concentram-se, em primeiro lugar, no uso do humor e da ironia como estratégias discursivas que, sustentadas às teorias do humor, operam simultaneamente como recurso de entretenimento e como mecanismo de crítica social. Em *Round the Horne*, o humor, frequentemente baseado em duplos sentidos, trocadilhos e alusões disfarçadas, permite aos personagens Julian e Sandy abordar temas ligados à homossexualidade de forma subversiva, evitando a censura direta e abrindo espaço para leituras plurais por parte do público.

Além disso, serão utilizados os fundamentos de análise do riso e do humor propostos pelo linguista Rony Peterson Gomes do Vale, em sua tese “O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso” e por Sírío Possenti em sua obra “Humor, língua e discurso”, a fim de compreender de que maneira as escolhas linguísticas e os efeitos de sentido contribuem para a construção da comicidade e para a veiculação de críticas implícitas. Essa dimensão responde à pergunta de pesquisa sobre como o humor contribui para tensionar e ressignificar discursos hegemônicos sobre gênero e sexualidade, especialmente em um contexto histórico de intensa vigilância e repressão.

Outro ponto fundamental é a construção e a subversão de estereótipos de gênero e sexualidade, evidenciada na representação dos personagens e na forma como performam identidades que transitam entre a conformidade e a transgressão. A presença do Polari conecta esses dois aspectos, funcionando como um meio de comunicação protegido, bem como marcador cultural de pertencimento à comunidade LGBTQIAPN+. Ao analisar como o uso dessa linguagem se articula ao humor e à construção identitária, a pesquisa responde à questão sobre o papel do Polari na afirmação e na visibilidade de identidades dissidentes, ao mesmo tempo em que revela sua função política na resistência aos discursos heteronormativos. Essas perspectivas, interligadas, estruturam a análise e garantem a coerência teórico-metodológica entre o referencial e o *corpus* examinado.

3.7 O rádio

O rádio proporciona serviços variados no âmbito da informação e do conhecimento, tais como entretenimento e noticiários. Ao longo de mais de um século, construiu uma trajetória histórica, estabelecendo e mediando relações entre indivíduos de distintas localidades, culturas e costumes (Barbosa Filho, 2003). Nesse contexto, compreender sua origem e seu desenvolvimento torna-se fundamental para analisar seu papel social ao longo do tempo.

Além de seu desenvolvimento histórico, é necessário considerar suas características comunicacionais. Enquanto nos meios audiovisuais o telespectador dispõe simultaneamente de estímulos sonoros e visuais, no rádio, a palavra falada constitui o principal recurso expressivo. Essa especificidade ativa a imaginação do ouvinte, que constrói mentalmente imagens do narrador, das situações e dos eventos relatados (Barbosa Filho, 2003).

Diferentemente do que ocorre na televisão, em que a imagem difunde-se ao espectador combinada ao som ou mesmo de forma autônoma, no rádio, o ouvinte possui maior liberdade para elaborar, com base na narração, a representação imagética do assunto, da pessoa ou do fato. Como afirma McLeish (2001 apud Barbosa Filho, 2003, p. 45), “quem faz textos e comentários para o rádio escolhe as palavras de modo a criar as devidas imagens na mente do ouvinte e, assim fazendo, torna o assunto inteligível”. Desse modo, por tratar-se de um meio sem suporte visual, sua linguagem estimula a imaginação e envolve o receptor, convidando-o à participação ativa da mensagem por meio de um processo interpretativo interno (Barbosa Filho, 2003).

A partir dessas características da linguagem radiofônica, o rádio organiza seus conteúdos em diferentes gêneros, definidos por finalidades comunicativas e modos específicos de construção discursiva. O uso expressivo da palavra falada, aliado aos recursos sonoros e à imaginação, favorece a criação de formatos que estabelecem vínculo com o ouvinte. É nesse contexto que se insere o gênero do entretenimento, cuja exploração do universo sonoro e do imaginário ocupa lugar central na experiência radiofônica.

O gênero do entretenimento, no qual o programa *Round the Horne* se insere de maneira mais adequada, foi, segundo Barbosa Filho (2003, p. 113), “considerado por muito tempo como de menor relevância em função de seu caráter essencialmente diversional”. No entanto, esse gênero exprime um potencial significativo para explorar de forma mais aprofundada a riqueza do universo da linguagem sonora quando comparado a outros gêneros radiofônicos (Barbosa Filho, 2003).

Nesse sentido, suas características o vinculam diretamente ao campo do imaginário, cujos limites são amplos e indefinidos, promovendo aproximação e empatia entre a mensagem e o receptor. Esses aspectos não podem ser ignorados, sob pena de comprometer a força e a eficácia da transmissão dos significados de determinada informação ao público (Barbosa Filho, 2003).

A partir dessa perspectiva, o autor aponta que a dimensão estética e outras qualidades do “radioteatro” (Barbosa Filho, 2003, p. 114), considerado um dos formatos mais relevantes do entretenimento, evidenciam elementos próprios da ação dramática. Entre eles, destaca-se a maior oferta de informação proporcionada pela interação com o público, que se envolve progressivamente com os signos sonoros, atraído pela expressividade do sinal recebido. Esses signos, estimulados pelo apelo à imaginação, possibilitam a criação de “imagens auditivas” e, além disso, o uso adequado dos recursos do meio, como música e efeitos sonoros, favorece a concentração e intensifica a expressividade da mensagem. Assim, a emocionalidade e a sensação de intimidade estabelecida com o ouvinte contribuem para a construção de uma relação pessoal e afetiva (Barbosa Filho, 2003).

Desse modo, na elaboração do texto radiofônico, ao articular elementos verbais e não verbais da informação, combinando-os e enfatizando-os, o gênero oferece aos agentes da comunicação inúmeras possibilidades de produção e recepção. Tais possibilidades, por sua vez, são capazes de provocar surpresa, afeto, entusiasmo, indignação e alegria, além de contribuir para a construção, quando possível, de uma realidade mais justa e humana (Barbosa Filho, 2003).

Barbosa Filho (2003) também explica que os formatos de entretenimento manifestam características e potencialidades específicas, entre as quais se destaca a capacidade de funcionar como instrumento para a informação, a publicidade, a prestação de serviços, a educação e, naturalmente, o próprio entretenimento. Nesse sentido, no âmbito do gênero radiofônico, os programas de entretenimento desdobram-se em diferentes subgêneros. Entre eles, destaca-se o programa ficcional, que se organiza, de modo geral, em dois grandes grupos: o drama e o humor.

O drama, entendido como uma forma de representação do real e das experiências cotidianas, manifesta-se no rádio por meio do processo de radiofonização, isto é, pela adaptação de textos para a linguagem radiofônica. Esses textos podem ser originais ou adaptados, inéditos ou já publicados, provenientes de obras literárias, peças teatrais, roteiros cinematográficos ou audiovisuais, além daqueles produzidos especificamente para o meio sonoro. Na construção do texto dramático radiofônico, cabe aos roteiristas antecipar as situações psicológicas que orientam a ação, utilizando indicações diretas de postura, entonação e estados emocionais que se expressam no comportamento dos personagens (Barbosa Filho, 2003).

Nesse sentido, o drama radiofônico pode ser classificado em três modalidades, conforme Barbosa Filho (2003): unitário, seriado e telenovela. Neste estudo, considera-se o formato seriado, caracterizado por episódios independentes entre si, cada um com início, desenvolvimento e desfecho próprios. Embora anuncie personagens centrais fixos, cada episódio pode ser compreendido de forma autônoma, sem a necessidade de o ouvinte acompanhar as edições anteriores.

Dentro dessa tipologia, *Round The Horne* pode ser classificado como um programa ficcional radiofônico seriado, pertencente ao campo do entretenimento. Embora seja amplamente reconhecido por elementos cômicos, sua organização estrutural aproxima-se do modelo de programa humorístico em série, equivalente aos seriados ficcionais, com personagens recorrentes e episódios autônomos. Segundo Barbosa Filho (2003), os programas de humor em série caracterizam-se justamente pela presença de personagens permanentes que se apresentam a cada episódio, podendo ser estruturados a partir de esquetes ou de uma trama contínua. Dessa forma, a classificação de *Round The Horne* insere-se no gênero ficcional radiofônico, no formato seriado, com predominância de elementos de entretenimento e comicidade.

Segundo Possenti (2010), as causas do riso podem ser reduzidas a três: o rebaixamento físico ou moral, a economia psíquica (sempre acompanhada de alguma

liberação do recalcado), e a boa técnica, isto é, a forma surpreendente. Quando os personagens dos textos humorísticos, especialmente das piadas, são, por exemplo, políticos, cônjuges, ou certos profissionais (médicos, garçons, advogados, militares, etc.), fica bastante claro que o rebaixamento é um traço constante (políticos são corruptos, ignorantes ou desinteressados das tarefas da vida pública, maridos são traídos, esposas engordam ou são frias, médicos e advogados cobram caro demais, garçons são sujos) (Possenti, 2010).

No entanto, sabe-se que o mero rebaixamento não basta para produzir humor; se bastasse, a simples enunciação de qualquer um desses enunciados já seria suficiente para provocar o riso. Para que ele ocorra, é necessário que esse traço seja apresentado de forma engenhosa, geralmente indireta, permitindo a apreensão de um sentido socialmente regulado, muitas vezes relegado a situações privadas de interlocução ou, quando públicas, limitado a espaços específicos, como teatros, casas de espetáculo ou determinados horários no rádio e na televisão.

3.8 O humor e o riso

A reflexão sobre o discurso humorístico exige, como ponto de partida, uma problematização do próprio conceito de humor. Trata-se de uma noção marcada por forte instabilidade teórica, atravessada por diferentes tradições, filosófica, psicológica, literária e linguística, produzem definições imprecisas ou sobrepostas. No senso comum, o humor costuma ser definido como aquilo “que faz rir” (Vale, 2013); contudo, tal definição se mostra insuficiente quando analisada sob a ótica dos Estudos do Discurso.

Vale (2013) observa que o humor não pode ser reduzido nem a um efeito psicológico nem a um simples ornamento textual. Ao contrário, ele deve ser compreendido como uma forma de organização discursiva que mobiliza recursos linguísticos, discursivos e interdiscursivos para produzir efeitos de sentido ligados ao risível, ao cômico e ao prazer. Nesse sentido, o humor não reside exclusivamente no texto, mas na relação que se estabelece entre texto, sujeitos, contexto e memória discursiva.

Essa perspectiva afasta o humor de concepções essencialistas e o aproxima de uma abordagem discursiva, na qual suas causas não são universais nem naturais. O humor emerge de operações como a ambiguidade semântica, a incongruência, a paródia, a imitação e o deslocamento de sentidos, todas dependentes de condições históricas e socioculturais específicas (Vale, 2013).

Ao reconhecer o humor como prática discursiva, torna-se necessário avançar na análise de um de seus efeitos mais recorrentes e, ao mesmo tempo, mais problemáticos: o riso.

As teorias modernas do riso buscaram sistematizar as causas do risível e do prazer associado ao fazer rir, sobretudo a partir do Romantismo e ao longo do século XX. Conforme sintetiza Vale (2013), essas teorias podem ser agrupadas em três grandes eixos explicativos: as teorias da superioridade, as teorias da incongruência e as teorias do alívio, classificação retomada a partir dos estudos de do filósofo David Hector Monro (1988). Cada uma dessas vertentes privilegia um aspecto distinto do riso (social, cognitivo ou psíquico), permitindo compreender tanto suas funções quanto seus limites enquanto fenômeno discursivo. Tendo isso em vista, será explorada cada uma dessas teorias a seguir.

- a) **A teoria da superioridade.** As teorias da superioridade explicam o riso a partir de um sentimento de hierarquização entre aquele que ri e o objeto do riso. Segundo essa perspectiva, os vícios, defeitos e infortúnios humanos tornam-se alvos privilegiados da derrisão¹⁹, pois permitem ao sujeito que ri sentir-se momentaneamente superior. Como sintetiza Monro (1988, p. 350 apud Vale, 2013, p. 91), “o prazer que temos no humor deriva de nosso sentimento de superioridade sobre aquilo de que se ri”. Essa concepção remonta a outros autores, como os filósofos Alexander Bain e Henri Bergson, para quem o riso atua como mecanismo de correção social. Bergson (2007, p. 101 apud Vale, 2013, p. 92) afirma que a sociedade “faz pairar sobre cada um, senão uma ameaça de correção, pelo menos uma perspectiva de humilhação”, transformando o riso em instrumento de vigilância e normalização.
- b) **A teoria da incongruência.** Para essas teorias, o foco recai sobre os modos de percepção daquilo que é cômico ou ridículo. De acordo com Monro (1988, p. 335 apud Vale, 2013, p. 92) para essas teorias, o humor e o riso produzidos pela incongruência estão relacionados a uma expectativa frustrada, na qual o humor emerge de uma súbita transformação de uma tensa expectativa em nada, bem como de uma inesperada conexão entre ideias. Essas teorias compreendem o humor como revelador das incoerências do mundo social, cabendo ao humorista evidenciar aquilo que, embora naturalizado, é profundamente contraditório. Em outras palavras, o humor consiste em revelar o que há de inadequado no interior daquilo que é

¹⁹ Riso de desprezo ou zombaria.

socialmente considerado adequado. Nesse processo, cabe ao humorista destacar e tornar visíveis situações e comportamentos incômodos que atravessam posturas vistas como normativas ou politicamente corretas, as quais, em última instância, reduzem-se a estereótipos que expõem as contradições e incoerências da realidade social (Monro, 1988, p. 335 apud Vale, 2013 p. 92).

- c) **A teoria do alívio.** As teorias do alívio explicam o riso como resultado de uma liberação psíquica diante das coerções sociais. Fundamentadas principalmente na obra de Sigmund Freud sobre o chiste, essas teorias concebem o humor como um meio de burlar censuras internas e normas sociais repressoras. Segundo Vale (2013, p. 99), o riso e o risível permitem “dar, mesmo que momentaneamente, livre curso a pulsões e desejos secretos, por vezes, interditos socialmente”. Citando Monro, o autor ressalta que, para Freud, o humor “busca burlar o censor²⁰ que nos impede de dar livre curso aos nossos desejos e pulsões” (Monro, 1988, p. 354 apud Vale, 2013, p. 92). O riso, assim, funciona como válvula de escape simbólica, ainda que temporária, (como o proporcionado por uma piada de fundo sexual), ou prolongado (similar ao que acontece com pessoas que estão sob grande tensão ou estresse).

Se o humor se apresenta como uma prática discursiva complexa, o riso, por sua vez, figura como um de seus efeitos mais frequentemente associados, embora não seja nem automático nem garantido. Diversos estudos sobre o cômico tomaram o riso como critério central de análise. A socióloga Olbrechts-Tyteca (1974, p. 11) afirma que “o critério efetivo de todo estudo sobre o cômico é o riso”. No entanto, essa centralidade do riso levanta dificuldades quando transportada para o campo discursivo.

Vale (2013), apoiando-se em Bakhtin, propõe compreender o riso a partir de uma dupla dimensão. De um lado, o riso possui uma face psicossociofisiológica, enquanto resposta corporal e emocional; de outro, mostra uma face languageira, pois se materializa em formas discursivas historicamente situadas. Dessa forma, o autor afirma que, embora o riso seja “universal, presente em todas as sociedades e culturas, o impacto da linguagem que o exprime é de caráter social, marcado cultural e historicamente” (Vale, 2013, p. 61), o que faz com que o riso deixe de ser visto apenas como uma reação individual e passe a ser concebido como um fenômeno cultural e socialmente construído.

Além disso, o riso é profundamente marcado pela contingência, uma vez que não se estabelece de modo necessário nem uniforme entre o objeto cômico e o sujeito que ri. Como

²⁰ Nome teórico para o conjunto das nossas inibições internas (Vale, 2013).

observa o folclorista Vladimir Propp (1992, p. 31), aquilo que provoca o riso em um indivíduo pode não produzir o mesmo efeito em outro, pois “pode-se dar a causa do riso, porém é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir. A dificuldade está no fato de que o nexa entre o objeto cômico e a pessoa não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri”. Essa variabilidade evidencia que o riso não pode ser tomado como critério absoluto para a identificação do humor; ainda assim, desconsiderá-lo por completo significaria ignorar um elemento central que atravessa séculos de reflexões teóricas sobre o risível.

É nesse mesmo sentido que Olbrechts-Tyteca (1947, p. 11-12 apud. Vale, 2013, p. 36) reconhece o riso como um critério relevante para os estudos do cômico, ao mesmo tempo em que problematiza sua aplicação. Segundo a autora, o riso excede amplamente o domínio do cômico, pois pode ser provocado não apenas por fatos discursivos, mas também por estímulos de natureza física, química ou fisiológica (ervas, cócegas, gases, drogas, problemas psiquiátricos ou fisiológicos etc.) Ademais, ele não evidencia uma significação estável, já que assume valores distintos conforme a sociedade, a cultura e o momento histórico em que se manifesta (Vale, 2013).

A intensidade do riso tampouco é proporcional ao grau de comicidade, pois depende de múltiplas contingências, como o estado cognitivo e emocional do sujeito, a idade, a situação de interação e o pertencimento a um mesmo grupo social ou comunidade de fala. Soma-se a isso o fato de que o cômico pode suscitar tanto o riso quanto o sorriso, manifestações que nem sempre são diretamente observáveis ou passíveis de interpretação imediata, por poderem ser voluntárias, involuntárias ou simuladas, o que reforça os limites de se adotar o riso como critério absoluto para a análise do cômico (Olbrechts-Tyteca, 1974 apud. Vale, 2013).

Além disso, a análise também foi enriquecida a partir de dois fenômenos linguístico-discursivos específicos: o trocadilho e a ambiguidade. Os trocadilhos consistem em jogos de linguagem que exploram semelhanças sonoras, gráficas ou semânticas entre palavras, produzindo efeitos de humor a partir da sobreposição de sentidos. Segundo MasterClass (2020), esse recurso pode assumir diferentes formas, como homonímia, polissemia ou paronomásia, sempre dependendo da capacidade do interlocutor de reconhecer a duplicidade de significados em circulação. Já a ambiguidade, conforme definido por Toda Matéria (2023), ocorre quando um enunciado admite mais de uma interpretação possível, seja por questões lexicais, sintáticas ou contextuais.

Esses recursos podem se misturar e estar contidos nas teorias do humor e do riso uma vez que se relacionam diretamente com os princípios da incongruência, do duplo sentido e da quebra de expectativas. O trocadilho e a ambiguidade alinham-se especialmente à teoria da incongruência, na medida em que frustram expectativas e criam conexões inesperadas entre ideias, produzindo o efeito de sentido cômico a partir de uma súbita transformação interpretativa.

Além disso, dialogam com a teoria do alívio ao permitir a expressão indireta de conteúdos socialmente interditos, uma vez que o duplo sentido pode burlar censuras e revelar desejos reprimidos de maneira disfarçada. Por fim, podem também se relacionar com a teoria da superioridade quando empregados para ridicularizar um alvo específico, fazendo com que aquele que compreende o trocadilho ou a ambiguidade sinta-se intelectual ou socialmente superior a quem não os capta.

CAPÍTULO 4: Entre o dito e o insinuado: uma análise do humor a partir dos jogos de linguagem e do duplo sentido

4.1 *Vada the Bona World*: contrato de comunicação e jogos de riso

Este capítulo tem como objetivo analisar os efeitos de sentido produzidos nos diálogos entre os personagens Julian e Sandy, do programa *Round the Horne*, a partir da articulação entre linguagem e humor. Com base no percurso teórico delineado anteriormente, parte-se da compreensão, segundo Patrick Charaudeau, de que o discurso constitui um dispositivo de encenação no qual se organizam estratégias de significação, envolvendo sujeitos, finalidades e saberes partilhados no interior de um contrato de comunicação. Nessa perspectiva, o sentido resulta das relações entre o sujeito comunicante, o sujeito interpretante e as condições de realização do ato de linguagem.

Para fins de análise, os excertos selecionados serão tratados como fragmentos discursivos, numerados sequencialmente (Fragmento 1, Fragmento 2 etc.), sendo sua delimitação definida a partir de critérios linguísticos e discursivos, e não exclusivamente pela minutagem.

Considerando o episódio em sua totalidade (com aproximadamente uma hora de duração), foram identificadas 137 marcações de riso, assinaladas pelo uso de “*laughter*” ao longo do áudio. A partir desse levantamento, foram selecionados 14 excertos com base nos critérios definidos no capítulo anterior, ou seja: (a) a presença de reações sonoras do suposto público, sobretudo por meio de risos gravados; (b) a frequência de uso do Polari; e (c) as entonações empregadas pelos personagens. Esses excertos constituem um recorte analítico representativo, sem pretensão de esgotar as ocorrências de riso no material, e, no decorrer das análises, mostram-se também particularmente ricos em trocadilhos e ambiguidades, que se articulam a esses três critérios iniciais.

Além da seleção qualitativa dos 14 fragmentos, os quais contém trinta e seis marcações de riso “*laughter*”, procedeu-se a uma distribuição interpretativa das 137 ocorrências de riso com o apoio de diferentes IAs disponibilizadas pela plataforma *InnerAI* (como GPT-5.1, Claude 3.7, Gemini 2.0 e Llama 4), segundo seis estratégias de humor: (I) superioridade, (II) incongruência, (III) alívio, (IV) ambiguidade, (V) trocadilho e (VI) uso do Polari. Trata-se de uma modelização analítica, e não de uma contagem automática, cujo objetivo é evidenciar o peso relativo de cada mecanismo no episódio como um todo,

articulando as teorias do riso discutidas no capítulo anterior (superioridade, incongruência, alívio) com as categorias de duplo sentido mobilizadas nesta análise (ambiguidade, trocadilho e Polari). É importante destacar que essas estratégias não são mutuamente excludentes: uma mesma ocorrência de riso pode estar associada a mais de uma delas.

Nesse sentido, a distribuição geral foi a seguinte:

- **I. Superioridade:** 65 risos

Situações em que o riso decorre do rebaixamento físico, moral ou simbólico de personagens e instituições, produzindo um efeito de “olhar de cima” sobre o alvo da piada.

- **II. Incongruência:** 120 risos

Momentos em que há ruptura de expectativa, conexão inesperada entre ideias ou transformação brusca de uma situação apresentada como séria em algo banal ou absurdo.

