

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

DAYSI LANGE ALBECHE

ANTES RIR DO QUE CHORAR:
ANÁLISE DAS RELAÇÕES FAMILIARES E AFETIVAS
EM A *GRANDE FAMÍLIA*

SÃO LEOPOLDO

2008

DAYSILANGE ALBECHE

**ANTES RIR DO QUE CHORAR:
ANÁLISE DAS RELAÇÕES FAMILIARES E AFETIVAS
EM A *GRANDE FAMÍLIA***

Tese de Doutorado apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Braga

SÃO LEOPOLDO

2008

AGRADECIMENTOS

Se eu me dispusesse a agradecer a todos aqueles que de uma maneira ou de outra contribuíram na elaboração desta pesquisa, estes agradecimentos demandariam várias páginas adicionais. Peço desculpas por não mencionar todos. Devo agradecimentos à Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação que me acolheram e proporcionaram a oportunidade para meu aperfeiçoamento como pesquisadora; devo agradecer, em particular, à Universidade de Caxias do Sul (UCS), que possibilitou a minha qualificação concedendo horas de pesquisa. Aos membros do Centro de Ciências Humanas e Comunicação (CCHC), juntamente com os colegas do Departamento de História e Geografia (DHIG) através do apoio, estímulo e encorajamento durante toda a etapa de pesquisa. Devo também agradecimentos à Profa. Elizabeth Bastos Duarte que me abraçou no início da trajetória com quem pude compartilhar muito dos meus interesses. Aos amigos Ana Beatriz Biasuz e família, à Ramone Mincato e família, à Noeli Maria Mazzotti e os filhos Guilherme, Leonardo e Marília; à Maria Carolina Rosa Gullo, Lisiara Vargas Rosa e família, à Liciene, a Sérgio, Dulce e Maurício Hinterholz; a Charles Roberto Ross Lopes e a João Luís dos Santos que me socorreram toda vez que surgia uma dificuldade. Agradeço finalmente ao Prof. José Luiz Braga pela sua generosidade, respeito e dedicação durante a orientação dada a esta pesquisa, pois sem seus ensinamentos e comentários valiosos, sob muitas formas, não teria sido possível completar esta etapa.

“É gente humilde, que vontade de chorar!”

(Música: Gente Humilde)

Chico Buarque de Holanda & Vinícius de Moraes).

Esta pesquisa nasceu dedicada a duas grandes figuras:
meus filhos.
Para Carolina e Guilherme.

RESUMO

O objeto de análise desta tese é o *sitcom A grande família*, da Rede Globo de Televisão (RGT), procurando descrever as estruturas que moldam o programa, identificar os temas tratados e os modelos de comportamento construídos, observando a construção do perfil dos personagens e as propostas de atitudes que são oferecidas aos telespectadores. O estudo de caso, para identificar as propostas de interação do programa e suas lógicas de funcionamento, foi organizado em duas etapas. Na primeira, realizou-se uma observação descritiva das regularidades do programa para captar sua estrutura geral, nos aspectos formais: vinhetas, títulos dos episódios, cenários, figurinos e as temáticas abordadas. Foram observados para isso um total de 106 episódios. Para a segunda fase foram selecionados dez episódios, a partir dos perfis dos personagens e das seqüências e temáticas abordadas. Essa segunda etapa possibilitou identificar um conjunto de estereótipos relacionados às diferentes interações sociais no âmbito familiar/privado que, tratados através do humor, informam sobre as propostas de atitude ou modelos de comportamento oferecidos ao espectador.

Palavras-chave: Humor. *Sitcom*. Estudo de caso. Sistema de resposta. Construção do leitor. Endereçamento. Vida privada.