- **III. Alívio:** 55 risos

Ocorrências em que o humor opera como válvula de escape simbólica para conteúdos sexuais ou politicamente sensíveis, permitindo que desejos e tensões circulem sob forma velada.

- **IV. Ambiguidade:** 110 risos

Casos em que o efeito cômico depende de duplos sentidos que não se resolvem, sustentando o jogo entre o dito e o insinuado e convocando diferentes leituras conforme o repertório do ouvinte.

- **V. Trocadilho:** 90 risos

Situações em que o riso se apoia principalmente em jogos lexicais, deformações criativas de palavras, títulos e nomes próprios, ou em aproximações sonoras inesperadas.

- **VI. Uso do Polari:** 100 risos

Ocorrências em que o Polari é central para o efeito cômico, seja como marca estilística, código de pertença, recurso de dissimulação ou operador de duplo enquadramento entre público geral e público iniciado.

A análise centra-se no funcionamento discursivo dos enunciados, considerando sua materialidade linguística e os efeitos produzidos pela performance vocal e pelas marcações de riso. Nesse sentido, mobiliza-se a noção de contrato comunicativo para compreender a coexistência de diferentes níveis de interpretação no interior do programa. De modo complementar, recorre-se à TQ e à LQ para evidenciar como os sentidos relacionados a

gênero e sexualidade são produzidos e deslocados no discurso. No que se refere ao humor, o riso é tratado como um efeito discursivo situado, decorrente de mecanismos como superioridade, incongruência, alívio, ambiguidade, trocadilhos e uso do Polari.

A partir desses pressupostos, os recortes selecionados foram analisados com o objetivo de demonstrar, por meio de 14 fragmentos, como essas estratégias de humor e o uso do Polari operam na produção de sentidos que, ao mesmo tempo, se inscrevem no campo do entretenimento e tensionam normas sociais em um contexto comunicativo regulado.

4.2 *Palare in action: vadas, risos e a construção do duplo enquadramento*

Para dar início à análise, observa-se o Fragmento 1 (01:30–02:00), em que a interação entre os personagens explicita um dos mecanismos centrais do humor no programa: a articulação entre ambiguidade e crítica indireta a discursos institucionalizados. Embora o diálogo se apresente, em um primeiro momento, como uma conversa sobre a produção de um disco, ele se desloca para um jogo de linguagem que expõe e ridiculariza a lógica mercadológica subjacente à indústria cultural.

Fragmento 1

Sandy: Go on, you'll feel better. Besides it's the smut that sells, it does. That's what the man said when he approached us about this record.
[laughter]
Sandy: He said, he said, well, no, listen, he said 'what we're looking for is something fresh, vital, socially significant, pungent, limpid and smutty.'
[laughter]
Julian: Is that what he said, the man from the record company?
Sandy: Yeah, we all got his number, ducky.
Mr. Horne: Excuse me, I wonder if I could...
Sandy: Yes, we've been wondering that.
[laughter]
Sandy: I doubt it, frankly.
[laughter]
Sandy: Here, here, here. Who's the naff omie?
Julian: I don't know.
[laughter]
Julian: Looks like an elderly groupie.
[laughter]

Sandy: Continue, você vai se sentir melhor. Além disso, é a obscenidade/baixaria que vende, vende sim. Foi o que o homem disse quando nos abordou sobre este disco.

[risos]

Sandy: Ele disse, ele disse, bem, não, escute, ele disse “o que estamos procurando é algo fresco, vital, socialmente significativo, pungente, límpido e Julian: Foi isso que ele disse, o homem da gravadora?

Sandy: Sim, nós já sacamos qual é a dele, querido.

Mr. Horne: Com licença, será que eu poderia...

Sandy: Sim, nós temos nos perguntado isso.

[risos]

Sandy: Duvido, francamente.

[risos]

Sandy: Aqui, aqui, aqui. Quem é o *omie* cafona?

Julian: Não sei.

[risos]

Julian: Parece um *groupie* idoso.

[risos]

No trecho situado aos 1:30 do áudio, o riso se produz a partir do momento em que Sandy subverte o discurso da gravadora, deslocando sua suposta sofisticação para revelar o interesse comercial que a sustenta. A enumeração de qualidades como *fresh* (novo), *vital* (vital), *socially significant* (socialmente relevante), *pungent* (mordaz, no sentido de crítica ácida), *limpid* (limpo) é imediatamente esvaziada pela reiteração da palavra *smutty* (obsceno), produzindo um efeito de humor reconhecido coletivamente pelo grupo.

Nesse ponto, o riso não funciona apenas como reação diegética, mas como um dispositivo de orientação interpretativa que inscreve o enunciado no contrato de comunicação humorístico. Ao sinalizar a incongruência como elemento cômico, o discurso constrói um TUD que reconhece essa quebra como legítima e não como crítica direta à instituição. Desse modo, a possível tensão crítica é reconfigurada como entretenimento, o que permite sua circulação em um espaço midiático amplo.

Essa dinâmica enunciativa está em consonância com a proposta de análise genealógica dos discursos à qual Butler se vincula em Problemas de Gênero, investigando como determinados enunciados produzem efeitos de verdade e poder. Conforme Salih (2012, p. 70) sintetiza ao tratar da abordagem de Butler, "a genealogia investiga os interesses políticos envolvidos em nomear como origem e causa aquelas categorias de identidade que são, de fato, os efeitos de instituições, práticas, discursos". Neste, o discurso da gravadora é revelado como efeito de uma lógica mercadológica, e não como expressão de valores estéticos ou sociais autênticos. Ao mesmo tempo, essa desnaturalização não é neutra do ponto de vista da sexualidade: a lógica mercadológica que se apresenta como universal está ancorada em

pressupostos heteronormativos, que o grupo de personagens, marcadamente *queer*, expõe e ridiculariza.

Ao empregar a expressão "*we all got his number*" ("nós já sacamos qual é a dele", em tradução livre) referindo-se a Mr. Horne, Sandy expõe a fachada que sustenta o discurso institucional. O riso decorre justamente dessa inversão: a autoridade é desestabilizada por um código linguístico compartilhado apenas entre os pares. Trata-se de uma comunidade de fala *queer* cuja partilha do Polari funciona como prática de resistência simbólica, desafiando e subvertendo, por meio da linguagem, as normas e estruturas de poder de uma cultura dominante que historicamente marginaliza sexualidades dissidentes.

No entanto, essa resistência é necessariamente parcial e mediada, uma vez que o diálogo ocorre em um programa de humor voltado a um público amplo. O uso do Polari, ao mesmo tempo em que cria um espaço de cumplicidade entre sujeitos *queer*, permanece em grande medida opaco para a audiência geral, o que simultaneamente limita e protege seu potencial subversivo.

Essa operação evidencia o caráter estratégico da encenação discursiva, na medida em que mobiliza recursos languageiros para produzir efeitos de sentido no interior de um contrato de comunicação, conforme proposto por Patrick Charaudeau. Ao mesmo tempo, permite interpretar como determinados usos da linguagem podem operar deslocamentos de sentido em relação a normas sociais estabilizadas.

Nesse ponto, recorre-se à perspectiva de Judith Butler, que, a partir de Jacques Derrida, compreende a performatividade como um processo reiterativo, no qual os signos podem ser reinscritos em novos contextos, abrindo espaço para ressignificações. Como observa Sara Salih (2012, p. 128), "os signos podem ser transplantados para contextos imprevistos e citados de modos inesperados", o que caracteriza um "transplante citacional".

Nesse sentido, o uso do Polari pode ser analisado, do ponto de vista semiolinguístico, como um recurso de encenação que organiza efeitos de cumplicidade e seleção de destinatários, e, do ponto de vista da TQ como um processo de deslocamento e reapropriação de signos que tensiona e subverte sentidos estabilizados, inclusive aqueles associados à autoridade institucional.

O efeito cômico se intensifica quando Sandy se refere a Mr. Horne como "*naff omie*". No Polari, *omie* significa 'homem', e *naff* pode significar tanto 'sem graça/sem gosto' quanto 'heterossexual' (Baker, 2002). A classificação imediata do personagem como alguém que não compartilha do mesmo repertório cultural e linguístico dos interlocutores instaura uma oposição entre o grupo e a instância normativa que Mr. Horne representa. Essa oposição não é

apenas social ou estilística, mas também sexual: ao codificar Mr. Horne como *naff* (inclusive no sentido de heterossexual), o grupo afirma uma posição *queer* que, por meio do humor, inverte a assimetria de prestígio entre a norma heterossexual e a subcultura gay. Importa notar, contudo, que essa posição *queer* não é explicitada em termos identitários diretos: nem Julian nem Sandy se apresentam abertamente como homossexuais. Sua orientação é antes sugerida pelo uso sistemático do Polari, pela entonação "afetada" das vozes e, nesta análise, pela construção contrastiva de Mr. Horne como "*naff*". Assim, a própria ambiguidade pública de suas identidades torna-se um recurso performativo: é no nível da insinuação e do subtexto que a sexualidade dissidente se inscreve no discurso.

Esse procedimento pode ser compreendido sob a dinâmica melancólica que constitui as identidades de gênero. Conforme Salih (2012) sintetiza ao expor o pensamento de Butler, todas as identidades de gênero estáveis são "melancólicas" se baseiam num desejo primitivo proibido que é escrito sobre o corpo. No diálogo, a exterioridade de Mr. Horne em relação ao universo gay é marcada linguisticamente, e o riso sinaliza o reconhecimento coletivo dessa diferença como humorística.

Entretanto, é preciso ressaltar que, embora tanto a heterossexualidade quanto a homossexualidade sejam estruturalmente melancólicas, não existe a mesma sanção cultural contra o reconhecimento da heterossexualidade, o que significa que a melancolia heterossexual e a melancolia homossexual não são, de fato, equivalentes (Salih, 2012). O humor, nesse contexto, opera exatamente por evidenciar o lugar de exterioridade ocupado por Mr. Horne em relação ao código que o grupo compartilha.

O último riso desta passagem é desencadeado pela caracterização de Mr. Horne como "*elderly groupie*" (groupie idoso) introduzindo uma camada de complexidade discursiva que pode ser analisada por meio da LQ. De acordo com o dicionário Collins, um(a) *groupie* é alguém que é fã de uma determinada banda, cantor(a) ou outra pessoa famosa, e que os segue de um lugar para outro; também é um(a) fã ardoroso(a) de uma celebridade, especialmente uma estrela pop. Originalmente, o termo era frequentemente usado para se referir a uma garota que acompanhava os membros de um grupo musical em turnê com o objetivo de ter relações sexuais com eles.

No imaginário social dos anos 1960, essa figura é frequentemente associada a jovens mulheres fãs de artistas masculinos, o que evidencia seu enraizamento em uma matriz heteronormativa de gênero e desejo. Ao qualificar Mr. Horne, um homem cis-heterossexual mais velho e representante de uma instituição, como um admirador subserviente em idade

avançada, Julian opera uma reclassificação discursiva que desloca esse personagem de uma posição de autoridade para um lugar marcado pelo desejo e pela subserviência.

Sob a perspectiva da LQ, esse movimento pode ser compreendido como uma performance linguística que desestabiliza categorias identitárias aparentemente fixas, evidenciando, como aponta Borba (2015), que sujeitos negociam suas identidades dentro e contra os limites dos discursos normativos. Nesse caso, o enunciado não apenas ridiculariza o personagem, mas também subverte expectativas de gênero, idade e sexualidade ao associar um homem idoso a um papel tradicionalmente feminilizado e juvenil. Trata-se, portanto, de um exemplo de como a linguagem atua na contestação das normatividades sociais, deslocando sentidos cristalizados e revelando o caráter performativo das identidades. Conforme propõe Borba (2020), a LQ problematiza a relação entre o que se diz e o que se é, evidenciando que categorias como "*groupie*" não descrevem identidades fixas ou naturais, mas produzem efeitos de sentido situados. Assim, ao nomear Mr. Horne como "*elderly groupie*", o discurso não apenas o define momentaneamente, mas o reinscreve em uma rede de significados que tensiona a heteronormatividade e expõe sua fragilidade enquanto regime de verdade.

A análise aqui proposta, fundamentada na Teoria do Riso e do Humor mobilizada por Vale (2013), compreende o efeito cômico como resultado da incongruência entre o papel institucional de Mr. Horne e a forma como ele é rebaixado discursivamente por meio de recursos linguísticos e expressivos, como o Polari. O riso decorre da classificação imediata do personagem como alguém que não compartilha do mesmo repertório cultural e linguístico dos interlocutores, reforçando a oposição entre os personagens e a instância normativa que Mr. Horne representa. Nesse sentido, observa-se que o humor se constrói a partir de operações de deslocamento e reclassificação que desestabilizam hierarquias previamente estabelecidas.

Esse mesmo procedimento reaparece no fragmento 2 (04:18–04:51) ainda que sob outra configuração. Se, no Fragmento 1, o efeito cômico se estruturava pela reclassificação de um sujeito e pela desestabilização de sua posição institucional, aqui esse mecanismo se desloca para o plano da nomeação, mantendo a lógica de incongruência e performatividade. Nesse novo recorte, em vez de rebaixar uma figura de autoridade, os personagens elevam um referente previamente neutro por meio da atribuição de nomes próprios, mobilizando referências culturais específicas e produzindo, assim, o efeito humorístico.

Vejamos o próximo recorte do episódio.

Fragmento 2

Julian: And what's more you don't call him 'the water vole'.
Sandy: No.
Julian: You have to personalize. Give him a name like Rock
[laughter]
Julian: Or Tab or Dorian.
Sandy: Doriann... yes, that's right! And you have to dramatize the um... Who was this water vole?
Julian: That's it.
Sandy: Nobody knew where he came from but nothing was ever the same after he'd be!
Julian: Yeah.
[laughter]
Sandy: Oh, women desiiiiired him.
Julian: Yes.
Sandy: Yes
[laughter]

Julian: E mais, você não o chama de “o rato-d’água”.
Sandy: Não.
Julian: Você tem que personalizar. Dar a ele um nome como Rock
[risos]
Julian: Ou Tab ou Dorian.
Sandy: Doriann... sim, isso mesmo! E você tem que dramatizar o, hum... Quem era esse rato d’água?
Julian: Isso mesmo.
Sandy: Ninguém sabia de onde ele veio, mas nada nunca mais foi o mesmo depois que ele esteve lá!
Julian: É.
[risos]
Sandy: Ah, as mulheres o desejejavam.
Julian: Sim.
Sandy: Sim
[risos]

Neste excerto, o riso emerge quando Julian propõe substituir a designação genérica *water vole* (rato d’água) por nomes próprios como Rock, Tab e Dorian. Esses nomes não são aleatórios: para o público do período, remetem a figuras masculinas amplamente conhecidas e associadas à atratividade e ao glamour, muitas vezes com uma subjacente (e para alguns, conhecida) homossexualidade velada ou ambiguidade sexual, como Rock Hudson, Tab Hunter e ao personagem literário Dorian Gray. A comicidade decorre justamente da aplicação desses nomes carregados de prestígio e sex appeal a uma figura inicialmente desprovida desse tipo de investimento simbólico.

Rock Hudson, um dos grandes astros de Hollywood das décadas de 1950 e 1960, construiu uma imagem pública marcadamente heteronormativa, embora sua homossexualidade tenha sido mantida em segredo durante grande parte de sua vida, vindo a público apenas pouco antes de sua morte em 1985, em decorrência de complicações relacionadas à AIDS, fato que contribuiu significativamente para ampliar a visibilidade pública da doença (Rock Hudson, [s.d.]).

No caso de Tab Hunter, o artigo de Jake Nevins (2018) publicado no jornal *The Guardian* destaca que o ator "[...] era gay, mas manteve sua sexualidade em segredo durante a maior parte de sua carreira", ao mesmo tempo em que era promovido como um símbolo saudável da masculinidade estadunidense de meados do século XX. Essa construção implicava a manutenção de uma imagem pública heteronormativa, reforçada por práticas como encontros encenados com atrizes, descritos como "encontros de fachada", que contribuíam para sustentar a persona do "bom moço". Paralelamente, o texto menciona relações afetivas com homens, como o ator estadunidense Anthony Perkins e o patinador artístico canadense Ronnie Robertson, evidenciando a dissociação entre vida privada e representação pública. Além disso, observa-se que a imprensa recorria a "referências sutis" para aludir à sua sexualidade, indicando a circulação de sentidos implícitos e parcialmente codificados. Nesse contexto, a evocação de seu nome no sketch mobiliza não apenas o imaginário de atratividade e glamour, mas também um conjunto de significações ligadas ao segredo, à dissimulação e à ambiguidade sexual.

Já Dorian Gray, personagem fictício e anti-herói do romance de Oscar Wilde (1890), está associado à decadência, ao esteticismo, ao desejo masculino e à ambiguidade moral e sexual, o que reforça as camadas de sentido mobilizadas na construção do efeito humorístico. A mobilização dessas referências não opera de forma isolada, mas se articula diretamente ao modo como o desejo é inscrito no discurso.

Nesse sentido, o procedimento permite que o desejo e a atração masculinos circulem no texto sob a forma aparentemente inocente de uma piada sobre um animal e sobre o desejo feminino. Em um programa de rádio destinado a um público amplo, essa estratégia de deslocamento funciona como uma forma de camuflagem: a sexualidade masculina cheia de glamour é tematizada, mas o foco aparente permanece no humor e na heterossexualidade, o que protege os personagens e mantém o diálogo no registro do entretenimento.

Em consonância com a metodologia adotada no Capítulo 3, o riso indica o reconhecimento desse contraste como efeito de humor. Ancorado à Teoria do Riso e do Humor, trata-se de um caso de incongruência: um animal é elevado discursivamente à

condição de personagem desejável e excepcional. A fala final de Sandy "*women desired him*" (as mulheres o desejavam) intensifica esse efeito ao atribuir ao personagem uma imagem de sex symbol.

Esse procedimento confirma o uso recorrente do exagero e da teatralização observado por Baker (2019) na construção de personagens cômicos no programa e se prolonga no Fragmento 3 (05:04–05:33), agora deslocado para o plano da performance vocal, evidenciando de modo ainda mais explícito a dimensão performativa do humor.

Na continuidade dessa narrativa, a construção do efeito cômico desloca-se para o plano da encenação vocal, em que a modulação da voz passa a desempenhar papel central na produção de sentido. Nesta passagem, a narrativa é progressivamente encenada por meio dessas variações, o que contribui para a intensificação do efeito humorístico. A presença de verbos como *murmured* (murmurou) indica que Sandy não apenas relata os acontecimentos, mas também assume vocalmente as falas do personagem, adotando um registro mais íntimo e sugestivo.

Fragmento 3

Sandy: "You're my kind of water vole" He murmured.

[laughter]

Sandy: Yes. And then, like, they tumbled back panting onto the river bed. Her firm young haunches... Oh, strained against the madras cotton of her blouse.

[laughter]

Sandy: "Ohhhh, have there been others?" Dorian murmured. "There was a field mouse once", she said

[laughter]

Sandy: "But it was never like this".

Julian: Bona!

[laughter]

Sandy: "Você é o meu tipo de rato d'água". Ele murmurou.

[risos]

Sandy: Sim. E então, tipo, eles tombaram para trás, ofegantes, sobre o leito do rio. Seus firmes e jovens quadris... Ah, pressionavam contra sua blusa de algodão de madras.

[risos]

Sandy: "Ohhhh, houve outros?" Dorian murmurou. "Houve um rato-do-campo uma vez", ela disse

[risos]

Sandy: "Mas nunca foi como isso".

Julian: Maravilha!

[risos]

Nesta análise, a referida mudança de entonação não apenas confere intimidade à cena, mas parodia explicitamente o registro da narrativa romântico-erótica: expressões como "*her firm young haunches... Oh*" (Seus firmes e jovens quadris... Ah) e o suspiro "*Ohhhh, have there been others?*" (Ohhhh, houve outros?) ecoam clichês de romances sentimentais e literatura de banca de livros e/ou jornais, exagerados ao ponto de se tornarem cômicos. Esse exagero melodramático aproxima a performance de um modo *camp* de encenação, em que os códigos do romance heterossexual são intensificados e tornados visivelmente artificiais.

Nesse movimento, um personagem codificado como gay passa a encenar, com ênfase vocal, um roteiro de desejo ostensivamente heterossexual (uma mulher de "firmes e jovens quadris" desejada por Dorian). Esse deslizamento evidencia a dimensão performativa da heterossexualidade: ao ser imitada e exagerada por sujeitos *queer*, ela aparece como um conjunto de gestos e fórmulas discursivas repetíveis, e não como expressão "natural" de um desejo autêntico. Essa mudança de entonação funciona, assim, como recurso performativo (por construir e desnaturalizar a heterossexualidade) e performático (pela sua encenação teatral e exagerada) central em um meio exclusivamente sonoro como o rádio.

O efeito cômico decorre exatamente da dramatização exagerada (performativa, portanto) de uma cena cuja referência inicial, o water vole, já havia sido construída de forma caricatural. A atribuição de emoções intensas, desejo e conflito a esse personagem instaura uma incongruência entre o tom melodramático da narração e a artificialidade da situação, que, além de produzir humor, evidencia indiretamente o caráter construído dos roteiros românticos normativos que estão sendo imitados.

Ao transferir esses códigos para um rato-d'água caricatural, a performance expõe o caráter convencional e pouco "natural" das narrativas de desejo que a cultura heterossexual tende a apresentar como universais. O riso marca o reconhecimento coletivo dessa desproporção, funcionando como índice de humor.

A alternância de vozes e registros reforça a teatralização da cena e mantém o discurso no campo da sugestão e do exagero, evitando qualquer estabilização de sentido. Esse procedimento está alinhado à compreensão do humor como efeito discursivo construído a partir de desvios e excessos, tal como formulado na Teoria do Riso e do Humor mobilizada.

A intervenção final de Julian "*Bona!*" funciona como comentário avaliativo que encerra a encenação e valida o enquadramento cômico da narrativa. Por ser um termo de Polari, esse comentário também reforça o reconhecimento entre os personagens e marca a cena como produto de uma comunidade de fala *queer*: são eles, e não a audiência geral, que detêm o código capaz de avaliar e legitimar a performance como bem-sucedida.

Essa intensificação da teatralidade vocal e do exagero melodramático, característicos do modo *camp*, prepara o terreno para a discussão seguinte sobre as produções televisivas, em que o humor se constrói de forma mais lexicalizada e intertextual. Enquanto no Fragmento 3 o efeito cômico surgia principalmente da encenação vocal e da paródia de roteiros heterossexuais, no Fragmento 4 (06:27–06:55) o humor se desdobra sobre títulos de obras, trocadilhos e referências culturais, articulando Polari e alusões homoeróticas. Dessa maneira, a performance deixa de ser apenas sonora e passa a incorporar estratégias linguísticas e culturais que reforçam a performatividade *queer*, estabelecendo cumplicidade com um público iniciado e subvertendo normas de gênero e sexualidade de forma mais explícita, mas ainda codificada.

Fragmento 4

Mr. Horne: How interesting. And tell me, what did you produce?
Sandy: You may have vada'd one of our tiny bijou masterpieces, heartface.
[laughter]
Sandy: We made 'Funny Eek My Fair Polone', and then we did 'One shopping and his love for George Sanders'.
[laughter]
Julian: Of course, we realized afterwards it should have been George Sane. [laughter]
Sandy: Yes, that's true. That was why Rock Hudson turned the part down, I think.
[laughter]

Mr. Horne: Que interessante. E me diga, o que vocês produziram?
Sandy: Você deve ter visto uma de nossas pequenas obras-primas, querido(a).
[risos]
Sandy: Nós fizemos “*Funny Eek My Fair Polone*”, e depois fizemos “*One shopping and his love for George Sanders*”.
[risos]
Julian: Claro, percebemos depois que deveria ter sido George Sane.
[risos]
Sandy: Sim, é verdade. Foi por isso que Rock Hudson recusou o papel, eu acho. [risos]

Neste excerto, os personagens discutem sobre as produções televisivas. No diálogo, o humor constrói-se pela sobreposição de Polari, paródia cultural e alusões homoeróticas, produzindo um discurso ambíguo que atua simultaneamente no entretenimento e na subversão. Quando Sandy diz “*You may have vada'd one of our tiny bijou masterpieces, heartface*”, o uso de “*vada*” (ver) ativa o Polari como marcador identitário. Como discutido, a LQ desessencializa identidades e problematiza a relação entre língua e sujeito; aqui, a escolha lexical não é neutra, mas performa pertencimento e cria cumplicidade com um público capaz

de reconhecer o código, ao mesmo tempo em que mantém um certo grau de opacidade para a audiência geral e, assim, possibilita a circulação desse discurso no espaço público da BBC sem confronto direto com a norma.

As paródias de títulos "*Funny Eek My Fair Polone*" operam por incongruência e por um jogo de deslocamento interdiscursivo que remete ao filme de 1964, *My Fair Lady*. Para a Teoria Semiolinguística, esse procedimento pode ser compreendido como uma estratégia do sujeito comunicante (EUC), que organiza a encenação discursiva mobilizando saberes partilhados com seu destinatário.

Ao reinscrever um referente legitimado no interior do contrato de comunicação dominante, o EUC reconfigura esse contrato ao projetar um duplo destinatário: um que reconhece apenas o jogo formal do título e outro capaz de ativar conhecimentos socioculturais mais específicos, como o léxico do Polari. Nesse processo, a incongruência não se estabelece no nível estritamente semântico, uma vez que "*lady*" e "*polone*" podem, em termos referenciais, remeter à figura feminina. Ela se produz, antes, no estatuto discursivo desses termos: "Lady" inscreve-se no registro da norma padrão, associado à respeitabilidade, à feminilidade elegante e a valores de classe, enquanto "Polone" pertence a um socioleto marginalizado, ligado a práticas *queer*, ao *camp* e à teatralidade. Assim, embora ambos possam designar "mulher", não ocupam o mesmo lugar no contrato de comunicação. A incongruência emerge justamente dessa substituição de um signo socialmente legitimado por outro marcado, que desloca o eixo de valores do enunciado.

Dessa forma, a substituição dos referidos termos não apenas desloca a figura *queer* para o centro de uma narrativa originalmente heteronormativa, mas também funciona como operador de visada, articulando simultaneamente um efeito de captação (ao produzir humor pela surpresa e pelo desvio em relação ao esperado), e um efeito de cumplicidade, ao convocar um público capaz de partilhar os códigos implícitos do enunciado. O riso, assim, não decorre unicamente da quebra de expectativa ou da deformação formal, mas da tensão entre regimes de linguagem distintos e da maneira como o dispositivo enunciativo distribui e regula o acesso aos sentidos, explorando as assimetrias entre os diferentes níveis de saber do TU interpretante.

Em termos charaudianos, essa operação constitui uma estratégia discursiva de recontextualização dos imaginários sociodiscursivos (Charaudeau, 2017). Ao mobilizar a memória coletiva e o universo de representações associados ao título de um filme popular (*My Fair Lady*), carregado de valores heteronormativos e de certa performatividade de gênero, e transformá-lo com a inserção de um termo do Polari (polone), o locutor (no caso, a

instância EUc envolvida na produção dos roteiros) subverte o contrato de comunicação implícito na referência original. Essa recontextualização não apenas gera um efeito de humor pela quebra de expectativa, mas também investe o discurso de uma nova intenção axiológica, permitindo que a enunciação *queer* se aproprie e ressignifique elementos da cultura hegemônica.

Quando Julian corrige para George Sane e Sandy menciona Rock Hudson, o humor passa a insinuar homoerotismo sem deixá-lo explícito. Aqui, os nomes não são neutros: George Sanders, Rock Hudson e o próprio adjetivo Sane (são, normal) remetem à construção de um ideal de masculinidade hollywoodiana, oficialmente heterossexual, ao mesmo tempo em que, na leitura contemporânea, estão associados a narrativas de homossexualidade e gestão da visibilidade sexual. Essa estratégia confirma o que é discutido com Butler (2020): a identidade é efeito performativo reiterado no discurso. Ao reencenar e distorcer esses nomes, o texto evidencia que a masculinidade "normal" e a própria heterossexualidade funcionam como roteiros manipuláveis, e não como essências naturais. O riso, nesse ponto, funciona como liberação simbólica de um conteúdo interditado, conforme a teoria do alívio, permitindo que tensões ligadas à sexualidade circulem sob a forma aparentemente inofensiva de trocadilhos e referências culturais.

O Polari fortalece essa operação ao construir dois destinatários: o público geral, que ri da extravagância, e o público iniciado, que reconhece a camada *queer*. Desse modo, o texto produz um duplo enquadramento: para a audiência ampla, trata-se de humor absurdo e sofisticado; para a comunidade *queer*, trata-se também de uma reinscrição irônica da presença gay em um espaço midiático majoritariamente heteronormativo. O resultado é um humor que naturaliza a presença gay no espaço midiático ao mesmo tempo em que exhibe, de forma sutil, o caráter construído das normas de gênero e sexualidade que organiza esse mesmo espaço.

Essa capacidade do Polari de gerar múltiplos níveis de leitura e de negociar os limites do dizível introduz a sequência seguinte, em que o humor se constrói não apenas por meio da linguagem *queer*, mas pela própria dinâmica relacional entre os interlocutores, como se vê em *Motorcycle Au Pair Boy*, quando a atenção se desloca do conteúdo da narrativa para a interação entre Julian e Sandy, evidenciando como a circulação de responsabilidades, correções e insinuações constrói um efeito cômico que combina performatividade, ambiguidade sexual e negociação de normas sociais.

Fragmento 5

Julian: And we produced *Motorcycle Au Pair Boy*
[laughter]
Sandy: That's right, *Motorcycle Au Pair Boy*.
Julian: Starring our friend Gordon.
Sandy: Your friend!
Julian: Well, yeah
Sandy: Your friend, It's not mine! You're the one that picked him up
[laughter]
Julian: Yes
Sandy: Not our friends
Julian: Shut up.
Sandy: It's mutual.
Julian: Going into personality. Anyway, any road up.
Sandy [annoyed]: Yes, go on.
Julian: Anyway I thought he took his part lovely
Sandy: Yes, he took his part all right
[laughter]
Sandy: A lot more besides, too, didn't he?
[laughter]
Sandy: At the till. Oh, I can tell you things make an air curl, oh!!
[laughter]

Julian: E nós produzimos “*Motorcycle Au Pair Boy*”
[risos]
Sandy: Isso mesmo, “*Motorcycle Au Pair Boy*”.
Julian: Estrelando nosso amigo Gordon.
Sandy: Seu amigo!
Julian: Bem, sim
Sandy: Seu amigo, não é meu! Foi você quem o “pegou”
[risos]
Julian: Sim
Sandy: Não nossos amigos
Julian: Cala a boca.
Sandy: É mútuo.
Julian: Entrando na personalidade. Enfim, voltando ao que interessa.
Sandy [irritado]: Sim, continue.
Julian: De qualquer forma, achei que ele fez o papel dele muito bem
Sandy: Sim, ele fez o papel dele direitinho.
[risos]
Sandy: E muito mais além disso também, não foi?
[risos]
Sandy: No caixa. Ah, eu posso te contar coisas de arrepiar os cabelos, oh!!
[risos]

No Fragmento 5 (06:59–07:30) , o movimento é intensificado em "*you're the one that picked him up*" (Foi você quem o "pegou"), cuja força não reside apenas no que é dito explicitamente, mas naquilo que se deixa insinuar. O verbo *to pick*, que literalmente significa "pegar", carrega aqui um duplo sentido: em um nível neutro, refere-se à seleção de alguém para um papel ou função; em um nível sexualizado, sugere o ato de "pegar" alguém em um sentido íntimo ou romântico. Essa sobreposição de sentidos cria uma ambiguidade que não se resolve, prolongando-se ao longo da interação. O riso emerge justamente desse ponto de indeterminação, em que o enunciado permanece suspenso entre dois regimes de sentido, explorando simultaneamente a leveza cômica e a sugestão erótica.

A sequência seguinte amplia esse efeito por meio da repetição e do deslizamento semântico do verbo *took* (pegou) em "*he took his part all right*" (Ele fez o papel dele direitinho) e "*a lot more besides too*" ("e muito mais além disso, também"). O que inicialmente se apresenta como uma avaliação positiva da atuação ("fez bem o papel") é imediatamente reconfigurado por Sandy, que reinscreve o verbo em uma cadeia de insinuações. Esse encadeamento produz um efeito de excesso: o sujeito não apenas desempenha um papel, mas "toma" mais do que lhe caberia, deslocando o enunciado para o campo do insinuado sexual.

Esse funcionamento mostra que o sentido não está dado na materialidade lexical, mas se constrói na circulação entre os interlocutores e na cumplicidade com o público. Nesse sentido, o EUc opera uma estratégia discursiva de desvio do contrato de comunicação. Ao mobilizar o dito social de uma avaliação de performance e ressignificá-lo por meio das insinuações proferidas pelo EUe Sandy, explora-se o não-dito, que se torna apreensível pela cumplicidade com o TUi (o público). O riso recorrente marca precisamente o reconhecimento desse jogo, funcionando como índice de que o não-dito foi apreendido e que o sentido, longe de ser fixo, é construído na interação, sustentando discursivamente a possibilidade de dizer sem dizer e de produzir um efeito de sentido específico.

É nesse ponto que a dimensão *queer* apresentada neste trecho se torna mais evidente. A sexualidade não é nomeada, mas performada por meio de repetições, correções e deslocamentos que produzem sua inteligibilidade sem jamais estabilizá-la. Ao evitar a explicitação, o discurso se inscreve em um regime em que certas formas de desejo só podem emergir como insinuação. A ambiguidade deixa de ser apenas um recurso humorístico e passa a funcionar como condição de possibilidade para a enunciação.

Ao mesmo tempo, esse funcionamento baseado na insinuação expõe a presença de uma norma que regula o que pode ou não ser dito. A necessidade de recorrer ao duplo sentido

indica que a expressão direta desse desejo seria interdita. No entanto, essa restrição não impede o dizer; ao contrário, ela o reorganiza, fazendo com que ele se realize de forma oblíqua. Nesse sentido, o humor opera como um espaço de negociação, no qual a norma é simultaneamente contornada e exposta.

A fala "*Oh, I can tell you things make an air curl*" ("Ah, eu posso te contar coisas de arrepiar os cabelos") eleva esse processo. Ao prometer uma revelação que nunca se concretiza, Sandy produz um efeito de hipérbole que reforça o caráter performativo do discurso. O impacto não depende do conteúdo, mas da sugestão de que há algo a ser dito (algo que excede os limites do dizível). O excesso, aqui, não é informativo, mas discursivo: ele marca a presença de um conteúdo que só pode existir como ameaça de enunciação.

Dessa forma, o humor nessa passagem não se reduz à incongruência ou ao jogo de palavras, mas se constitui como prática discursiva que explora os limites do dizível. Ao sustentar uma cadeia de insinuações que nunca se resolve plenamente, o discurso evidencia o caráter performativo das identidades e expõe, ao mesmo tempo, a força e a fragilidade das normas que tentam regulá-las.

Esse funcionamento, já observado em excertos anteriores (seja na reclassificação de figuras de autoridade como "*naff omie*" e "*elderly groupie*", na elevação caricatural do water vole a objeto de desejo, ou ainda na paródia de roteiros heteronormativos por meio do exagero *camp*), retorna no próximo recorte sob uma forma mais concentrada e narrativa. Se antes o humor se estruturava pela nomeação, pela intertextualidade ou pela performance vocal, neste novo fragmento ele se ancora na construção imagética de um corpo hipermasculinizado e na intensificação do uso do Polari como código compartilhado. Assim, mantém-se a lógica de ambiguidade e duplicidade de sentidos, mas agora articulada a uma descrição que simultaneamente reforça e ironiza modelos hegemônicos de masculinidade, aprofundando a crítica às normas de gênero e sexualidade já evidenciada ao longo das análises.

Fragmento 6

Julian: We are going to do Samson and Delilah.

Sandy [screams]: Samson and Delilah!!! Go on, Jule! How do you see it?

Julian: Well, I see Samson at all huge, all butch, great bulging thews, whopping great lallies, long blonde riah hanging right down his jim and jack.

[laughter]

Sandy: Oh! That's rhyming saying for back, see, or for France: down his Jules et Jim, you see. But I won't go into that. So go on then, what happens?

Julian: I'll tell you what happens. The film opens with him lying there, spark out on his palliass.
Sandy: Oh!
Julian: Suddenly there's a movement behind the aris.
Sandy: Behind the what?
Julian: Aris.
Sandy: Oh, yes.
[laughter]

Julian: Nós vamos fazer “Sansão e Dalila”.
Sandy [grita]: Sansão e Dalila!!! Vai lá, Jule! Como você imagina?
Julian: Bem, eu imagino Sansão todo enorme, todo másculo, grandes músculos salientes, pernas enormes, longos cabelos loiros caindo até lá embaixo no seu traseiro.
[risos]
Sandy: Oh! Isso é rhyming slang para costas, entende, ou para França: até lá embaixo no seu *Jules et Jim*, entende. Mas não vou entrar nisso. Então continue, o que acontece?
Julian: Eu te digo o que acontece. O filme começa com ele deitado ali, apagado, de costas.
Sandy: Oh!
Julian: De repente há um movimento atrás do *aris*.
Sandy: Atrás do quê?
Julian: Aris.
Sandy: Ah, sim.
[risos]

Dando continuidade às aventuras dos amigos, no Fragmento 6 (09:28–09:47), Julian anuncia a adaptação de Sansão e Dalila, e o diálogo se inicia como um jogo de antecipação cômica. A expectativa do ouvinte é guiada não pelo enredo bíblico em si, mas pela forma como ele será ressignificado pela dupla. Na descrição feita por Julian, a figura masculina de Sansão é construída de forma exagerada, por meio de uma acumulação de adjetivos e imagens corporais, como em "*huge, all butch, great bulging thews, whopping great lallies, long blonde riah hanging right down his jim and jack*" (“enorme, todo másculo, músculos enormes e salientes, pernas enormes e avantajadas, longos cabelos loiros se perdendo até suas costas”). Essa enumeração enfatiza atributos físicos associados à força e à virilidade. Feita através do vocabulário do Polari, ela produz um efeito duplo: por um lado, codifica o discurso para aqueles que compartilham desse repertório linguístico; por outro, permite a circulação de sentidos sexualizados de forma sutil em um contexto midiático familiar.

O riso que se segue à descrição de Julian não decorre apenas do conteúdo, mas do modo como esse corpo é discursivamente construído. A masculinidade de Sansão é levada ao excesso, tornando-se quase caricatural, o que produz um efeito de ironia e, ao exagerar o "*butch*" (para homens: muito forte, com músculos grandes e se comportando de maneira

tradicionalmente masculina), Julian está reproduzindo um modelo hegemônico de masculinidade, e com isso, o torna risível, abrindo espaço para sua reinterpretação.

A intervenção de Sandy ao explicar o jogo de rimas em "*jim and jack*" e ao mencionar "*Jules et Jim*" reforça o caráter metalinguístico da cena. Ele explicita o trocadilho, mas afirma que "*won't go into that*" ("não vai entrar nesse assunto"), produzindo um efeito de suspensão que mantém o duplo sentido em circulação sem jamais explicitá-lo por completo. Esse gesto é particularmente significativo: trata-se de dizer sem dizer, de sugerir sem nomear, mecanismo que atravessa o corpus analisado e que se articula com a noção de discurso enquanto prática situada, regulada por limites sociais e institucionais.

Na sequência, o termo "aris" em "*Suddenly there's a movement behind the aris*", apresentado no Capítulo 2, constitui outro ponto-chave: trata-se de um recurso que permite dizer "bunda/traseiro" sem dizê-lo diretamente. Esse tipo de escolha lexical se conecta às TQ e LQ porque evidencia como o sentido sexual circula por meio de uma performance linguística que atravessa normas reguladoras do dizível em público. Aqui, cabe especialmente a teoria do alívio: o texto cria uma válvula simbólica para que desejos e insinuações interditos passem para o plano discursivo de forma disfarçada, mediada pelo humor, sem se enunciarem de modo explícito. É por isso que o riso emerge precisamente quando Sandy pede confirmação: "*Behind the what?*" / "*Aris.*" / "*Oh, yes.*" ("Atrás de quê?" / "Da bunda/traseiro" / "Ah, sim"), pois o efeito só se realiza plenamente quando a plateia reconhece e decodifica o jogo implícito.

Vemos também a função da Semiologia. Esse recorte evidencia muito bem o contrato comunicativo duplo: um público geral pode rir da performance e do absurdo do diálogo; já um público que já compartilha conhecimentos com o código (Polari/gírias/camadas) capta a sugestão sexual com mais precisão. Isso se relaciona ao que foi descrito sobre a produção de dois TUD simultâneos, e ao papel do rádio como entretenimento que cria intimidade e cumplicidade com o ouvinte (Barbosa Filho, 2003).

Esse modo de construção do humor, já observado em outros momentos (especialmente quando o Polari cria diferentes níveis de compreensão entre o público), reaparece no excerto seguinte, mas com um deslocamento importante. Se, até aqui, o riso se apoiava principalmente nos jogos de linguagem e na sugestão implícita, agora ele passa a se construir a partir da quebra de expectativa entre o papel atribuído ao personagem e a forma como ele próprio se percebe, trazendo para o primeiro plano a dimensão performativa das identidades de gênero.

No Fragmento 7 (10:34–10:55) , a continuidade do diálogo intensifica o caráter performativo da cena e explicita o funcionamento do discurso como prática social situada. O elogio exagerado de Sandy "*It's an Oscar winner*" ("É um vencedor do Oscar") reforça o excesso como estratégia discursiva, preparando a expectativa de coerência entre corpo, papel e identidade.

Fragmento 7

Sandy: Oh, bravo, Jule, bravo! It's an Oscar winner. Oh, I shall go again and again; I shall go, again and again, and again. But who do you see playing the role of Samson? I mean, you've described him as big, butch, muscular, and blonde. There's only one person it can be. It's you, Jule.

Julian [disappointed]: Ah, that's a pity. I saw myself as Delilah.

Sandy [astonished]: Oh!!!

[laughter/applause]

Sandy: Oh, bravo, Jule, bravo! É um vencedor do Oscar. Ah, eu vou assistir de novo e de novo; eu vou, de novo e de novo, e de novo. Mas quem você vê interpretando o papel de Sansão? Quer dizer, você o descreveu como grande, másculo, musculoso e loiro. Só pode ser uma pessoa. É você, Jule.

Julian [desapontado]: Ah, que pena. Eu me via como Dalila.

Sandy [surpreso]: Oh!!!

[risos/aplausos]

Quando Sandy sugere que Julian interprete Samson com base em atributos como "*big, butch, muscular, and blonde*", o discurso parece, momentaneamente, alinhar-se a uma lógica normativa de gênero. No entanto, conforme discutido, esse discurso não apenas reflete normas sociais, mas também pode deslocá-las, uma vez que os sentidos são historicamente construídos e sempre passíveis de reconfiguração no interior das práticas discursivas.

É nesse ponto que a resposta de Julian "*I saw myself as Delilah*" ("Eu me via como Dalila") opera como uma ruptura discursiva. Ao se inscrever em um papel feminino, Julian desestabiliza a associação entre corpo, gênero e identidade, produzindo um efeito de estranhamento que se realiza por meio do humor. Essa inversão dialoga diretamente com a perspectiva da LQ apresentada, ao evidenciar como a linguagem pode funcionar como espaço de contestação das normas de gênero e sexualidade. O espanto performático de Sandy, seguido de risos e aplausos, simula a validação coletiva desse deslocamento, confirmando que o riso não decorre apenas da comicidade, mas do reconhecimento de uma quebra normativa.

Assim, o Fragmento 7 ilustra como o discurso humorístico de Julian e Sandy articula linguagem, performance e identidade, permitindo a circulação de sentidos dissidentes dentro de um contexto comunicativo regulado, exatamente como tem sido argumentado ao longo desta dissertação.