ABSTRACT

The object of the analysis of this paper is the *sitcom A grande família*, from Globo Network Television, RGT, seeking to describe the structures that cast the program, identifying the themes presented and the behaviour models built, observing the construction of the character's profile and the attitude proposals that are offered to the viewers. The case study, to identify the proposal of the program interaction and its logics of working was organized in two parts. In the first, we made a descriptive observation of the regularity of the program to capture its general structure, in the formal aspects: vignettes, episodes' titles, sceneries, patterns and the thematic approached; to do so, it was observed 106 episodes. For the second part ten episodes were selected analyzing the profiles of the characters and the sequences and the thematic approached. This second part made it possible to identify a group of stereotypes related to the different social interactions from the family/private scope that, treated in a humorous way, inform about the attitude proposal or behaviour models offered to the spectator.

Key-words: Humour. *Sitcom*. Case study. Answer system. Building of the reader. Address. Private life.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PROCEDIMENTOS DE ABORDAGEM DE A GRANDE FAMÍLIA	19
1 Fundamentação da metodologia de análise: estudo de caso	20
2 Procedimentos metodológicos: primeira fase da pesquisa	26
3 Procedimentos metodológicos: segunda fase da pesquisa	36
3 CONTEXTUALIZAÇÃO	39
1 Mídia televisão	39
2 Programação televisual	42
3 <i>Sitcoms</i>	45
4 Televisão no Brasil	48
5 A produção brasileira	55

4 REFERENCIAL TEÓRICO	63
1 Família	63
<i>Família: perspectiva sociológica</i>	63
<i>Família: perspectiva psicanalítica</i>	71
2 Comédia: breve histórico	82
3 Humor: uma visão contemporânea	93
4 Propostas de interação a partir do produto mediático	108
<i>Sistema de resposta</i>	108
<i>Contrato de leitura: a televisão busca seu telespectador</i>	110
<i>Promessa</i>	112
<i>Modos de endereçamento</i>	116
<i>Construção do leitor</i>	118
5 PRIMEIROS RESULTADOS DE OBSERVAÇÃO: ESTRUTURAS E REGULARIDADES	121
1 Caracterização geral do formato	122
2 Levantamento das principais estratégias discursivas empregadas	124
6 SEGUNDA FASE DA PESQUISA: ANÁLISE DE EPISÓDIOS	183
1 Episódio 1 – <i>Sexo, Drogas e vinho do porto</i>	205
2 Episódio 2 – <i>A rainha do bambolê</i>	216

3 Episódio 3 – <i>Ninguém é de ninguém</i>	229
4 Episódio 4 – <i>O Homem dois ponto zero</i>	242
5 Episódio 5 – <i>Nunca fui santo</i>	257
6 Episódio 6 – <i>Bye bye Bebel</i>	272
7 Episódio 7 – <i>Cada macaco no seu galho</i>	285
8 Episódio 8 – <i>Tuco mãos de tesoura</i>	297
9 Episódio 9 – <i>Mulher de amigo meu</i>	308
10 Episódio 10 – <i>Jararaca e Lambisgóia</i>	321
7 CONCLUSÕES	334
BIBLIOGRAFIA	376
ANEXOS	386

1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho tem como objeto central um programa dentro de um subgênero da produção televisual, como um produto da cultura midiática, com peculiaridades e especificidades próprias: o *sitcom A grande família*, da RGT.

Desde o seu aparecimento na televisão, os primeiros *sitcoms* brasileiros se apropriam de uma estrutura semelhante à dos modelos norte-americanos. Apresentam a família, grupos de jovens, casais ou duplas e/ou grupos em ambientes de trabalho, constituídos por personagens fixos, que aparecem “resolvendo” determinadas questões que poderiam acontecer no dia-a-dia de qualquer pessoa, mas que, de acordo com o perfil de cada personagem, são resolvidas através do humor.

A comediantes americana Lucille Ball alcançou sucesso com o pioneiro *I love Lucy* (CBS, 1951), que influenciou o primeiro *sitcom* com tais perspectivas, no Brasil, a *Família trapo*, protagonizado por Ronald Golias, na TV Record, nos anos 60. (ARONCHI DE SOUZA, 2004). Na época, o programa era feito ao vivo, no palco, numa mescla de televisão com teatro. O público assistia à exibição tanto em casa como no próprio teatro da Record. Golias interpretava Bronco, que vivia à custa do cunhado (ator Otelo Zeloni) e não fazia nada o dia todo, só arrumava confusões. Ele também infernizava a vida de outros parentes que eram interpretados por Renata Fronzi, no papel de Helena, Cidinha Campos, no de Verinha, Ricardo Corte-Real, no de Sócrates e Jô Soares, no de Gordon, o mordomo.