Diferente dos trechos anteriores, o efeito cômico concentra-se em uma única escolha lexical: o termo “*cruising*”, empregado na forma de gerúndio com valor nominal como complemento de “*to enjoy*” no enunciado “*We’ve always enjoyed cruising*”. Nessa posição, o termo opera simultaneamente em dois níveis de sentido: em sua leitura mais imediata, refere-se a “fazer cruzeiros”; em um nível codificado, associado à cultura gay, designa a prática de buscar encontros sexuais casuais. A sobreposição desses sentidos sustenta o efeito humorístico, permitindo que o enunciado permaneça dentro do dizível ao mesmo tempo em que ativa uma dimensão insinuada

Trata-se, portanto, de um caso em que uma única unidade lexical é suficiente para ativar o duplo enquadramento discursivo: para o público amplo, o enunciado se mantém no registro do turismo e do lazer; para o público iniciado, ele atualiza um sentido sexual implícito, reforçando a cumplicidade e a dimensão *queer* do discurso.

Na sequência do sketch, passa-se do Fragmento 7 para o 8 com uma mudança sutil, mas significativa, no modo de organização do humor. Observou-se, no primeiro, o efeito cômico se ancora sobretudo na ambiguidade lexical de *cruising*, sustentada por uma memória discursiva que permite a circulação simultânea de sentidos, no fragmento seguinte esse mesmo princípio não desaparece, mas se reconfigura. O foco deixa de recair prioritariamente sobre um termo polissêmico e passa a operar no desencaixe entre a pergunta e a resposta, deslocando a expectativa de interpretação do ouvinte. Assim, mantém-se a lógica do duplo sentido e da insinuação, mas agora articulada a uma dinâmica interacional mais evidente, em que o humor emerge da fricção entre o enquadramento narrativo proposto por Mr. Horne e os possíveis desvios de sentido acionados pelos interlocutores.

Fragmento 8

Mr. Horne: You sailed round the world?

Julian: Yes, yes. We've always enjoyed cruising, haven't we, Sand?

[laughter]

Sandy: Always,always. I love it! I love it! I can't wait. I mean, I've always loved it. It's sort of wanderlust in me.

Mr. Horne: Você deu a volta ao mundo navegando?
Julian: Sim, sim. Nós sempre gostamos de fazer cruzeiros/pegações, não é, Sand?
[risos]
Sandy: Sempre, sempre. Eu adoro! Eu adoro! Mal posso esperar. Quer dizer, eu sempre adorei. É meio que um desejo de viajar dentro de mim.

No Fragmento 8 (11:21–11:38), a interação se inicia com a pergunta de Mr. Horne "*You sailed round the world?*" (Vocês navegaram ao redor do mundo?), que reinscreve o diálogo em um registro aparentemente literal e narrativo, ligado à ideia de viagem e deslocamento geográfico. Contudo, a resposta de Julian, "*We've always enjoyed cruising*" ("Nós sempre gostamos de fazer *cruising*") instaura um jogo polissêmico fundamental para a construção do humor. Embora *cruising* possa ser interpretado como viajar de navio, o riso que se segue indica a ativação de um segundo sentido, associado à busca por parceiros sexuais em espaços públicos, prática nomeada por esse termo na comunidade gay e que, no Brasil, pode ser aproximada pela noção de "pegação". Esse deslocamento semântico ocorre de forma implícita, sustentado pela memória discursiva compartilhada entre personagens e audiência, permitindo que um sentido sexualizado circule sem ser explicitado, estratégia recorrente no corpus analisado.

A fala de Sandy intensifica esse efeito ao repetir enfaticamente "*Always, always*" ("Sempre, sempre") e ao associar o *cruising* a um impulso quase constitutivo do sujeito "*It's sort of wanderlust in me*" ("É como uma vontade de conhecer o mundo que eu tenho"). O excesso performativo transforma a noção de viagem em desejo reiterado, evidenciando o funcionamento da linguagem como prática social e performativa. Ao abordar a LQ, essa perspectiva centra-se na desconstrução das normas de gênero e sexualidade que atravessam o uso da linguagem, permitindo observar como o discurso pode tanto (re)produzir quanto resistir a regimes normativos de identidade.

Nesse sentido, *cruising* opera como um signo instável, cujo sentido é negociado no interior da interação discursiva, produzindo humor a partir da tensão entre o que pode ser dito e o que deve permanecer insinuado. O riso, portanto, acontece por meio do reconhecimento coletivo dessa ambiguidade, confirmando o papel da linguagem como espaço de contestação simbólica e circulação de sentidos queer em um contexto comunicativo regulado.

Na sequência do sketch, esse mesmo jogo entre o dito e o insinuado se reorganiza em outro nível, como se observa no próximo excerto. O humor passa a se construir menos pela ambiguidade lexical e mais pelo desencaixe entre pergunta e resposta, o que desloca a

expectativa interpretativa e reforça o papel da fricção entre sentidos na produção do efeito cômico.

Dando continuidade ao episódio, observa-se no Fragmento 9 (14:02–14:12) que o jogo de ambiguidade se sustenta por meio de um novo deslocamento semântico. Nesse trecho, a pergunta de Mr. Horne "[...] *did you manage to drag yourself up on deck?*" (“Você conseguiu se arrastar até o convés?”) mantém o enquadramento narrativo da viagem marítima, mas abre espaço para um desvio interpretativo imediato.

Fragmento 9

Mr. Horne: Tell me, did you manage to drag yourself up on deck?

Julian: No, we dressed casual, jeans and sweaters.

[laughter]

Sandy : I see what you mean!

[laughter/applause]

Sandy: Yes, yes oh, yes, yes.

Mr. Horne: Me diga, você conseguiu se arrastar/”montar” até o convés?

Julian: Não, nós nos vestimos de forma casual, jeans e suéteres.

[risos]

Sandy: Entendi o que você quis dizer!

[risos/aplausos]

Sandy: Sim, sim, ah, sim, sim.

Julian, ao responder: "*No, we dressed casual, jeans and sweaters*" (“Não, nós nos vestimos de forma casual, jeans e suéteres”) rompe a expectativa de esforço físico sugerida por “*drag yourself up*”, deslocando o foco para o vestuário e acionando um jogo de sentidos sustentado pela ambiguidade, uma vez que, em Polari, *to drag up* significa vestir-se com roupas de mulher, evocando o universo das *drag queens*. O riso que se segue funciona como marcação do desencaixe semântico: o que se responde não corresponde literalmente ao que foi perguntado, e é nessa fricção que o humor se produz e o duplo sentido é sinalizado à audiência. A cena reafirma, portanto, a lógica recorrente do *corpus*, na qual o dito e o insinuado coexistem e se reforçam mutuamente.

A intervenção de Sandy "*I see what you mean!*" (“Entendi o que você disse”) funciona como marcador explícito de cumplicidade interpretativa, validando o segundo plano de leitura e convidando o público a partilhar desse entendimento implícito. Conforme discutido, a LQ permite observar como a linguagem pode tanto (re)produzir quanto resistir a regimes

normativos de identidade, especialmente quando opera por meio da ironia e da performatividade discursiva. Aqui, o humor não decorre de uma piada fechada, mas do reconhecimento coletivo de um sentido *queer* que circula no implícito, sustentado pela memória discursiva e pelas regras de regulação do contexto radiofônico. O aplauso final reforça essa legitimação, mostrando como o riso atua como forma de aceitação simbólica desses sentidos dissidentes, que se mantêm audíveis precisamente porque nunca são plenamente explicitados.

Aqui, o humor emerge do desencaixe entre a pergunta de Mr. Horne sobre esforço físico, e a resposta de Julian sobre vestuário casual, que aciona o sentido codificado de *drag up* no Polari. Esse mecanismo retoma elementos já observados (como a ambiguidade lexical de cruising no Fragmento 8), e a produção de dois destinatários simultâneos (Fragmentos 4 e 6), e prepara o Fragmento 10 (14:11–14:33), no qual o "beijo da vida" é ironicamente rebaixado a "beijo da morte", intensificando a lógica do deslocamento entre o literal e o insinuado.

Nesse novo excerto, dando continuidade ao relato da viagem, Julian afirma que voltou a bordo "*more dead than alive*" ("mais morto do que vivo"), o que pode sugerir não apenas exaustão física, mas a possibilidade de estar afogado ou desacordado, justificando a intervenção de Sandy.

Fragmento 10

Julian: And truth to tell, I got back on board more dead than alive.
Sandy: But I resuscitated him. I gave him artificial resuscitation, the kiss of life.
Julian: Hummm...It's not like the real thing, though.
[laughter]
Julian: More like the kiss of death.
Sandy: Thank you.
[laughter]

Julian: E, para falar a verdade, eu voltei a bordo mais morto do que vivo.
Sandy: Mas eu o reanimei. Eu fiz respiração artificial nele, o beijo da vida.
Julian: Hummm... não é como a coisa de verdade, no entanto.
[risos]
Julian: Estava mais para o beijo da morte.
Sandy: Obrigado.
[risos]

Ao declarar que o ressuscitou com "*the kiss of life*" ("o beijo da vida"), Sandy introduz a imagem da respiração boca a boca, que, embora seja um procedimento técnico de salvamento, passa a operar também como gesto íntimo. O riso inserido logo em seguida funciona como marca da ambiguidade, sinalizando ao público a presença do duplo sentido. O que deveria permanecer no campo do heroísmo ou da aventura marítima é deslocado para o terreno da sugestividade corporal. Esse movimento dialoga com a noção de rebaixamento trabalhada no capítulo 3, na medida em que uma situação potencialmente dramática é trazida para o plano do corpo, da proximidade física e da ironia, produzindo humor a partir desse deslocamento.

A resposta de Julian "*More like the kiss of death*" ("Estava mais para o beijo da morte"), intensifica esse efeito ao inverter a lógica da salvação. Ao sugerir que a experiência não foi desejada, ele produz um rebaixamento da própria cena de resgate, transformando o gesto que deveria simbolizar cuidado em algo indesejável. O humor nasce exatamente dessa inversão e da tensão entre o literal e o insinuado. Esse funcionamento confirma o que foi trabalhado no capítulo 2 ao tratar da LQ como perspectiva que se centra na desconstrução das normas de gênero e sexualidade que atravessam o uso da linguagem. Aqui, o beijo não é nomeado como ato sexual, mas a ambiguidade permite que sentidos dissidentes circulem sob a forma de ironia, enquanto o rebaixamento cômico desestabiliza qualquer leitura heroica ou normativa da cena. O "*Thank you*" ("Obrigado") final de Sandy, seguido de riso, reforça essa dinâmica, evidenciando como o humor funciona como espaço de negociação simbólica dentro dos limites regulados do programa.

A desestabilização do registro heroico pela via da ironia íntima, observada no Fragmento 10, reaparece no Fragmento 11 (Início: 15:09–15:21) sob outra configuração: agora, a ruptura não se dá no plano do gesto corporal, mas por meio de uma incongruência narrativa.

Se o "beijo da vida" foi rebaixado a "beijo da morte", a expectativa de sobrevivência dramática em um bote é igualmente desmontada pela revelação absurda de que o bote estava preso ao convés do Q.E.2. Em ambos, a mesma lógica opera: instaura-se um quadro sério para, em seguida, subvertê-lo pelo humor.

Fragmento 11

Julian: Then on the 60th day, we was picked up by the Purser. Mr. Horne: Excuse me a moment, purser? I thought you said you were in a lifeboat. Sandy: It was, but it was strapped to the deck of the Q.E.2(<i>Queen Elizabeth 2</i>), dear.
--

[laughter]

Julian: Então, no sexagésimo dia, fomos resgatados pelo comissário.

Mr. Horne: Espera aí, comissário? Eu pensei que vocês disseram que estavam em um bote salva-vidas.

Sandy: Estávamos, mas ele estava preso ao convés do Q.E.2 (*Queen Elizabeth 2*), querido.
[risos]

Nesta passagem, ao afirmar que foram "*picked up by the Purser*" ("resgatados pelo comissário de bordo") após sessenta dias, Julian mantém a expectativa de sobrevivência dramática em alto-mar. Mr. Horne, ao questionar a coerência da informação "*I thought you said you were in a lifeboat*" ("Eu pensei que você tinha dito que estava em um bote salva-vidas"), reforça essa expectativa e conduz o ouvinte a antecipar uma explicação lógica. No entanto, a resposta de Sandy "*it was strapped to the deck of the Q.E.2*" ("Ele estava amarrado ao convés do Q.E.2") produz a rápida ruptura dessa expectativa, transformando a tensão construída em "nada", exatamente como define a teoria da incongruência: o humor emerge da frustração abrupta de uma expectativa previamente estabelecida. O que parecia ser um relato de sobrevivência extrema revela-se uma situação confortável e ilógica, desmontando retroativamente todo o drama anterior.

Além disso, considerando a especificidade do meio radiofônico, o efeito humorístico é intensificado pelo fato de que o ouvinte precisa construir mentalmente a cena. Conforme argumentado, o rádio depende da criação de imagens na mente do receptor. Durante o relato, o ouvinte provavelmente imagina um bote à deriva no oceano; quando se descobre que o bote estava preso ao convés de um grande transatlântico, essa imagem mental é imediatamente reconfigurada. O riso, portanto, não é apenas reação à fala, mas à reconstrução súbita da imagem imaginada.

Aqui se evidencia também a dimensão languageira do riso apontada por Vale (2013): ele não é apenas resposta fisiológica, mas efeito discursivo situado, dependente de memória, expectativa e contexto cultural. O humor funciona porque o público partilha o repertório necessário para perceber a quebra lógica e reconhecer o exagero absurdo da narrativa. Aqui, não se trata, portanto, de simples rebaixamento moral ou físico, mas de uma técnica criativa de construção e desmontagem da expectativa, exatamente como Possenti (2010) ressalta ao afirmar que o mero rebaixamento não produz humor; é necessária uma forma surpreendente.

A surpresa aqui não está em um insulto ou defeito, mas na constatação absurda que invalida toda a tensão anterior. O riso marca o momento em que o ouvinte percebe ter sido conduzido por uma narrativa que simulava drama, mas que sempre esteve orientada para a quebra final.

Se, no Fragmento 11, o humor se organiza pela quebra abrupta de uma expectativa narrativa e pela reconfiguração imediata da imagem mental construída pelo ouvinte, no fragmento seguinte esse mesmo mecanismo é retomado, mas de forma mais elaborada. A incongruência deixa de operar apenas como ruptura lógica e passa a ser sustentada por uma encenação discursiva mais densa, na qual a intensidade, a ambiguidade e a performatividade ampliam o efeito humorístico. É nesse movimento que se insere o Fragmento 12 (Início: 23:31– 24:03) onde Sandy começa criando uma situação que parece muito séria.

Fragmento 12

Mr. Horne: Look, they say that a lot of wrestling is phony. Is that true?
Sandy: Oh, no, no! Last week, for instance, me and Jule had a real grudge fight. We both got our wilds up in the third.
Julian: Yes, well, you started. I'll give the close-ups like that.
Sandy: Maybe, **ducky**, but there's no excuse for what you did. That was brutal, bestial what you done.
Mr. Horne: What happened?
Sandy [in a disappointed tone]: He grabbed me by the wrist, pinned me down and... broke it.
[laughter]
Mr. Horne: Your wrist?
Sandy [speaks loudly]: No! Me fingernail.
[laughter/applause]

Mr. Horne: Olha, dizem que muita luta livre é falsa. Isso é verdade?
Sandy: Oh, não, não! Na semana passada, por exemplo, eu e Jule tivemos uma briga de verdade. Nós dois ficamos exaltados no terceiro *round*.
Julian: Sim, bem, você começou. Eu vou te dar uns golpes de perto assim.
Sandy: Talvez, querido, mas não há desculpa para o que você fez. Foi brutal, bestial o que você fez.
Mr. Horne: O que aconteceu?
Sandy [em tom desapontado]: Ele me agarrou pelo pulso, me imobilizou e... quebrou.
[risos]
Mr. Horne: Seu pulso?
Sandy [fala alto]: Não! Minha unha.
[risos/aplausos]

No fragmento em análise, o efeito humorístico resulta de uma encenação discursiva que articula progressivamente intensidade, ambiguidade e reversão interpretativa. Desde a

resposta inicial de Sandy, constrói-se um regime de credibilidade que desloca a fala do campo do comentário para o da experiência vivida “*me and Jule had a real grudge fight*” (“*nós brigamos de verdade*”). Esse enquadramento permite que a sequência narrativa “*grabbed me by the wrist, pinned me down and broke it*” (“me agarrou pelo pulso, me imobilizou e quebrou”), seja interpretada como relato de uma agressão concreta. No plano semiolinguístico, essa progressão evidencia a atuação do sujeito como instância de produção de sentido, pois, como propõe Patrick Charaudeau, o enunciador constrói uma imagem de si que organiza a cena discursiva. Aqui, Sandy assume a máscara de vítima, mobilizando um léxico de intensidade “*brutal*” (brutal/cruel), “*bestial*” (selvagem) e uma entonação desapontada que não descreve um fato, mas o encena.

Essa encenação é orientada por uma antecipação da interpretação do outro. A pergunta de Mr. Horne “*Your wrist?*” (“seu pulso?”), funciona como confirmação do percurso interpretativo previamente guiado pelo discurso, evidenciando o funcionamento do contrato de comunicação: o enunciador projeta um destinatário capaz de reconstruir a cena de violência. Nesse ponto, o sentido parece estabilizado. No entanto, a resposta enfática “*No! Me fingernail*” (“Não! Minha unha!”) opera uma reconfiguração abrupta, deslocando o referente de uma lesão grave para um dano trivial. A quebra de uma unha, no imaginário social, não é percebida como um simples acidente físico. Para muitas mulheres, ela mobiliza frustração, irritação e até uma sensação de perda estética ou de desorganização do corpo. Isso não é biológico, é cultural. Unhas longas, cuidadas e frequentemente decoradas fazem parte de um ideal de feminilidade que envolve disciplina corporal, investimento estético e vigilância constante de si. Nesse sentido, o “drama” não é exatamente exagerado; ele é coerente com um regime de valor que atribui importância à aparência.

Então há um deslocamento mais interessante aqui: o humor não surge apenas da quebra de expectativa (lesão grave = unha), mas da colisão entre dois sistemas de relevância. De um lado, o sistema “masculinizado” da dor física legítima (pulso quebrado, violência corporal); de outro, um sistema frequentemente deslegitimado, associado ao feminino, em que a quebra de uma unha pode ser vivida como um evento significativo.

Além disso, a própria materialidade da unha não é irrelevante. Unhas “quebram fácil” não por uma diferença essencial entre homens e mulheres, mas porque, culturalmente, mulheres são incentivadas a deixá-las crescer e, muitas vezes, submetê-las a processos químicos (esmaltes, alongamentos, gel, etc.) que podem fragilizá-las. Ou seja, o objeto do humor é, em parte, produzido por práticas culturais de gênero. Já unhas masculinas, em geral

curtas e pouco manipuladas, dificilmente entram nesse regime de risco, e, por isso, raramente se tornam objeto de dramatização.

Esse movimento produz um efeito de incongruência, no qual a expectativa construída é subitamente frustrada, conforme descrito pelas teorias do riso. Mais do que uma simples quebra, trata-se de uma incongruência retrospectiva: o enunciado final obriga o ouvinte a reinterpretar toda a sequência anterior como excesso performativo, e não como descrição literal.

A expressão “*pinned me down*” (“me imobilizou”), introduz uma ambiguidade que ultrapassa o campo da luta, podendo ser interpretada como gesto de imobilização corporal com conotações íntimas. Essa duplicidade não é resolvida, permanecendo como possibilidade oculta ao longo do enunciado. Nesse sentido, a sexualidade não é nomeada, mas insinuada, configurando um modo de dizer que depende do não-dito para se realizar.

A necessidade de manter essa dimensão no nível da sugestão indica a presença de um regime normativo que regula o dizível. No fragmento, isso se materializa na coexistência de dois níveis interpretativos: um nível “inofensivo”, no qual o humor decorre da banalização da lesão, e um nível insinuado, no qual a cena pode ser lida como corporalmente íntima. Esse duplo endereçamento permite que diferentes públicos acessem diferentes camadas de sentido, sem que nenhuma delas seja plenamente estabilizada.

O riso final sinaliza o reconhecimento dessa dupla operação. Ele não decorre apenas da incongruência, mas da percepção de que o discurso excede aquilo que enuncia explicitamente. Assim, o fragmento evidencia a articulação entre três dimensões: (i) a encenação discursiva e a manipulação da interpretação, próprias da Teoria Semiolinguística; (ii) a incongruência, o excesso e o alívio, característicos das teorias do riso; e (iii) a ambiguidade, a performatividade e o dizer indireto, centrais à perspectiva queer. O humor, nesse caso, não apenas produz o riso, mas expõe o caráter construído do sentido e os limites que regulam sua enunciação.

Se, no Fragmento 12, o humor se constrói pela reversão de expectativas e pela reinterpretação retrospectiva do enunciado, no fragmento seguinte esse jogo se desloca para a própria linguagem. A instabilidade de sentidos, antes sustentada pela encenação narrativa, passa a incidir diretamente sobre a marcação de gênero, tornando mais visível o caráter construído das identidades.

Fragmento 13

Sandy: You haven't grasped it, Jule. They've heard the other side, now they've turned the record over and they're listening to this.

Julian: Oh.

Sandy: She's got no idea.

[laughter]

Sandy: It's in a world of her own. Don't understand modern technology at all. Tell him what we're gonna to do.

Sandy: Você não entendeu, Jule. Eles ouviram o outro lado, agora viraram o disco e estão ouvindo este.

Julian: Oh.

Sandy: Ela não faz ideia.

[risos]

Sandy: Está no mundo dela. Não entende nada de tecnologia moderna. Diga a ele o que vamos fazer.

No fragmento 13 (31:34–31:50) Sandy, ao enunciar “*She’s got no idea. It’s in a world of her own*” (“Ela não faz ideia. Está no mundo dela”), introduz uma operação discursiva que incide diretamente sobre a marcação de gênero. O uso reiterado de pronomes femininos para referir-se a Julian não deve ser reduzido a um efeito de comicidade superficial; trata-se de uma prática que evidencia o caráter construído e instável das categorias de gênero. Com base na performatividade, esse gesto não descreve uma identidade, mas a produz discursivamente. Nesse sentido, ao designar Julian como “*she*”, Sandy não está apenas deslocando uma referência, mas expondo que a relação entre corpo, identidade e linguagem não é natural, e sim efeito de repetição normativa — passível, portanto, de reconfiguração.

A estratégia dialoga com a LQ, pois, ao usar pronomes femininos para um homem, desestabiliza-se o alinhamento esperado entre forma e identidade. O recurso também remete a práticas discursivas gays: “*she*” como marcador de pertencimento e ironia, reforçando o Polari como linguagem identitária e memória histórica.

No âmbito da TS, o uso deste pronome pode ser compreendido como parte da estratégia do EUc ao construir um EUE que opera com ambiguidade calculada. Para o TUD majoritário, a troca pronominal pode soar apenas como excentricidade caricata; para o TUD alternativo, familiarizado com práticas linguísticas gays, trata-se de um marcador identitário reconhecível. O TUI real, por sua vez, interpreta segundo seu repertório cultural, confirmando o que é apresentado a partir de Charaudeau (2010) sobre a não transparência entre EUc e EUE e sobre a autonomia interpretativa do TUI. Assim, o humor atua na piada e no jogo entre instâncias e saberes compartilhados.

A operação discursiva observada nesta passagem do episódio, centrada no deslocamento da marcação pronominal de gênero, não se encerra em um jogo linguístico pontual, mas projeta um movimento que se intensifica na sequência analítica. Passa-se, então, ao último fragmento desta pesquisa, o Fragmento 14 (45:45–45:57), no qual o princípio já mobilizado anteriormente é expandido: se, no Fragmento 13, a subversão incide sobre a forma de nomear (ao dissociar pronomes e identidade), aqui ela se desloca para o plano dos papéis sociais, evidenciando que não apenas a referência linguística, mas também as funções associadas ao gênero são construções discursivas.

Desse modo, mantém-se uma continuidade clara entre os fragmentos: a instabilidade introduzida na linguagem prepara, no fragmento final, uma reconfiguração mais explícita das normas de gênero, na qual o funcionamento discursivo evidencia, de forma particularmente marcada, a articulação entre humor, performatividade e crítica à cis-heteronormatividade.

Fragmento 14

Sandy: We made him what he is without hope, without love, without lattie. Give him a chance, give him a chance to become a useful citizen again. A housewife and a mother [laughter]

Sandy: Nós o fizemos o que ele é: sem esperança, sem amor, sem casa. Deem a ele uma chance, deem a ele uma chance de se tornar um cidadão útil novamente. Uma dona de casa e uma mãe.
[riso]

Do ponto de vista da organização discursiva, o EUe (Sandy) constrói um enunciado que simula um discurso moralizante e quase melodramático, marcado por uma progressão retórica: "sem esperança, sem amor, sem casa". Essa enumeração intensifica o efeito dramático e posiciona o referente "*him*" (ele) como um sujeito degradado, carente de atributos essenciais à vida social. Trata-se de uma estratégia enunciativa que evidencia o papel do sujeito como produtor de sentido, uma vez que, o "*him*" não é um dado empírico, mas uma construção discursiva que ganha existência dentro do ato de linguagem.

O efeito humorístico se intensifica na sequência, quando o pedido de redenção "*Give him a chance to become a useful citizen again*" ("Deem a ele uma chance de se tornar um cidadão útil novamente"), conduz a uma conclusão inesperada: "*A housewife and a mother*" ("Uma dona de casa e uma mãe"). É nesse deslocamento que se instala a incongruência, elemento central do humor, na medida em que há uma ruptura entre a expectativa construída

(a regeneração de um "cidadão útil") e sua realização (a atribuição de papéis tradicionalmente femininos a uma figura masculina). Tal mecanismo confirma a ideia de que o humor emerge de uma inesperada conexão entre ideias.

No entanto, essa incongruência não é apenas formal; ela mobiliza diretamente as normas de gênero. Ao propor que "ele" se torne "uma dona de casa e uma mãe", o discurso desestabiliza a correspondência normativa entre sexo, gênero e papel social, expondo o caráter construído dessas categorias. Nesse ponto, a análise se articula com a noção de performatividade. Estes papéis aparecem, assim, como efeitos de repetição discursiva, associados historicamente ao feminino. Ao deslocá-los para um sujeito masculino, o enunciado evidencia que tais identidades não são naturais, mas atribuídas e sustentadas por práticas discursivas reiteradas. O humor, nesse caso, opera como um dispositivo de evidenciação e torna visível aquilo que, no cotidiano, se apresenta como evidente e natural.

Essa operação também permite problematizar a cis-heteronormatividade, pois esse regime estabelece padrões rígidos de gênero e sexualidade, marginalizando tudo aquilo que escapa à lógica binária. Aqui, ve-se a ideia de que um "cidadão útil" poderia ser uma "*housewife and a mother*", o que expõe a arbitrariedade dessas normas, ao mesmo tempo em que ironiza os critérios de utilidade social. O que está em jogo é uma crítica implícita à própria definição de cidadania, frequentemente vinculada a papéis de gênero normativos. Esse gesto ganha ainda mais relevo se considerarmos o contexto histórico do programa, quando os movimentos feministas anglófonos intensificavam justamente a crítica à naturalização do destino doméstico das mulheres e à associação entre feminilidade, maternidade e utilidade social (Friedan, 2020).

Em síntese, este recorte evidencia que o discurso humorístico de Sandy opera como um campo de tensão entre reprodução e subversão da cis-heteronormatividade. Ao mesmo tempo em que mobiliza categorias normativas de gênero, ele as desloca e reconfigura, revelando seu caráter performativo e contingente. O humor funciona aqui como uma prática discursiva estratégica, capaz de expor as fissuras das normas sociais ao encená-las de forma exagerada, incongruente e, portanto, criticamente produtiva.

4.3 *A bona picture: vada finais*

A análise dos 14 fragmentos, articulada à distribuição interpretativa das 137 ocorrências de riso ao longo do episódio, permite delinear um quadro relativamente consistente do funcionamento do humor em *The Bona World of Julian & Sandy*. A

predominância de estratégias associadas à incongruência (120 risos) e à ambiguidade (110 risos), em diálogo constante com trocadilhos (90 risos) e com o uso recorrente do Polari (100 risos), confirma que o efeito cômico se constrói, antes de tudo, a partir do jogo entre o dito e o insinuado. Em menor medida, mas ainda de forma significativa, aparecem os mecanismos de superioridade (65 risos) e de alívio (55 risos), que contribuem para a reclassificação de personagens e instituições e para a circulação velada de conteúdos sexuais e politicamente sensíveis. Como indicado, essas estratégias se sobrepõem: uma mesma marcação de riso pode ser simultaneamente efeito de incongruência, ambiguidade, trocadilho e uso do Polari, o que reforça o caráter multifacetado da comicidade no episódio.

Com base na TS, o que se destaca no episódio como um todo é a construção sistemática de um contrato de comunicação duplo. De um lado, há um TUD amplo, alinhado ao público familiar da BBC, que reconhece em Julian, Sandy e Mr. Horne personagens “engraçados” inseridos em esquetes de entretenimento. De outro, delineia-se um TUD alternativo, formado por ouvintes capazes de acionar repertórios ligados à cultura gay britânica, ao camp e ao Polari. O EUc explora esse duplo enquadramento ao criar um EUe (Julian e Sandy) que tanto explicita o código quanto o mantém opaco, selecionando destinatários e distribuindo desigualmente o acesso aos sentidos. O Polari, nesse contexto, atua como operador privilegiado de visada: capta o público geral pela estranheza e pelo ritmo cômico, ao mesmo tempo em que estabelece cumplicidade com um público iniciado, que reconhece a camada queer e política do discurso.

Do ponto de vista do objetivo específico de “apresentar as estratégias discursivas envolvidas no uso de Polari e a criação dos personagens Julian e Sandy a partir da Semiolinguística”, o episódio evidencia três movimentos centrais. Em primeiro lugar, o Polari aparece como marca estilística camp e código de pertença, atravessando praticamente todas as atividades narradas (edição de livros, cinema, balé, restaurante, decoração, advocacia, pet shop, escola de línguas, musicais) e garantindo uma unidade identitária às múltiplas máscaras profissionais assumidas pela dupla. Em segundo lugar, Julian e Sandy funcionam como máscaras enunciativas que dramatizam uma masculinidade não hegemônica, combinando vaidade, afetamento e fragilidade performada com uma grande capacidade de comando da cena: são, ao mesmo tempo, alvo e agentes do riso, rebaixados e rebaixadores, o que reposiciona a noção de superioridade no interior do contrato de comunicação. Em terceiro lugar, a gestão discursiva dos papéis de gênero – por meio de pronomes, fantasias, alusões a drag e atribuição de papéis sociais femininos a personagens masculinos – desestabiliza o

imaginário sociodiscursivo que articula corpo, gênero e função social, evidenciando o potencial do humor para expor a performatividade das normas.

O percurso analítico também sugere que o uso do Polari opera como filtro de acesso e mecanismo de proteção em um contexto comunicativo regulado. Ao codificar referências a corpo, desejo e práticas gays em termos como *naff omie*, *omie-polone*, *lallies*, *riah*, *cruising*, *drag up* e *troll*, o episódio permite que conteúdos potencialmente censuráveis circulem sob a forma de trocadilhos, ambiguidades e cenas absurdas. Essa estratégia se articula diretamente à teoria do alívio, uma vez que o humor oferece uma válvula simbólica para pulsões e temas interditos, deslocando-os para o terreno do “é só piada”. Ao mesmo tempo, a inserção planejada de risos gravados marca para o ouvinte os pontos de leitura preferencial, enquadrando enunciados ambíguos como cômicos e reduzindo o risco de interpretações literais ou ofensivas, como discutido no capítulo anterior.

Ainda que a análise tenha se concentrado em 14 fragmentos, outros momentos do episódio reforçam o panorama delineado. A sequência da escola de línguas (Início: 48:45), por exemplo, condensa várias das estratégias identificadas: o método “*Polariphone*” é apresentado com a seriedade de um curso de idiomas, mas ensina Polari a Mr. Ramsingh em lugar de um inglês “adequado”, deslocando a língua *queer* para a posição de língua-alvo legítima. A piada com *Pekinese* – que culmina em “*Would you believe ‘Woof, woof’?*” (“Você acreditaria em ‘Au, au’?”) – (Início: 51:26) associa incongruência, trocadilho e rebaixamento, ao mesmo tempo em que reforça a ideia de que fronteiras entre línguas, espécies e identidades são menos estáveis do que parecem. De forma semelhante, a passagem em que Julian explica que o papagaio “era poliglota” e que, se “um bicho burro consegue, ele também consegue” (Início: 54:17), reinscreve a figura do aprendiz de línguas em um regime de desejo e admiração corporal, sugerindo, mais uma vez, que o humor opera pela aproximação inesperada entre domínios heterogêneos (animais, idiomas, desejo, método pedagógico).

De modo geral, o episódio analisado confirma que, em *Round the Horne*, o humor não é um mero ornamento, mas o próprio modo de organização do discurso. As 137 ocorrências de riso, distribuídas por diferentes estratégias, sinalizam a densidade de um texto que, ao mesmo tempo em que entretém, reclassifica personagens, rebaixa instituições, ressignifica narrativas heteronormativas e instala um contrato de comunicação em que a presença *queer* é ao mesmo tempo codificada e onipresente. É nesse entrelaçamento entre Polari, performatividade e dispositivo semiolinguístico de encenação que se inscrevem as estratégias discursivas mobilizadas por Julian e Sandy, e é nele que o capítulo buscou situar a análise dos

fragmentos, preparando o terreno para as reflexões mais amplas que a dissertação desenvolve nas Considerações Finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu do interesse em compreender como o Polari, um socioleto historicamente associado à comunidade gay britânica, foi mobilizado no programa de rádio *Round the Horne* para construir discursivamente os personagens Julian e Sandy. Ao longo da investigação, buscou-se responder a três perguntas centrais: (1) de que maneira o humor e a ironia empregados no programa moldavam a percepção do público sobre os personagens gays; (2) em que medida os discursos apresentados reforçavam ou subvertiam estereótipos de gênero e normas sociais sobre sexualidade; e (3) como o uso do Polari, enquanto língua codificada e identitária, contribuía para a construção da relação entre os personagens e a audiência. A análise de quatorze fragmentos do episódio *The Bona World of Julian & Sandy*, ancorada nos aportes da Análise do Discurso, da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau e da teoria *queer*, sobretudo a partir de Judith Butler, e da linguística *queer*, sobretudo a partir de Rodrigo Borba, permitiu articular essas questões e chegar a um conjunto de achados que apontam para o caráter estratégico, ambíguo e até politicamente significativo do humor radiofônico na Inglaterra dos anos 1960.

No que diz respeito à primeira pergunta, a análise mostrou que o humor e a ironia não apenas divertiam, mas também regulavam a percepção do público ao instituir um duplo contrato de comunicação. De um lado, o ouvinte geral (representado pela figura de Mr. Horne, algumas vezes classificado como *naff omie*), era conduzido a rir da excentricidade, do exagero e da musicalidade das falas, sem necessariamente acessar as camadas subversivas. De outro, o ouvinte iniciado, familiarizado com o Polari e com os códigos da cultura gay britânica, reconhecia nos trocadilhos, nas ambiguidades lexicais e nas entonações performáticas um discurso de resistência e reconhecimento. O Fragmento 8, com o duplo sentido de *cruising*, e o Fragmento 9, com a expressão *drag yourself up* deslocada para o universo do transformismo, ilustram bem esse mecanismo: o riso gravado funciona como uma forma de leitura que orienta a interpretação, mas nunca esgota o sentido. Assim, a percepção do público sobre Julian e Sandy foi desenhada de forma a torná-los aceitáveis como figuras cômicas para a maioria, ao mesmo tempo que se mantinham reconhecíveis como pares para a minoria *queer*, estratégia que lhes garantiu permanência em um programa de grande audiência da BBC em pleno período pré-descriminalização.

Quanto à segunda pergunta, a pesquisa revelou um movimento ambivalente e, por isso mesmo, politicamente produtivo. Em muitos momentos, Julian e Sandy encenam traços

associados ao feminino: afetação, preocupação estética, melodrama, fragilidade diante de uma unha quebrada (Fragmento 12). Poderíamos interpretar tais marcas como mera reprodução de estereótipos homofóbicos. No entanto, a análise mais detida, sob a luz da performatividade de Butler, mostra que esses traços são intencionalmente exagerados, tornados caricaturais, e frequentemente deslocados de seus contextos esperados. Quando Sandy se refere a Julian como *she* (Fragmento 13) ou quando Julian recusa o papel de Sansão para assumir o de Dalila (Fragmento 7), não estamos diante de uma simples imitação do feminino, mas de uma desestabilização da própria lógica que vincula corpo, gênero e papel social. O ápice dessa subversão ocorre no Fragmento 14, em que Sandy pede que um sujeito masculino seja reintegrado à sociedade como “uma dona de casa e uma mãe”. A incongruência entre o pronome “ele” e os substantivos femininos expõe a arbitrariedade da cis-heteronormatividade, rindo não dos gays, mas das normas que tentam enquadrá-los. Portanto, os discursos dos personagens subvertem os estereótipos justamente ao encená-los com excesso, revelando seu caráter construído e, assim, abrindo espaço para a imaginação de outras formas de existência.

Por fim, a terceira pergunta (sobre o papel do Polari na relação entre personagens e audiência) é talvez a que recebeu a resposta mais consistente ao longo da análise. O Polari não é um mero “ornamento linguístico” ou um código secreto usado pontualmente; ele constitui a própria identidade discursiva de Julian e Sandy. Termos como *vada*, *bona*, *riah*, *lallies*, *aris*, *naff* e *polone* atravessam o episódio e criam uma textura linguística que é simultaneamente ininteligível para os não familiarizados e profundamente significativa para quem compartilha o repertório. O Fragmento 4 exemplifica bem essa dupla operação: ao dizer “*You may have vada'd one of our tiny bijou masterpieces, heartface*”, Sandy usa três palavras de Polari em uma única frase. O público geral ouve um inglês afetado e exótico; o público *queer* ouve um chamado à cumplicidade. O riso que se segue não é apenas reação ao absurdo, mas também um marcador de reconhecimento: “Eu entendi o que você disse, e estou rindo com você, não de você”. O Polari, assim, constrói uma comunidade de fala dentro da própria audiência, selecionando e unindo aqueles que detêm o ponto de interpretação. Essa função identitária é tão central que, em momentos como o Fragmento 3, Julian avalia toda uma cena erótica paródica simplesmente com a palavra “*Bona!*”: um termo intraduzível para o inglês padrão, que só faz sentido pleno para quem já está dentro.

Como demonstrado ao longo da análise, fica evidente que Julian e Sandy são o Polari. Não apenas falam a língua, mas a performam em cada entonação, em cada escolha lexical, em cada pausa que antecipa o riso

A pesquisa demonstrou que, em um contexto de criminalização da homossexualidade, quando a mera existência de um homem gay já era motivo de prisão, o Polari ofereceu um abrigo sonoro, um espaço onde o desejo podia circular sob a forma do insinuado, onde a identidade podia se afirmar sem se nomear, onde o humor funcionava como escudo e como bandeira ao mesmo tempo. O programa *Round the Horne* não apenas popularizou termos que sobreviveram na língua inglesa contemporânea (*camp, dish, slap, lingo*), mas também deixou um registro: mostrou que é possível rir das normas sem violentá-las diretamente, que a ironia pode ser mais subversiva do que o confronto aberto, e que uma língua marginalizada, quando levada ao centro da cultura popular, não perde sua força de resistência, ganha novos aliados.

A contribuição desta pesquisa para os estudos linguísticos no Brasil reside justamente em ter colocado o Polari em diálogo com as teorias do discurso e com a Teoria *Queer*, preenchendo uma lacuna bibliográfica sobre esse socioleto em língua portuguesa, bem como sobre o conceito de antilíngua. Além disso, ao analisar um *corpus* midiático radiofônico, evidenciou-se a importância do meio, com sua oralidade sem imagem, para a manutenção do duplo sentido e da ambiguidade. Futuros trabalhos podem avançar na comparação com outras linguagens codificadas, como o Pajubá brasileiro, ou investigar a persistência do Polari em mídias digitais e em comunidades gays contemporâneas.

Ao final deste percurso, volta-se à cena inicial da pesquisa, quando relatei minha descoberta do Polari a partir de uma questão do ENEM sobre o Pajubá. A pergunta que mobilizou todo o estudo (“haveria uma linguagem gay semelhante em contexto de língua inglesa?”) encontra agora uma resposta afirmativa e densa. O Polari foi, para os gays britânicos do século XX, o que o Pajubá, historicamente usado por travestis e transexuais brasileiras desde meados do mesmo século, foi para elas: uma língua de sobrevivência, de humor, de beleza e de resistência. E Julian e Sandy, com seus *bonas* e *lallies*, com suas perucas imaginárias e seus *naff omies*, tornaram-se não apenas personagens cômicos, mas arquivos vivos de uma memória linguística que se recusa a ser esquecida.

Que esta pesquisa sirva, assim, como uma forma de reconhecimento de que toda língua marginalizada carrega consigo uma história de luta, e que subverter o sistema cis-heteronormativo por meio da língua e do humor, rindo junto, pode ser, também, um ato político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANFILOGOFF, Rosie. What's So Gay About Yiddish? **Hey Alma**, 26 jun. 2024. Disponível em: <https://www.heyalma.com/whats-so-gay-about-yiddish/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

BAGNO, Marcos. **Dicionário crítico de sociolinguística**. 1ª. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

BAKER, Paul. **Fabulosa!: The Story of Polari, Britain's Secret Gay Language**. Londres: Reaktion books LTD, 2019.

BAKER, Paul. **Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang**. 1. ed. London: Continuum, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Editora Hucitec, 1988 [1934-1935].

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1979].

BAKHTIN, Mikhail/Volochinov, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004 [1929].

BAKHTIN, Mikhail. 1929. **Problemas da Poética de Dostoevski**. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Unversitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). 1929. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7a Ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros radiofônicos: os formatos e os programas em áudio**. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARRETT, Robert. Is queer theory important for sociolinguistic theory? In: CAMPBELL-KIBLER, K. *et al.* (Org.). **Language and Sexuality: Contesting meaning in theory and practice**. Stanford: CSLI Press, 2002. p. 25-43

BBC. **History of the BBC**. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/anniversaries/march/round-the-horne>. Acesso em: 3 jul. 2025.

BBC NEWS. **Gay rights 50 years on: 10 ways in which the UK has changed**. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-40743946>. Acesso em: 24 jul. 2024.

BEKHRAD, Joobin. **What does it mean to be camp?** Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20190503-what-does-it-mean-to-be-camp>. Acesso em: 05 abr. 2026.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre significação da comicidade**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLACK, Lawrence. **There Was Something About Mary: The National Viewers' and Listeners' Association and Social Movement History**. In: Crowson, Nick, Hilton, Matthew, McKay, James (eds). *NGOs in Contemporary Britain*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/304604363_There_Was_Something_About_Mary_The_National_Viewers%27_and_Listeners%27_Association_and_Social_Movement_History. Acesso em: 12 maio 2024.

BORBA, Rodrigo (org.). **Discursos transviados: por uma linguística *queer***. São Paulo: Cortez, 2020.

BORBA, Rodrigo. Linguística Queer: uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem. **Revista Entrelinhas**. vol. 09. n. 01. jan/jun. 2015.

BUTLER Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Unesp, 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: Crocodilo, 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática.

Diadorim, Rio de Janeiro, v. 10, p. 1-23, dez. 2011. DOI:

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2011.v10n0a3932>

CHARAUDEAU, Patrick. **Uma teoria dos sujeitos da linguagem**. In: MARI, H. *et al.*

Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFGM, 2001. p. 23-37

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

CAMP. In: CAMBRIDGE DICTIONARY – online. Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/camp>. Acesso em: 02 ago. 2025.

DAVID, Ricardo Santos. Ideologia e Dialogismo: Mikhail Bakhtin, História e Conceitos que Cabem na Sala de Aula. **Revista Letra Magna**, [S. l.], v. 13, n. 21, 2017. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/magna/article/view/2278>. Acesso em: 2 jul. 2025.

DESTRI, Alana.; MARCHEZAN, R. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1–25, 2021. DOI: [10.25189/rabralin.v20i2.1853](https://doi.org/10.25189/rabralin.v20i2.1853)

DISH. In: CAMBRIDGE DICTIONARY – online. Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/dish>. Acesso em: 02 ago. 2025.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Guy Fawkes Day**. In: Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Guy-Fawkes-Day>. Acesso em: 15 mar. 2026.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FREITAS, Ernani Cesar de. A semiolinguística no discurso: práticas de linguagem em situações de trabalho. **Revista Desenredo**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2009. Disponível em: [A semiolinguística no discurso: práticas de linguagem em situações de trabalho | Revista Desenredo](#) Acesso em: 17 fev. 2025.

FRIEDAN, Betty. A mística feminina. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

FARGE, Hesther. **The language of the fairground community: secrets of Parlyaree**. University of Sheffield, 2021. Disponível em: <https://www.sheffield.ac.uk/library/news/language-fairground-community-secrets-parlyaree>. Acesso em: 8 maio 2024.

GROUPIE. In: COLLINS DICTIONARY – online. Glasgow: HarperCollins Publishers, [s.d.]. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/groupie>. Acesso em: 02 ago. 2025.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. Anti-Languages. **American Anthropologist**, v. 78, n. 3, p. 570–584, 1976, Disponível em <http://www.jstor.org/stable/674418> . Acesso em: 30 abr. 2023.

HIGGINS, Patrick. **Heterosexual dictatorship : male homosexuality in postwar Britain**. London: Fourth Estate Britain, 1996.

IRELAND. Criminal Law Amendment Act, 1885 (48 & 49 Vict. c. 69). **Irish Statute Book**, [s.l.], 14 ago. 1885. Disponível em: <https://www.irishstatutebook.ie/eli/1885/act/69/enacted/en/print.html?printonload=true> . Acesso em: 12 ago. 2024.

JOLIFFE, Emma. **We're here, we're queer, get used to it**. The Guardian, Londres, 15 jan. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2023/jan/15/were-here-were-queer-get-used-to-it>. Acesso em: 29 jun. 2025.

KATZ, Jonathan. **A Invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LAYERS OF LONDON. **Societies for the Reformation of Manners**. Disponível em: <https://www.layersoflondon.org/map/records/societies-for-the-reformation-of-manners>. Acesso em: 14 out. 2025.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 541, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>

MARTINEZ, Jean-Pierre. **Comédia de costumes: as obras teatrais de Jean-Pierre**

Martinez. Disponível em: <https://jeanpierremartinez.net/pt/comedia-de-costumes-as-obras-teatrais-de-jean-pierre-martinez/>. Acesso em: 6 ago. 2025.

MASTERCLASS. What Is a Pun? Learn About the Different Types of Puns in Literature and Tips on How to Write a Great Pun. [S.l.], 2021. Disponível em: [What Is a Pun? Learn About the Different Types of Puns in Literature and Tips on How to Write a Great Pun - 2026 - MasterClass](#). Acesso em: 21 abr. 2026.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

MOTSCHENBACHER, Heiko. Taking queer linguistics further: sociolinguistics and critical heteronormativity research. **International Journal of the Sociology of Language**, v. 212, p. 149- 179, 2011.

MECCIA, Ernesto. Los últimos homosexuales: sociología de la homossexualidad y la gaycidad. 1ª ed. Buenos Aires: Gran Aldea Editores, 2011.

MONRO, D. H. Theories of Humor. Writing and Reading Across the Curriculum. 3ª ed. Laurence Behrens and Leonard J. Rosen, eds. Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, 1988. 349-55. Disponível em: <https://www.bookofthrees.com/theories-of-humor-monro/>. Acesso em 14 jan. 2025.

LINGO. In: CAMBRIDGE DICTIONARY – online. Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/lingo>. Acesso em: 02 ago. 2025.

NORTON, Rictor. The Georgian Underworld: A Study of Criminal Subcultures in Eighteenth-Century England. **The Raid on Mother Clap's Molly House 1726**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://rictornorton.co.uk/eighteen/mother.htm>. Acesso em: 1 set. 2024.

NORTON, Rictor. The Georgian Underworld: A Study of Criminal Subcultures in Eighteenth-Century England. **Homosexuality**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://rictornorton.co.uk/eighteen/mother.htm>. Acesso em: 1 set. 2024.

NORTON, Rictor. The Georgian Underworld: A Study of Criminal Subcultures in Eighteenth-Century England. **The Gay Subculture in Early Eighteenth-Century London**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://rictornorton.co.uk/eighteen/molly2.htm>. Acesso em: 18 out. 2025.

O JOGO da imitação. Direção: Morten Tyldum. Produção: Nora Grossman, Ido Ostrowsky, Teddy Schwarzman. Brasil:, 2015. 1 DVD (113 min), son., color.

OLBRECHTS-TYTECA, L. Le comique du discours. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso (Michel Pêcheux et l'Analyse de Discours). **Estudos da Língua(gem)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 9-13, 2005. DOI: <https://doi.org/10.14393/DLv18a2024-40>

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 13^a. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso (Michel Pêcheux et l'Analyse de Discours). **Estudos da Língua(gem)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 9-13, 2005. DOI: <https://doi.org/10.14393/DLv18a2024-40>

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **O Ensino de Línguas na Perspectiva da Complexidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2019.

WARDHAUGH, Ronald. **An introduction to sociolinguistics**. 5^a ed. Malden: Blackwell Publishing Ltd. 2000.

PEREIRA, Rodrigo Acosta; OLIVEIRA, Amanda Maria de. Análise dialógica do conteúdo temático em gêneros do discurso. **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão-PR, v. 9, n. 16, p. 245–264, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.33871/22386084.2020.9.16.245-264>

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

SOARES, Magda. **Letramento: Um tema em três gêneros**. 4^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza . (Org.). **A Globalização e as Ciências Sociais**. 4^a ed. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

SLAP. *In*: CAMBRIDGE DICTIONARY – online. Cambridge: Cambridge University Press, [s.d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/slap>. Acesso em: 02 ago. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. **A Teoria | Semiologia UFF**. Disponível em: <https://semiologia.uff.br/sobre-a-teoria/>. Acesso em: 09 nov. 2025.

VOTRE, Sebastião. **Análise do discurso**. 1^a ed. São Paulo: Parábola, 2019.

TODAMATÉRIA. **Ambiguidade: o que é, tipos e exemplos**. [S.l.], s.d. Disponível em: [Ambiguidade: o que é, tipos e exemplos - Toda Matéria](#). Acesso em: 21 abr. 2026.

TOOK, Barry. **Round the Horne: The Complete and Utter History**. London: Boxtree, 1998.

TOOK, Barry; FELDMAN, Marty. **The Bona Book of Julian & Sandy: Leaves from Their “Round the Horne” Journal**. London: Robson Books, 1976.

ANEXO

TRANSCRIÇÃO DO EPISÓDIO

Julian	Hello, I'm Julian and this is my friend, Sandy.
[applause]	
Sandy	Oh, how bona to vada your dolly old eek
Julian	'Ere, who're you talking to?
Sandy	The listener!
Julian	What listener?
Sandy	The omie or polone who's earwiging this record.
Julian	Oh, I see. I thought you'd gone strange for a minute.
Sandy	No, of course. Well, listener, here it is, out in the open at last.
[laughter]	
Julian	Hmmm...out, nice.
Sandy	The memoirs of Julian and Sandy. The full story now it can be told! We shall blurt it all out. We shall be fearless and probing... We shall rip the lid off.
Julian	Yes, here, wait a minute... You're not going to tell them about Tangiers?
Sandy	Oh, yes,yesss
Julian	No!
Sandy	Oh,yes I'd forgotten. Yes, you had a nasty experience in Tangiers, didn't Jule? Yessss!
Julian	You promised!
[laughter]	
Julian	You promised not to mention it.
Sandy	Why not? Why not?
Julian	Well, the memory still hurts, [laughter] you swore. Besides, I'm shy.
Sandy	He is shy, it's true, no, he is shy. It's your shyness that's always held you back. Yes, itt has held him back. It has. Get it off your chest. Purge yourself.
Julian	No.
Sandy	Go on.
Julian	No.
Sandy	Go on, you'll feel better. Besides it's the smut that sells, it does. That's what the man said when he approached us about this record. [laughter] He said, he said, well, no, listen, he said 'what we're looking for is something fresh, vital, socially significant, pungent, limpid and smutty.
[laughter]	
Julian	Is that what he said, the man from the record company?
Sandy	Yeah, we all got his number, ducky
Mr. Horne	Excuse me, I wonder if I could...
Sandy	Yes, we've been wondering that
[laughter]	

Sandy	I doubt it, frankly
[laughter]	
Sandy	Here, here, here. Who's the naff omie
Julian	I don't know. [laughter] Looks like an elderly groupie
[laughter]	
Sandy	All right, that's nonchalant. You might go away.
Julian	Now, look it's never a flasher.
Sandy	Never, never. It is not equipped
[laughter]	
Mr. Horne	Look, I'm I'm here on behalf of the record company to monitor your reminiscences
	Ooohhh!!
Mr. Horne	Yes, to make sure that nothing should slip in as it were of a risqué nature
Sandy	Risqué, risqué! Get a shoe. [laughter] Ask, ask, risqué. We are the epitome of all that's 'Camille Sue' that is your actual french.
Mr. Horne	Oh, good
Julian	Can we get on now?
Mr. Horne	Of course.
Sandy	Not before time. The world's agog to hear about our strange and exotic doings.
Mr. Horne	Well, off you go with your exotic doings, um... I'm here if you need me .
Sandy	Yeah, that'll be the day.
[laughter]	
Julian	Well now, er.. what should we start with?
Sandy	What about that time we was in publishing
Julian	Well, bona books
Sandy	Bona books. Remember we had all that trouble with the typographer?
Julian	Yes, well it was our own fault for giving the job to Gordon
Sandy	Yes. [laughter] Never have given it to Gordon
Julian	Remember our spring list? Full of his principles
Sandy	Yes
Julian	Like forthcoming navals
[laughter]	
Julian	Lady chitterling's liver
Sandy	Yes
Julian	Withering hoots
Sandy	Yes, withering hoots. And do you remember what he did to the Carpetbaggers?
[laughter]	
Julian	I thought it sounded more interesting that way.
[laughter]	

Sandy	But you remember when we got that book 'The life cycle of the water vole?'
Julian	Oh, yes and you tarted it up.
Sandy	Well, you helped
[book being flipped through]	
Sandy	Look, this book: The life cycle of the water vole, I mean, nothing happened. You got to make it happen. You have to make it happen, don't you, Jule ?
Julian	Oh, you don't tell no lies.
[laughter]	
Sandy	I mean, look at this description, this description... shut up, listen. This description of the hero: a small grey furry creature. Now, I mean, how's the reader going to identify with that. You've got to make him big and bulge.
Julian	Oh
Sandy	He's got bulging biceps, his shirt slashed open to the waist.
Julian	Ohhhhh
[laughter]	
Sandy	You know, an unruly lock of tousled hair falling over the bronzed forehead.
Julian	Yesssss
Sandy	You know
Julian	And what's more you don't call him 'the water vole'
Sandy	No
Julian	You have to personalize. Give him a name like Rock
[laughter]	
Julian	Or Tab or Dorian.
Sandy	Doriann... yes, that's right! and you have to dramatize the um... 'Who was this water vole?'
Julian	That's it
Sandy	Nobody knew where he came from but nothing was ever the same after he'd be!
Julian	Yeah
[laughter]	
Sandy	Oh, women desiiiiiired him
Julian	Yes
Sandy	Yes
[laughter]	
Julian	You could have a bit of sex in it.
Sandy	Yes.
Julian	Something like uh, now this is just off the top of my head
Sandy	Yes, go on.
Julian	Dorian's hot muzzle pressed against her furry cheek
Sandy	Oohhh

Sandy	You're my kind of water vole, he murmured.
[laughter]	
Sandy	Yes, and then like they tumbled back panting onto the river bed. Her firm young haunches... ooohhh. Strained against the madras cotton of her blouse
[laughter]	
Sandy	Ohhhh, Have there been others? Dorian murmured. There was a field mouse once, she said
[laughter]	
Sandy	But it was never like this
Julian	Oh, bona!
[laughter]	
Sandy	Bona! Isn't it though? I mean, what we want is 400 pages of passionate water voles slaking their animal desires
Julian	Yes
Sandy	Yes, 'course we'll have to change the title
	Yes, we'll call it : Vole Flanders, The story of an 18th Century Water Slut.
Sandy	Fantabulosa!
[applause]	
Julian	Well, it was printed in the end, but of course it never got into the bestseller list. As a matter of fact it was remaindered on the day of publication but by then Sandy and me had moved on. We'd gone into the film business. We had a little lattie up an alley off Wardour Street. Called ourselves 'Bona Prods'
Mr. Horne	Um, excuse me
Julian	Oh, goes him again.
Mr. Horne	Um.. Bona prods, um.. That doesn't have a second meaning does it?
Sandy	I don't think it has a first meaning
Julian	It's short for production
Mr. Horne	How interesting. And tell me, what did you produce?
Sandy	You may have vada'd one of our tiny bijou masterpiecettes, heartface .
[laughter]	
Sandy	We made 'Funny Eek My Fair Polone', and then we did 'One shopping and his love for George Sanders'
[laughter]	
Julian	Of course, we realized afterwards it should have been George Sane.
Sandy	Yes, that's true. That was why Rock Hudson turned the part down, I think
[laughter]	
Julian	And after that we went mod, didn't we?
Sandy	Yes. That's right
Julian	And we produced Motorcycle Au Pair Boy
[laughter]	

Sandy	That's right, Motorcycle Au Pair Boy.
Julian	Starring our friend Gordon.
Sandy	Your friend!
Julian	Well, yeah
Sandy	Your friend, It's not mine! You're the one that picked him up
[laughter]	
Julian	Yes
Sandy	Not our friends
Julian	Shut up.
Sandy	It's mutual.
Julian	Going into personality. Anyway, any road up.
Sandy [annoyed]	Yes, go on.
Julian	Anyway I thought he took his part lovely
Sandy	Yes, he took his part all right
[laughter]	
Sady	A lot more besides, too, didn't he?
[laughter]	
Sandy	At the till. Oh, I can tell you things make an air curl. Oh!!
Julian	However, be that as it may, the film critics said it was naff .
Sandy	Yes, they did. That's true.
Mr. Horne	You've given up the film business now have you?
Sandy	Yes, well, not altogether. At the moment we're dickering [laughter] aren't we?
Julian	Yes.
Sandy	We are dickering.
Julian	Dickering. That's what we're doing. Dickering. Got one or two germs and we're dickering with them. We thought, what's in? And we thought, well, Lord Grey. He's no fool, is he?
Sandy	No, no.
Julian	No, I mean, he made Moses.
[laughter]	
Sandy	Yes.
Mr. Horne	Have you seen it?
Julian	Just the rashes.
[laughter/applause]	
Julian	What's more, he's planning to do David and Goliath. I mean, it's obvious, isn't it?
Sandy	That's right!
Julian	Biblical stories are in. I was up all last night working on my outline.
Sandy	He was up all night.
Julian	All night.
Sandy	All night he was in his brown study. He was in a brown study. That's next to his no bathroom, you know. Brooding, he was on his outline.
Julian	Yes.
Sandy	Brooding.

Julian	And it came to him in the morning, didn't it, Sam?
Sandy	That's right. Come to you in the morning.
Julian	Now, this is how I see it.
Sandy	This is how he sees it, you see. You're present. You're present in a moment. You're present at a moment of cinema history.
Julian	That's the truth.
Sandy	I mean, you are about, you are about to see something. He's about to create something. Look at his features. Look at his features. They're getting all tortured. Look, he's getting all worked up. Look at him. Look at him. The muse, the muse is fluttering about him, looking for a place to perch. There she is. Go, girl. Go, girl. There she is [laughter] Yes. She's lighted on his shoulder.
Julian [screams]	I've got it!
Sandy	He's got it. He's got it. It's coming over him in waves.
Julian	Yes
Sandy	Look at him, look at him. He's throbbing. Look at him.
Julian	We are going to do Samson and Delilah.
Sandy [screams]	Samson and Delilah!!! Go on, Jule! How do you see?
Julian	Well, I see Samson at all huge, all butch , great bulging thews, whopping great lallies , long blonde riah hanging right down his jim and jack.
[laughter]	
Sandy	Oh! That's rhyming saying for back, see, or for France: down his Jules et Jim, you see. But I won't go into that. So go on then, what happens?
Julian	I'll tell you what happens. The film opens with him lying there, spark out on his palliass .
Sandy	Oh!
Julian	Suddenly there's a movement behind the aris .
Sandy	Behind the what?
Julian	Aris .
Sandy	Oh, yes.
[laughter]	
Julian	And who comes trolling in but this polone , Delilah. She vadas his sleeping eek . And she pulls out this pair of scissors and lops off his riah .
Sandy	Oh! Oh, yes. I can see that. Great close up of his head. Nanty riah . Oh, that is your cinema verite.
Julian	Suddenly he comes round. 'Who's had my riah off?' he squeals. 'It's all ebbing away'. And then the Philistines come and mock him.
Sandy	What a figure of tragedy he presents.
Julian	Yes. Then they drag him up the king's lattie , chain his lallies to
	a pillar. Then he gets his wild up. And with one mighty heave, he brings the whole lattie tumbling about their heads. End of film.
Sandy	Oh, bravo, Jule, bravo! It's an Oscar winner. Oh, I shall go again and again; I shall go, again and again, and again. But who do you see playing the role of Samson? I mean, you've described him as big, butch, muscular, and blonde. There's only one person it can be. It's you, Jule.

Julian [disappointed]	Ah, that's a pity, I saw myself as Delilah.
Sandy	Ooohhh!!!
[laughter/applause]	
Mr.Horne	But you haven't always been in films. ;
Sandy	No, no, we tried our hands at most things. We've drunk from life's cup, as you might say.
Julian	Yes, we enjoy a challenge, a hint of wild adventure, and we're off. Like that time we did a round-the-world troll in a lifeboat.
Sandy	True.
[laughter]	
Mr. Horne	You sailed round the world?
Julian	Yes, yes. We've always enjoyed cruising, haven't we, Sand?
[laughter]	
Sandy	Always. Always. I love it. I love it. I can't wait. I mean, I've always loved it. It's sort of wanderlust in me.
Julian	Yes, the call of the sea.
Sandy	Call of the sea.
Julian	When I get it, I can't resist it.
Sandy	You can't resist it. When he gets the call, he's gotta go. He's got to go when he gets the call.
Julian	Yes, like a shot. I'm off like a shot.
Sandy	He's off like a shot. It was in Southampton, he was. It was in Southampton, honestly, and the urge came upon us, didn't it?
Julian	Yes.
Sandy	It came on us. I said to Jule: Why not? Didn't I, Jule?
Julian	He did.
Sandy	Why not?
Julian	Well, he did. I said: Well, I'm game.
Sandy	He did, he did. There is no one gamier.
Julian	So, any road up; we set sail next day, didn't we?
Sandy	That's right.
Julian	In this lifeboat.
Sandy	In this lifeboat.
Julian	No preparations.
Sandy	No, no preparations in the lifeboat.
Julian	Well, I'd had my hair done.
Sandy	That's true.
Julian	Anyway, to cut a long story short, after several days at sea, where did we find ourselves? Nowhere.
Sandy	Nowhere. We hadn't seen a buoy for ages.
[laughter]	
Sandy	No, without the buoys, you see, we had no idea where we was. We had our sea lallies by then, if I told you what we suffered you'd never believe it! Never believe it!
Julian	Forty days exposed to the elements without a single tin of face cream.

Sandy	We nearly cracked. Nearly cracked. Didn't, Jule?
Mr. Horne:	Was that through nervous tension?
Sandy	No, dry skin. You're a knit. Then this great storm blew up.
Julian	Blew up! it did, between him and me. I thought he'd nicked my eyebrow tweezers.
Sandy	That's true, he did. Accused me, accused me wrongly. And Jule kept a record of the trip. A record of everything that happened. Show me your log. Show me your log, go on. Show me.
[laughter]	
Julian	Oh, yes, here, listen: 'Eighth day, still no land to be vada'd anywhere. Rations low, down to our last tins of pat�. Twelfth day, no food, Sand raving. Fourteenth day, I went overboard'.
Sandy	It's true, it was terrible, okay? A gale blowing and me hanging on to me jib for dear life. Oh, spraying, dashing over my eeek , salt caking my eyelashes. Suddenly I become aware, Jule screaming. I look and there he is in the water. I shouted: ' omie overboard!'
Julian	Oh, it was awful.
Sandy	Oh, there was only one thing to do in a predicament like that, I fainted.
[laughter]	
Julian	I summoned up my last resources, stiffen up my sinews...
Sandy	Well, they do go limp in the water.
Mr. Horne	Tell me, did you manage to drag yourself up on deck?
Julian	No, we dressed casual, jeans and sweaters.
[laughter]	
Sandy	I see what you mean!!
[laughter/applause]	
Sandy	Yes, yes oh, yes, yes.
Julian	And truth to tell, I got back on board more dead than alive.
Sandy	But I resuscitated him. I gave him artificial resuscitation, the kiss of life.
Julian	Hummm...It's not like the real thing, though. [laughter] More like the kiss of death.
Sandy	Thank you.
[laughter]	
Julian	But listen to this from the log, 25th day 'Dear diary, Sand's in one of his moods again. I think he's going to pieces. He started to wander.' You did, didn't you, Sand?
Sandy	Yes, I wandered. I don't like to talk about it. It was terrible. I was babbling. I was babbling, wasn't I, Jule?
Julian	Oh, babbling he was. Babbling, babbling of about green fields and Earls Court
[laughter]	
Julian	And she was rolling and pitching.
Sandy	Oh, we were shipping it green over the bows. Green it was. And our gunnels were awash, weren't they, Jule?
Julian	Oh, yes.

Sandy	And I do hate washy gunnels.
Julian	Then on the 60th day, we was picked up by the Purser.
Mr. Horne	Excuse me a moment, purser? I thought you said you were in a lifeboat.
Sandy	It was, but it was strapped to the deck of the Q.E.2, dear.
[laughter]	
Sandy	After that, we sort of lost our sea fever and the muse of terpsichore was calling. So we decided to go back to our first love, the ballet.
Julian	Oh.
Sandy	The ballet. Oh, the ballet.
Julian	We was never at the garden, you understand, but Sand and me had learned our trade with Dame Nelly de Grunewald Company, highly recommended at the Doncaster Festival to Turckery, 1954. Et <i>enfin</i> , as they say out in France, we started our own little troupe, just Sand and me. We called it Ballet Bona.
Mr. Horne	The Ballet Bona?
Julian	Yes. I called myself <i>Julinski</i> and he called himself <i>Sandeyev</i> . We called our ballet <i>L'après-midi d'un</i> goose
Sandy	That is your actual French, that is French. That is the actual French, with the exception of goose. No, we don't know the French for that. It means 'your goose this afternoon. Afternoon of your goose', you say. That is your actual translation, isn't it, Jule?
Julian	Yes, that is your actual translation. Yes, yes. You see, we're bilingual.
Sandy	We are, we're bi. We're bilingual. We are bilingual. We're both.
[laughter/applause]	
Julian	Yes. We've been sweeping our pices on the tele. It does wonders for your <i>bon mots</i> .
Mr. Horne	Yes, I can see that, but why goose?
Sandy	Why not?
[laughter]	
Mr. Horne	Well, surely it should be <i>'l'après-midi d'un faune</i> .
Sandy	Ah, but you see, we went out the costumiers and they didn't have any faun's costumes left. All there was this goose left over from the panto. It's actually got a trapdoor in it, one you can drop your gold neck out of, you know. But we're not using that. We're not using that. It lacks poetry [laughter]. Among other things
Julian	Yes, of course, the big drawback is that it's a secondhand goose, you see. I mean, you don't know who's been in there, do you? Still, you have to suffer for your art, haven't you?
Sandy	Precisely, not.
Julian	Yes.
Mr. Horne	So I understand a little more fully, could you tell me who arranged the ballet?
Sandy	Oh, we were taught by Reynard La Spoon.
Mr. Horne	Oh, really?

Sandy	Yes, see, don't take that, turn their eyes! Filthy! Well, dirty, one of the greatest choreographers, isn't he? One of the greatest choreographers.
Julian	Oh!
Sandy	And a very close personal.
[laughter]	
Sandy	innit? Innit, Jule? Innit, Jule?
Julian	Yes. In fact, you might say he's an intime.
Sandy	Intime.
Julian	Yes. You'll get on well with him. He's your type. He's all butch .
[laughter]	
Sandy	But questing, always questing, you may have seen his work. He does fantastic things on television
Julian	Yes. You know, where they all come trolling on in form-hugging black, and do evocative things with chairs and ladders and planks of wood. He once done something with a bentwood chair that made Robert Eldman's eyes stand out like organ stops.
Sandy	His own fault for standing so close. 'Course Raynard La Spoon; he is classical trained.
Julian	Oh, yes, yes. Classical. He's a full classical.
Sandy	Full classical. Started in John Cranko's Nutcracker and worked his way up.
[laughter]	
Julian	Yes, he supported Dame Margot's Sleeping Beauty when Nureyev backed out.
Sandy	That's true.
Julian	Anyway, he choreographed us.
Mr. Horne	What actually is the story of your ballet?
Sandy	Well, you see, Jule is the goose king, and I'm a hunter, Prince Roderick the mighty. And I'm... shut up. [laughter] Here. So, anyway, I'm trolling through this forest one day [laughter], and I come across this lovely creature.
Julian	That's me.
[laughter]	
Sandy	He looks better in the skin. [laughter] So, anyway, I vada this goose cruising about on this magic pool. So what happens? I'll tell you what happens. I'll tell you. All my hunting instincts rise and I whip out; I whip out my crossbow, you see. I do a <i>pas de chat</i> all around the stage. Very butch , very butch . Then I take aim and fire. And transfix him with my magic bob. Then he does the dance of the Dying Goose.
[laughter]	
Mr. Horne	I'd like to see him do that. Do you think he'd do it for me now?
Sandy	Ask him, Ducky, ask him.
Mr. Horne	Um, uh, Julian, would you die for me?

Julian	Gladly.
[laughter] [piano playing]	
Sandy	Oh, isn't that, oh, oh, oh, there he go...there he goes. He's dying now. Look at him flapping away. Flap, flap, flap. Go on, girll. Oh, no. No, it's very pathetic, isn't it? [Julian moans] Oh. Oh, look at him. [Julian keeps moaning] Oh, listen. You're at, you're, oh. There he goes, and he's going now. Definitely goes ebbing away. Oh, hang on wait a minute. He's coming back. No, no, he's going again oh, he's curled up he's curled up like a little ball. Oh, blessed..
[Julian screams]	
Sandy	What's up with you?
Julian	I've got my beat caught up my trap door. Hang on a minute. Oh, right
Sandy	Got it out?
Julian	Yes. Now, with a final flutter of my broken wings I stagger back to the magic pool and plunge in
Sandy	Filled with remorse I leap into the pool after him and after a breathtaking <i>pas de deux</i> , we expire together the whole <i>dénouement</i> smacks more than a little of the definitely fantabulosa.
[applause]	
Mr. Horne	I must say that your ballet sounded absolutely remarkable. Why did you give up?
Julian	Oh, I had to. That goose skin gave me claustrophobia, amongst other things. And for the time, Sand and me was hard put to know what to do next. Then we thought: 'Why not all in wrestling?' [laughter] I missed the music at first, but otherwise the transition was easy as ballet and wrestling are not dissimilar, you know, are they?
Sandy	It's true.
Julian	You agree, don't you?
Sandy	There's a lot in what he says.
Julian	Yes.
Sandy	A lot in it.
Julian	Well, I mean, not in the way that Sand and me approach the whole art of it. Grapple.
Sandy	Grapple. Our cross buttocks are very well thought of by the TV aficionado.
Julian	Yes. You may have seen us on the telly.
Mr. Horne	I don't think so.
Sandy	Our ring names are Man Mountain Jule and Sky High Sand.
[laughter]	
Mr. Horne	Yes, no, now I come to think of it, I did see you last Saturday afternoon.
Sandy	Well, what did you think of our performance? You can be frank. Oh, be as brutal as you like. We can take it, can't we? Come on, what do you...? Oh. You think it lacked, don't you? Go on. You weren't besotted, was you?
Mr. Horne	Well.
Julian	We didn't come across, did we?

[laughter]	
Mr. Horne	No.
Sandy	You see, Jule, what did I tell you? It's that television director. I've got no idea. You couldn't shoot a cross-butter to save his life.
Julian	No. And his camera angles altered part
Sandy	Completely.
Julian	Yes. Kept dollying in on my bad side. You see, from the wrong angle, I look almost plain.
[laughter]	
Sandy	No, you don't.
Julian	I do.
Sandy	No.
Julian	Do I know it? I know it.
Sansy	You don't. You do. I do. Don't run yourself down.
Julian	My knees in a close-up look dead naff . I mean, let's face it. They're wrinkled. I've tried everything: cream, a string of lotions. I've had them lifted twice. [laughter] no doing anything with those knees of mine. I think wrinkled knees are so ugly in a wrestler, don't you?
[laughter]	
Mr. Horne	But, surely appearances aren't all that important.
Sandy	You must be joking, doctor. That's what women come to see. They've come to have a vada of two great huge brawny men battling it out. That's why I cover myself all over in oil. It enhances my physique.
[laughter]	
Julian	I wish you wouldn't do that, though you keep slipping out of my emmalock
[laughter]	
Mr. Horne	Look, they say that a lot of wrestling is phony. Is that true?
Sandy	Oh, no, no! Last week, for instance, me and Jule had a real grudge fight. We both got our wilds up in the third.
Julian	Yes, well, you started. I'll give the close-ups like that.
Sandy	Maybe, ducky, but there's no excuse for what you did. That was brutal, bestial what you done.
Mr. Horne	What happened?
Sandy	He grabbed me by the wrist, pinned me down and broke it.
[laughter]	
Mr. Horne	Your wrist?
Sandy	No! Me fingernail.
[laughter/applause]	
Julian	Of course, nowadays we're more your entrepreneurs.
Sandy	That is your actual French: <i>entrepreneurs</i> . It means in simple basic English that we handle people.
Julian	Yes. We provide attractions for all occasions.
Sandy	Our slogan is: However small, however grand, book your artists from Jule and Sand.
[applause and screaming]	
Mr. Horne	It is a lovely slogan.

Sandy	It is, isn't it?
Mr. Horne	I don't think John Betjeman could have put it better.
Sandy	No, he couldn't, he wrote it.
[laughter]	
Mr. Horne	I see.
Sandy	Say you want a wrestling bill at the baths. We can provide you with the services of the Hooded Terror.
Julian	He's one of us.
[laughter]	
Sandy	The Iron... Listen, lis... listen... [laughter] The Iron Man
Julian	He's one too.
[laughter]	
Sandy	Then, then, there's the Borneo Maniac. Comes on as a gorilla.
Julian	Oh, well, she's too much; she is.
Mr. Horne	Her?
Sandy	Her. Oh, I thought everybody knew. Alice Makepeace, her name is. She used to wrestle in mud, she did. We made the mistake of signing her on before we scraped her off.
Julian	And it was our eeeks red when it turned out to be a polone ?
Mr. Horne	I see, and that accounts for her wearing a gorilla skin.
Sandy	Oh, that's not skin. That's natural.
Julian	Of course we don't only handle wrestlers;
Sandy	No!
Julian	No. We've got a showbiz side, I mean. As our brochure says: 'Whatever your function, Julian and Sandy can sprinkle it with stardust'.
Sandy	That's true. Our specialty is 'Discreet entertainments for those in quest of select titillation of a refined nature'. For instance, there's Queenie.
Mr. Horne	Queenie, what does she do?
Sandy	Striptease with a difference.
Julian	Yes, she does. I mean, normally, she's a bearded lady at blackpool.
Sandy	That's right
Julian	Yeah, long beard, she's got right down to her... [pauses] ankles.
Sandy	Yes, and instead of stripping, she just comes on and shaves. She can't do it often. Can't, she can't do it often. Takes her two, takes her years to grow her act. [laughter] Poor love.
Julian	Then, of course, there's Nemesis Groatblast, England's premier yodelling archbishop. He's VAF, you know.
Mr. Horne	Variety Artistes Federation.
Sandy	Oh, is that what it means? We thought it meant 'Vada! Absolutely Fantabulosa!'
[laughter]	
Mr. Horne	And what does Nemesis Groatblast do?
Julian	Well, it's difficult to describe, really, but it involves feats of incredible agility and dexterity with a f... fire extinguisher, a frankfurter sausage, and a goat.
Sandy	The goat. [laughter] The goat is important. And then there's the great omee-polone . He's one of us, isn't he, Jule?

Julian	Oh, yes, yes. He is your actual strongman, biggest description, he does.
Sandy	He does, well, he comes on wearing this leopard skin, you see. He's a huge great butch omee , with thews like with oak and bulging lallies .
Julian	And he bends an iron bar, tears two telephone directories in half, drives a nail through a plank with his bare fist, and then, as a <i>finale</i> , for his <i>pièce de résistance</i> , he's harnessed between two teams of wild horses, pulling in opposite directions. But does he budge? Budge? He does not. We bill him as the strongest man on earth.
Sandy	But he's not available at present. He's in Paris, modelling handbags.
[laughter]	
Julian	Then, of course, there's us, ourselves.
Mr. Horne	You?
Sandy	Yes, we are your great all-round entertainers, Sand and Jule, a show in themselves, the brightest stars of the show business firmament.
Mr. Horne	Well, what do you do?
Sandy	Well, we are versatility itself. You name it, we do it.
Mr. Horne	Oh, do you tell jokes?
Julian	No, no, we have no fair for the comic banter.
Mr. Horne	Tap dance?
Sandy	No, no, we don't do your actual wallop.
Mr. Horne	Juggle?
Julian	No.
Mr. Horne	Conjure?
Sandy	No.
Mr. Horne	I thought you said if I named it, you could do it.
Sandy	Oh, yes, but you haven't have named it
[laughter/applause]	
Mr. Horne	Well, one last desperate throw the dice, do you sing?
Julian	Sing? He's got it! he's got it. In our circle, we are known as the second Peters and Lee.
Sandy	It's true, it's true, it's true. Shut up your mouth! How dare you? You've not heard him. He sings like Mary Peters. He does, and I sound like Lee Remick.
Julian	Nice, though.
Sandy	Nice! Jule, Jule! Pay attention, stop looking at that. Listen, position yourself, position yourself upright. [laughter] We'll give you a selection of our camp-fire songs. Right? After two, two!
Julian [sings]	I dream of Jeannie with a light brown riah .
Sandy [sings]	Bless this lattie , tall and stout. Keeping all naff omees out
Julian/Sandy [sings]	I'll troll beside your through the world today.
Sandy	Oh now I know your number! Do you know your number?
Julian [sings]	Yes, my polone , your pipes, your pipes are calling me.
Sandy	What's wrong with their pipes?
Julian	They're bunged up
Sandy	Bunged up?

Julian	She needs a plumber.
Sandy	Well, get Gordon round, he'll fix her blockage.
Julian	Oh, Gordon. Oh, remember that number Gordon used to sing up in the Marine Commando Club?
Sandy	Oh, the Marine Commando Club at Parramatta?
Julian	Yes.
Sandy [sings]	He flies through the air with the greatest of ease.
Julian/Sandy [sings]	The daring young man, his flying trapeze!
Sandy [sings]	His eek is so bona , oh, polones , he does please.
Julian [sings]	And my love, he's stolen away.
Sandy	And after that we do our <i>pièce de distance</i> , that smacks not a little of the fantabulosa .
Julian [sings]	There's a hole in my bucket, dear Sandy, dear Sandy. There's a hole in my bucket, dear Sandy, a hole.
[laughter]	
Sandy [sings]	Then why don't you block it, dear Julian, dear Julian? Then, why don't you block it, dear Julian? Block it!
Julian [sings]	With what shall I block it, dear Sandy, dear Sandy? With what shall I block it, dear Sandy, with what?
Sandy [sings]	If I were to tell you, dear Julian, dear Julian, if I were to tell you, we'd wind up in court.
[laughter/applause]	
Julian	Oh, hello, I'm Julian and this is my friend Sandy again.
[applause]	
Sandy	Thank you, thank you! Oh, bona! Listen, and to all record lovers everywhere, may I say, welcome to our B-side [laughter]. That is the Polari, that's the other side of the record.
Julian	Here
Sandy	What?
Julian	So, I just thought
Sandy	What?
Julian	They might not be listening.
Sandy	What are you talking about?
Julian	They might still be listening to the other side.
Sandy	How can they be?
Julian	Well, they might not have turned over! Then you'd be wasting your time talking to them.
Sandy	You haven't grasped it, Jule. They've heard the other side, now they've turned the record over and they're listening to this.
Julian	Oh.
Sandy	She's got no idea.
[laughter]	
Sandy	It's in a world of her own. Don't understand modern technology at all. Tell him what we're gonna do.
Julian	Yes, alright, right. Any road up on this side of the record. We'd like you to troll with us down memory lane, along the highways and byways of our not-too-distant past, and relive with us some of our experiences.

Sandy	Humm, nice. Yes, yes. These are dramatic reconstructions of the world of Julian and Sandy.
Julian	Hang on.
Sandy	Oh, sorry, are you all right?
Julian	Won't we need someone to play parts?
Sandy	I suppose we will. Who is there?
Julian	Well, there's him.
Sandy	Oh, yeah.
Julian	That tall, fat one with the glasses. One who kept interrupting on the other side. He might have obliged.
Sandy	Yes, true. Still waters run deep, don't they? We can but ask... Excuse me?
Mr. Horne	Yes?
Sandy	Um, do you take men's parts?
[laughter]	
Julian	No, no, he means, can you manage the odd line?
Sandy	He knows what I mean.
[laughter]	
Mr. Horne	Well, if I can help...
Sandy	I doubt it. Still, you're the nearest. Here, have varda at these bijou notes.
Mr. Horne	Oh, yes.
Sandy	Where it says, man...
Mr. Horne	Oh, I get it.
Sandy	It's an acting job.
[laughter]	
Mr. Horne	Ah, yes, right.
Julian	Well, where shall we start? I know, I know. What about the time we was at Lucine and you said, 'Let's open a little restaurant that has ambiance and where we can serve gourmet food at outrageous prices?' And I said, 'Yes,' so we did.
Sandy	That's right, in Islington. Yes, do you remember? We called it <i>La Casserole du Bonheur Gourmet</i> . Raynard Lespoon, the choreographer, he was always popping in and out. Oh, he really liked our homey cooking, didn't he?
Julian	Oh, he did. Then there was Pandro Wildebeest, the television producer. He was the one who did all those tough heart-wrenching documentaries about life on the coalface and still smelting in Sierra Leone.
Sandy	Did smell out there.
Julian	Yes.
[laughter]	
Julian	Remember he lived in that little pink cottage round the corner from the Arsenal.
Sandy	That's right. He was always dropping in. Always dropping in for his specialty.

Juloian	Yes, he liked what I did with the herbs, you see.
Sandy	He did. Oh, him and his herbs. Oh. Oh, you could do anything with a few herbs. It's a gift with him.
Julian	Oh, shut up.
Sandy	No, it is. Don't run yourself down, Jule. I've told you before, you're always denigrating yourself.
Julian	No, no.
Sandy	You want to let it out. Tell him about yourself.
Julian	Yeah, I'm shy.
Sandy	Oh, shy.
Julian	I say, do you remember our first customer coming in?
[knob sound]	
Julian	Good evening, and don't be strange, sit yourself down. Now, what do you fancy?
[sound of nose smelling]	
Mr. Horne	That smells nice. Bouillabaise?
Sandy	No, that's Jule's aftershave.
[laughter]	
Mr. Horne	What's on the menu?
Sandy	We've got lallie of lamb on.
Julian	Oh, yes, the lamb's nice. Oh, there's your jagged riah . That's Polari for 'hair', for the incognitos.
Sandy	That's right. We get it from our special charcuterie.
Mr. Horne	Oh, charcuterie, your butcher.
Julian	Oh, you think so, must be the way I've done my hair.
[laughter]	
Sandy	He does have his hair done nice only though. That's it, Vidal, you know. Vidal likes him to show his ears. Well, if you've got them, you might as well show them don't you? They stick out a bit.
Julian	They don't.
Sandy	They do, they stick out.
Julian	They don't stick out.
Sandy	They do not. They stick out. Me lacks and back, I've seen you do it. I've seen you at it.
Julian	You traitor. You swore you'd never talk.
Sandy	Ah! Shut your mouth. What's it to be, sir?
Mr. Horne	What would you suggest?
Sandy	Well, start with artichoke, or with perhaps your mini glossette de chablis.
Julian	Then, how about your corn on your actual cob?
Sandy	You'll want a mac on with that
Mr. Horne	Why?
Sandy	Sprays all over the place.
[laughter]	
Julian	And then for your main course, may we suggest your sheesh kebab?

Sandy	Very sheesh , the kebab, very sheesh . I mean, with a bottle of Châteauneuf-du-Pape. That's your actual Pope's Newcastle. Oh! That's a meal fit for a queen .
Julian	Yes!
Sandy	Lovely. I mean, just can you fancy it?
Julian	I fancy it myself.
Sandy	He fancies it himself.
Julian	Right now, you don't mind waiting, do you?
Mr. Horne	Why? Where are you going?
Sandy	Out for dinner.
Mr. Horne	But!
Sandy	No, you don't know what's here, do you? Do you talk of the food's attractions!
[laughter/applause]	
Julian	Of course, with... with our clientele at the restaurant, our taste soon became known over a wide area, and we was always being called in to advise on tarding up people's latties , wasn't we?
Sandy	That's true.
Julian	Well, I mean, if you've got it, you might as well harness it. And as I've always had a flair for decor, Sam said: "Let's", and I said, "Why not?" So we closed the restaurant and set ourselves up as interior decorators. Of course, Mr. Ram Singh and Gordon actually done the decorating, but the grand design was Sans' and mine, and we called the firm "Fabe Homes and Bona Gardens".
Sandy	We did. Lovely. We soon had our first tickle. It was only a semi in Hendon, but it was a start.
[bell rings and door opens]	
Mr. Horne	Good morning.
Sandy	Morning. We're Fabe Holmes and Bona Gardens.
Mr. Horne	Oh, come in before the neighbours see you.
Sandy	Ohhh!
[laughter]	
Mr. Horne	Now, this is my living room
Sandy	Ugh! Nasty!
[laughter]	
Mr. Horne	What's wrong with it?
Sandy	Well, it's a bit vintage years of Hollywood, isn't it. I couldn't live in a place like this, could you, Jule?
Julian	Oh, no, no. I couldn't be doing with that flocked wallpaper, that'll have to go for a start. Gives me the horrors, it does. Oh (vomiting) I'll have to go and have a lie down.
Sandy	Now look what you've done to him. You might have had the place redecorated before you called us round here. See, when he sees wallpaper like that, it completely clogs up his self-expression.
Julian	Clogs.
Sandy	Never mind, Jule. You can express yourselves on his drapes.
Julian	Yes.

[laughter]	
Sandy	Go on.
Julian	Oooooh, we've got some bona curtain material.
Sandy	Yes, really fabe . Show him your swatch.
[laughter]	
Sandy	Go on, get it out, your swatch!
Julian	Oh, yes.
Sandy	Go on, get it out. Be bold!
Julian	Have a vada at this
Sandy	Have a vada , your swatch
Julian	Here you got your velvet, all comes lovely in a plum
Sandy	Comes lovely in the tangerine, or the navy. Comes lovely in the navy
[laughter]	
Julian	Yes, then you've got your hessian?
Sandy	Oh, lovely that rough
Julian	Then you've got...
[laughter]	
Julian	Of course you have your silk
Mr. Horne	Wild?
Sandy	Absolutely insane.
[laughter]	
Julian	Then, of course, there's your various florals. You've got your rhododendrons entwined with forget-me-nots, creepy ivy.
Sandy	I like that.
Julian	Yes, and you have your dandelion. But for me, it's all down to black leather.
Mr. Horne	Black leather curtains?
Sandy	Very kinky.
Julian	Yes, and if they wear, you could always have mouths sold and healed
Sandy	Yes, put him down for leather curtains. 'Course, it means all that tat furniture you've got left to go. It's quite out of keeping. What do you fancy in this place, Jule?
Julian	Well, I see danish teak everywhere.
Sandy	Danish teak, okay
Julian	It's a touch of Victoriana, say a <i>chaise blanche</i> or a what-not.
Sandy	Yes, yes.
Julian	Do you fancy a what-not in the corner, Sand?
Sandy	Do you want me to be frank with you?
Julian	Yes.
[laughter]	
Sandy	I mean...
Julian	You always have been.

Sandy	You like me to be blunt, don't you?
Julian	Oh, I know.
Sandy	You know me, tell the truth or shame the devil.
Julian	Yes.
Sandy	Well, frankly, man to man.
Julian	Yes.
Sandy	I'm not besotted with the idea. It doesn't sing, it doesn't siiiiiiiiing to meeeeee. Siiiiiiing.
Mr. Horne	I don't think I fancy a singing what-not
Julian	No, no, wait, wait, wait a minute.
Sandy	What is it?
Julian	It's coming to me.
Sandy	Oh, look at it.
Julian	It's coming, it's coming to me. I've got it! I've got it!
Sandy	Yes?
Julian	Palaisde Versailles.Yes. Gilt Caryatids, full-length mirrors, chandeliers.
Sandy	Chan... Oh, fantabulosa! Oh, but I think that ceiling will have to go. It won't work, it won't fit in.
Julian	Oh, I'd never take it
Sandy	No.
Julian	Yes. The wall will have to go, too. That won't fit in.
Sandy	The wall will have to go. It won't fit in. Let's face it, everything will have to go.
Julian	Yes.
Sandy	I mean, none of it fits in.
Julian	None, nothing.
Sandy	Right, that's settled, then. Now let's have a vada at this garden of yours.
[door opens]	
Sandy	Oh! (vomiting) , there is... not, I couldn't be doing with a garden like this, could you, Jule? Look at these awful naff gnomes.
[laughter]	
Julian	Ooh. Ooh. Ooh. It's a bit Noddy in Toyland, isn't it? All that grass... That'll have to go. I mean, grass in a garden, say.
Sandy	Oh, <i>tré passé</i> . I mean..(laughter) I'm in the mind boggles.
Mr. Hone	Well, what do you suggest?
Julian	Paving, that's the answer, paving.
Sandy	Paving!
Mr. Horne	Crazy?
Sandy	Absolutely insane! [laughter]. Or you have your various types of stones.
Julian	Yes, indeed you.. you have your Florentine marble.
Sandy	Comes lovely in a Florentine marble.
Julian	Oh you have your ceramics.

Sandy	Or fabe ceramics. All hand done by a disciple of William Morris in Ladbroke Grove, wonderful fella! Or Jule...wait a minute, Jule, Jule how do you see his patio?
Julian	Wait a minute.
Sandy	Think of the patio.
Julian	Hang on a minute. It's all happening in here.
Sandy	Yes.
Julian	I've... got it!
Sandy	Yes.
Julian	Terazzo!
Sandy	Ooh, Fantabulosa! Yes, and then maybe I could do something wild with a couple of creepers up his trellis.
Julian	Yes.
Sandy	Yes, yes. I'm beginning to see it now. Go on, Jule, you've got to be going.
Julian	Let's see that. What about something decadent?
Sandy	Yes.
Julian	A sunken birdbath.
Sandy	Ooh! Oh, yes. Oh, go on. Go on, it's beginning to sing.
Julian	Well, don't rush me, don't rush me.
Sandy	Go on.
Julian	It's coming over me in waves.
Sandy	Waves are coming over you.
Julian	Yes. I see it as a miniature version of a piazza in Florence.
Sandy	Oh, it's a breakthrough. He's wonder... wait a minute, it won't work.
Mr. Horne	Why?
Sandy	Well, you can't have a mock Tudor house with an Italianate at piazza out the back.
Mr. Horne	Well, what do you suggest I do?
Sandy	Probably one thing for it, the whole house will have to come down.
Julian	Yes, yes. [laughter] we'll get Gordon round with his bulldozer.
Mr. Horne	But what about me?
Sandy	Moوووove, ducky. Moوووove!
Julian	Once he gets into first gear.
Sandy	Let's try and hunt Gordon. He's like green lightning.
[applause]	
Sandy	Jule and me have always been interested in the law, Lily law, as we always put it. Well, no, it's true. Jule takes silk very well.
Julian	Very well.
[laughter]	
Sandy	Our boy was fancying himself in a wig. So, well, not only that, we've had a lot of experience, haven't we, in court?
Julian	Oh, yes.
Sandy	One way or another, in court. In court more than once,
Julian	Yes.

Sandy	And anyway, we thought one day, why not have a practice in Lincoln's Inn? So we did.
[laughter]	
Sandy	And after that little misunderstanding was cleared up, we opened this bijou law firm. I'll never forget the woebegone eeek of our first client as he sat in our chambers and unburdened himself.
Mr. Horne	Can you help me? I've... erred.
Sandy	What we've... we've all erred, ducky. I mean, it's common knowledge, innit? Innit, Jule?
Mr. Horne	Will you take my case?
Julian	Well, it depends on what it is. I mean, we've got a criminal practice that takes up most of our time.
Mr. Horne	Yes, but apart from that, I need legal advice.
Julian	Well, what is it you've done?
Mr. Horne [shyly]	I don't like to say.
Julian	Oh, come on, you can tell us.
Sandy	Come on.
Julian	Yes, I mean, Sand and me have handled the most bizarre briefs, haven't we? Nothing can shock us.
Mr. Horne	Well, all right, look. Here it is, on this child sheet.
Sandy	Let's have a vada . Oh, Jule, look at this! Look at this, Jule.
Julian	Oh! Oh!
[laughter]	
Julian	He never!
Sandy	He did! No, it's written down here
Julian	By me! in broad daylight.
Sandy	Broad daylight.
Julian	Outside for non-members!
[laughter]	
Julian	Aren't you ashamed?
Mr. Horne	Yes, but it's only a parking offence.
Sandy	Only? They're very hot on that. What do you think, Jule?
Julian	Well, hang on a minute. Let me look up my tort.
Sandy	Looking up his tort
[laughter]	
Sandy	You know, you have to be quiet when he's looking up his tort. Sometimes it takes him hours to find what he's looking for. Have you found it?
Julian	Yes, yes, yes.
Sandy	Oh, good.
Julian	Well, I recommend we try <i>Per verulium and camphorum actus injuria linctus est</i> .
Sandy	That is your actual Latin.
Mr. Horne	What does it mean?
Julian	I dunno.
[laughter]	

Julian	Got it off a bottle of horse rub. Sounds good, though, doesn't it? Now, how shall we tackle it, Sand?
Sandy	I think we should plead insanity.
Julian	Yes, but what about him?
Sandy	Oh, him, I'll defend him. [laughter] I'll do my speech for the defense. Do you wanna hear me?
Julian	Oh, go on, Sand. Yes, do your plea, Sand. Oh, he's an eloquent pleader.
Sandy	I am. I'm a very eloquent pleader. 'Omes and polones of the jury, [laughter] vada well the eek of this poor ome that stands before you. Look at him, his lallies trembling, make 'em tremble,
[laughter]	
Sandy	'He has his share of guilt, but who is without it?'
Julian	Who?
Sandy	We all have had a bit.
Julian	Everyone.
Sandy	We've all, everyone. We have our share. His only crime was that he loved not wisely but too well. The kid never had a chance born on the wrong side of the tracks, forced to take in washing society drove him to a life of vice. It's not this ome who is on trial it's all of us.
Julian	Go on now! Go on, get it out
Sandy	We made him what he is without hope, without love, without lattie. Give him a chance, give him a chance to become a useful citizen again. A housewife and a mother [laughter] so that he can look the world in the face and say, 'I name this ship Ark Royal and wish good luck to all who sail in Ark.'
Julian	Bravo, San! Bravo. You could have been a Queen's Counsel.
Julian	Well, mister, what do you say?
Mr. Horne	Have you got Fenton Bresler's phone number?
Sandy	We've all got his number.
[applause]	
Sandy	What did we do next, Jule?
Julian	Well, after he was disbarred and before we went into our next big venture, we filled in at that pet shop.
Sandy	So we did.
[raspberry sound/ laugh]	
Julian	Do you remember stripping that borzoi?
Sandy	Well, we thought it was a borzoi, but when we stripped him, it turned out he was just a hairy whippet
Julian	Anyway, right in the middle of that, income our first customer.
[laughter]	
Sandy	Can we help you?
Mr. Horne	Yes, I'm looking for a pet.
Sandy	Well, of course, dogs are nice. Dogs...(pauses) are nice. Don't you think, Jule?
Julian	Oh, yes, yes. We've got a plethora of dogs here.
Sandy	Plethora!

Julian	How do you fancy a little chihuahua?
Mr. Horne	No, thanks, I don't smoke.
Sandy	Oh, no! He's folding me. No, no he means a Mexican Hairless or you have your poodle that's a noble beast, isn't it, Jule?
Julian	Oh, noble, yes. You can have 'em in any colour you like, you know. You have your blue rinse, your grey rinse. Any colour you can have to match your riah .
Sandy	No, I tell you what, we've got one poodle, very unusual. Very unusual shape. He's streaked with lavender and crimson.
Julian	Mind you, we didn't intend it that way, but he rolled in the paint while we was doing the bathroom. He's a very eye-catching little fellow, though.
Sandy	No, I don't think he's the poodle type, Jule. I don't think he's a poodle. Not really him, you know what I mean?
Mr. Horne	Well, what sort of dog would you recommend?
Julian	Well, we've got some new strains that we've bred ourselves, haven't we? There's Cyril, he's half-and-half, you know. Half King Charles spaniel and half fox terrier. We call him a fox-cocker.
[laughter]	
Sandy	Or you can have your Doberman wolfhound, your wire-haired dalmatian, or there's Queenie. She's a cross between a German sausage dog and a greyhound. Sort of grey sausage doghound.
Julian	Yes, yes. She stands four foot high with her belly dragging on the ground. She may not look much, but she don't half off go.
Mr. Horne	That's not exactly what I had in mind. I was looking for something a little more exotic.
Sandy	Would you like a Peke?
[laughter]	
Mr. Horne	I don't really think so. Hey, what if...? What about this little chap on the counter? He seems very quiet and well-behaved. Yorkshire Terrier, isn't he?
Sandy	Not exactly. It's a floor mop.
[laughter]	
Mr. Horne	Ah, I thought he had rather a long tail
Sandy	Are you absolutely set on a dog?
Mr. Horne	Well, not really. I just wanted something out of the ordinary.
Julian	Well, how about our twin set, Hamster and Tortoise? Marvellous for dealing with burglars.
Mr. Horne	A hamster and a tortoise? How?
Julian	Well, the burglar creeps in through the window, sees the hamster sitting there wrinkling his nose and looking all cute, so he gives a squeal of delight, and while he's bending down going 'kootchy kootchy koo', you creep up behind him and hit him on the head with a tortoise
[laughter/applause]	

Julian	Of course, the pet shop was only a fill-in, really. I mean, we was never ideally suited to it, was we?
Sandy	No.
Julian	Did you feel you were?
Sandy	I wasn't, myself.
Julian	What with me being allergic to budgies and Sand not being able to bear mice, we spent our time there with me sneezing and coming out in unsightly blotches and Sand standing on a chair screaming. So when we got the chance to run a language studio, we leaped at it, didn't we?
Sandy	We leaped.
Julian	Well, well, I mean, we thought it would be a goldmine what was the common market and everyone going abroad and all the illegal immigrants and everything. Well, we started with high hopes in a room in Earls Court.
[bell rings]	
Mr. Horne	Er, hello? Er, is this the language school?
Julian	Oh, <i>ouis</i> ? We are your actual <i>maître de langue</i> .
Sandy	You don't tell no lies.
Julian	No.
Sandy	Our motto: 'You're never alone on a foreign strand with a language taught by Jule and Sand'.
[laughter]	
Julian	Now, how can we help you, <i>visage de coeur</i> ?
Sandy	That's french for 'heart face'.
[laughter]	
Mr. Horne	Well, for a start, I'd like to brush up my Greek.
Sandy	Don't let us stop you. [laughter] Go ahead, yes. It gives you pleasure.
Mr. Horne	The Greek language!
Julian	Oh! Well, truth to tell, we're not too hot on the Greek. To be honest, we don't know alpha from our omega. All he knows is shish kebab, and all I know is Acropolis.
Sandy	By moonlight he had an experience up the Acropolis, didn't you, Jule?
Julian	I'd rather not speak of it.
Sandy	Go on, get it out, get it out. You had an experience up there, didn't you?
Julian	No.
Sandy	I'm not surprised you don't want to speak of it. He could tell you things that'd make Lawrence Durrell sound like patient strong.
Mr. Horne	Are you, any by any chance, referring to Lawrence Durrell's <i>Tunc</i> ?
Sandy	No, I never repeat gossip.
Mr. Horne	Now, where were we?
Sandy	Up the Acropolis

[laughter]	
Julian	Frankly, we're not dab handset your greek, are we?
Sandy	No.
Julian	We concentrate more on modern languages: French, Italian, Spanish. For the holiday-maker.
Sandy	Though we do the more exotic tongues, if you wish them.
Mr. Horne	Such as, where?
Sandy	Well...
Julian	Cambodian, Tibetan, Australian.
Sandy	And we can give you a smattering of Afghan. Not much, but enough to get you through the Khyber.
Julian	Then we do your various chinese dialects: Cantonese, Cochinese, Pekinese..
Mr. Horne	Pekinese? How does that sound?
Julian	Would you believe 'Woof, woof'?
[laughter]	
Sandy	And then, of course, we specialised in English for the foreign visitor
Julian	Yes, matter of fact, we're working on an old Sikh now.
Sandy	Ramsingh. He didn't speak a word when he came to us, but you should hear him now. Oh, you'd fetch him out of his cubicle!
Juliam	Yes
Sandy	Get him out! Get it out!
Julian	Mr. Ramsingh, stop that! Put that down. We'd like you to meet a friend.
Sandy	Come on
Mr. Horne	Um, how do you do?
Mr. Ramsingh	Hello, heartface! How bona to vada your dolly old eek!
Sandy	Oh! Is he wonderful? Oh, the Polari indeed, though? He's sort of Jule of the Orient. Thank you, Mr. Ramsing. All right, dear, thank you. Back to your cubicle. Go on. Hanging it out like that.
Mr. horne	Cubicle?
Julian	Oh, yes, yes, that's our method, soundproof cubicle and headphones
Sandy	Then we play your gramophone records of the language of your choice.
Julian	Yes, we've patented the method. We call it Polariphone.
Sandy	That's right [laughter] . Lovely! Polariphone. That's our method. Jule has devoted his life to perfecting the method, haven't you, Jule?
Julian	I have.
Sandy	He has, tell him how you started
Julian	On the method?
Sandy	Well, of course. Yeah.
Julian	Oh, I don't like it.
[laughter]	
Sandy	Go on.

Julian	No, I don't like it.
	That's your trouble, Jule. I've told you before. Jule, you won't push yourself. He's shy.
Julian	No, well, I'm shy.
Sandy	He's shy, you see. It's his shyness that's held him back. I keep telling him he's got to push himself. It's being the only child, you see. It's made him withdrawn. He's very withdrawn. You're withdrawn?
Julian	Yes.
Sandy	Look at him. He's always withdrawn.
Julian	Well, I... I'm nervous with strangers.
Mr. Horne	Well, I'm not strange.
Sandy	Oh, get him! Go on, Jule, tell him how it started.
Julian	Well, no, I don't know.
Sandy	Go on, go on, Jule! You're better out than in, go on!
[laughter]	
Julian	Well, I had this friend.
Sandy	Friend? Friend, yes.
Julian	In the Merchant Navy.
Sandy	Merchant Navy, yes.
Julian	And every time he'd come into port, he'd bring me something.
Sandy	Always did.
Julian	A ukulele or a ship in a bottle.
Sandy	Oh, I mean, no, he was generosity itself.
Julian	Oh, he was, yes.
Sandy	Jock, he was with Jock.
Julian	Jock, that's right, yes.
Sandy	Jock, yes, Jock. It was cool, wasn't it?
Julian	Yes.
Sandy	He used to make these ships in the bottles himself, didn't he?
Julian	Oh, he did, yes.
Sandy	It would be amazing what Jock could do with a bit of wood and a bottle.
Julian	And his hands. Yes, that's one of his on the mantelpiece.
Sandy	Up there, look on the mantelpiece.
Mr. Horne	Very nice. I can see the bottle, but there's nothing in it.
Julian	No, it's the Marie Celeste.
[laughter]	
Julian	So, any road up, one leaf, he brought me a parrot.
Sandy	He brought him a parrot, and this parrot could speak 17 languages. He was a polyglot.
Julian	Yeah.

[laughter]	
Sandy	True, absolutely true.
Julian	So I said to myself, if a dumb beast can do it, so can I.
Sandy	That's how it started, and today Jule can say, 'Polly wants a cracker' in every language in the world.
Julian	Yes. So, we started this school.
Sandy	So, what language would you like to learn?
Mr. Horne	Well, I think perhaps Spanish.
Sandy	Oh, yes. Alright, then. We'll start you off with lesson one. Here's a list of Spanish phrases and what they mean in English. You learn this list for the start.
Julian	They're useful phrases, you see, for the traveller.
Sandy	Useful phrases for the traveller.
Mr. Horne	Right, thank you. What's this? 'Good morning, good afternoon, good night, hello, I cannot speak Spanish, please write it down, I am lost, this man is pestering me, fetch a policeman, I have lost my handbag'. lall
[laughter]	
Mr. Horne	I have lost my handbag! I thought you said these were useful phrases for the traveler. I mean, what use is that?
Sandy	Well, we found it very useful when we was in Spain.
[laughter/applause]	
Julian	But through all this time, I mean, really, our hearts were set on show business. We wanted to appear in a musical.
Sandy	Yes, the glitter, the sequins, the tights. I've got the legs for tights.
Julian	Oh, we don't tell no lies.
[laughter]	
Sandy	Oh, I have. You see the legs? Aren't they beautiful?
Julian	I've seen them, beautiful.
[laughter]	
Sandy	Lovely!
Julian	Yes, lovely lallies . But we never had no luck with auditions, did we, Sam?
Sandy	Nanty, nanty . We tried the chorus line, nothing. Black Mikado, nothing.
Julian	Nanty well.
Sandy	We even failed the audition for the Rocky Horror Show. Said we looked too normal, didn't we?
Julian	So we thought, the only way to get into a musical was to write one ourselves.
Sandy	Of course, Jule had a flair for composition. I was always in a dab hand with the lyrics. You could say we're a sort of latter-day Rogers and Heart...face.

Julian	Yeah.
Sandy	Wouldn't you?
Julian	We have done one or two theme songs for films.
Sandy	That's true.
Julian	You remember that film After the Fox?
Mr. Horne	After the Fox? Vaguely.
Julian	Yeah, well, we wrote a song for that. I'm not kissing you after the fox.
[laughter]	
Sandy	Yes, they rejected it out of hand, looked me in the mouth. So we tried... it was 'After the Fox till I Met You'. They turned up their noses at that as well. Then we tried to write a theme song for the french connection.
Julian	Oh, Sam got a very nice lyric for that.
Sandy	Yes, it was good. I got this gaelic predilection. I only fancy the french connection
Sandy	Have they turned that down, too?
Mr. Horne	Yes.
Julian	So we turned our attention to Dickens.
Sandy	Always good for a musical, Dickens is. Oliver, fantabulosa! So it was Quilp.
Julian	Yes.
Sandy	So we tried Martin Chuzzlewit.
Julian	Yes.
Sandy	Remember the theme song? How did it go?
Julian [sings]	It goes like this. 'I'm Martin Chaslewit. Oh, Martin Chaslewit. That's who I am.
Sandy [sings]	Lovely! Then we tried 'Bleak House, you come to me with lots of love'.
Julian	Mmm. Bona!
Sandy	Bona!
Julian [sings]	'Dombey and Son. Birds of a feather, the two of a kind.'
Sandy [sings]	That was good. And then there was that, oh, yeah, 'There's a Tale of Two Cities where the girls have both'.
Julian	Yeah, we never got any further with that one. Couldn't find a rhyme.
Sandy [sings]	Then we tried 'We're off to see the sketches, the wonderful sketches by Boz'.
Julian	Yeah.
Sandy	That was good, wasn't it?
Julian	Well, after that, we gave up Dickens

Sandy	Then we said, what's in? And we said, psychiatry is. So we cobbled up a song that we called 'Shake hands with your uncle Sigmund.' Do you want to hear it?
Mr. Horne	No.
Sandy	And so you shall, you dear old-fashioned.
[laughter]	
Sandy	You sit down at the piano. Go on, sit down at the piano, you play. The old allows his luppers on this (inaudible) bona .
[laughter]	
Sandy	You ready?
Julian	Just a minute.
Sandy	It takes him ages. Screws the sleet up.
Julian	Now!
Sandy	Oh, good.
Julian [sings]	'It seems like only yesterday I was one of nature's wrecks. A chronic hypochondriac oppressed by SCX'.
Sandy [sings]	There seemed no hope in all the world that he could not endure. But luckily he met a man who promised him a cure.
Julian[sings]	And now I'm nearly well again. My mind has banished doubt. I owe it to analysis and Grimbley's bottle start.
Sandy [sings]	It's taken years and all his cash. What's money anyway?
Julian [sings]	'And I owe it all to Dr. Freud when he to me did say:
Sandy [sings]	Shake hands with your Uncle Zinkman, boy. I'm here to help your case. And here's the couch on which you'll lie. Relax, don't hide your face. Just tell me all your symptoms and I will not be annoyed.
JulianSandy [sings]	You're as welcome as the flowers in May to dear old Dr. Freud
Julian [sings]	You've got! Fantasy, lethargy, empathy, apathy, chronic depression and absence of will.
Sandy [sings]	Psychosis, neurosis, acute halitosis, your mental capacity's practically nil.
Julian [sings]	You're manic depressive, your mind's less aggressive, you're frigid and rigid and haunted by death.
Sandy [sings]	Psychotic, erotic, and quite idiotic, you've oral neurosis, pellagra, and gout.
Julian [sings]	So, I told him all of his symptoms and learned what to avoid.
Julian/Sandy [sing]	We're as normal now as most of you are. It's thanks to Dr. Freud.
Sandy	I don't mean Clement
Julian/Sandy [sing]	Yes... Thanks to Dr. Freud