No caso do *sitcom A grande família*, a proposta do programa é tratar das relações familiares e afetivas, que sempre foram objeto de interesse por parte da televisão brasileira. Observa-se que o programa também aborda, no âmbito familiar/privado, os conflitos vivenciados pelas gerações mais jovens; por outros casais e inclui relacionamentos com amigos, vizinhança e colegas de trabalho.

Outras séries foram criadas seguindo o modelo da *Família trapo*, dentre elas, destaca-se *Sai de baixo*, da RGT, que obteve uma grande audiência nos seus primeiros anos de exibição. A transmissão original foi entre 31 de março de 1996 e 31 de março

de 2002. O programa, com uma hora de duração, era gravado em São Paulo, no teatro Procópio Ferreira, o que aumentava a interação com o público. Em *Sai de baixo*, cada personagem possuía sua característica e graça: Edileuza, a empregada doméstica desbocada e maliciosa, era protagonizada por Cláudia Gimenez; Caco Antibes, o rico falido, por Miguel Falabella; Magda, a burra gostosa, por Marisa Orth; Ribamar, o porteiro cara-de-pau, interpretado por Tom Cavalcante; Vanderley Mathias, ou Vavá, por Luiz Gustavo e Cassandra Mathias Salão por Aracy Balabanian. A série só foi excluída da grade da programação após seis temporadas.

A RGT vem fazendo fortes investimentos nos *sitcoms* com vistas a consolidar a fórmula na grade de programação, como, por exemplo, em *A diarista*,¹ cujas situações cômicas são vividas pela personagem Marineide protagonizada pela atriz Cláudia Rodrigues. O programa trata do cotidiano de uma faxineira que enfrenta vários obstáculos no dia-a-dia e, ao mesmo tempo, limpa as casas, vende roupas (para aumentar o orçamento mensal) e interfere na vida dos patrões; *Sob nova direção*,² protagonizada por Heloísa Périssé, no papel de Belinha; Ingrid Guimarães, no de Pit, trata da história de duas mulheres, que se conheceram nos tempos de colégio e que se reencontram em um momento difícil da vida de ambas. Juntas resolvem administrar um bar decadente (Bar Pit Bela) objetivando transformá-lo em um negócio capaz de garantir a sobrevivência e contando com a ajuda de Luís Miranda, no papel de Moreno e Luiz Carlos Tourinho, no de Franco; *Toma lá, dá cá*³ que conta a história de dois casais: Arnaldo que é casado com Rita, mas que foi casado com Celinha, com quem teve um filho, e de Celinha que é casada com Mário Jorge, que é ex-marido de Rita com quem teve dois filhos. Os dois casais moram no mesmo prédio e dividem a mesma empregada além dos problemas enfrentados com a síndica do edifício e com a sogra Copélia que é mãe de Celinha. *A grande família*, objeto do presente estudo, é talvez a série de maior sucesso e longevidade.⁴

¹ Veja-se, a respeito desse tema, <http://adiarista.globo.com> e Médola (2004).

² Veja-se, a respeito desse tema, <http://sobnovadirecao.globo.com> e Médola (2004).

³ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/toma_la_da_ca. Acesso em: 16 abr. 2008.

⁴ Veja-se, a respeito desse tema, Jornal Zero Hora, 4 de dezembro de 2005, Tv + Show, p. 12. Aponta que o programa humorístico mais assistido na grande Porto Alegre entre 20 de novembro e 26 de novembro de 2005 é *A grande família* com 38% de audiência e 58% de *share* (participação sobre o total de aparelhos de televisão ligados no horário).

O programa *A grande família* que vemos hoje é um *remake* da série homônima apresentada pela emissora na década de 70. A emissão foi exibida originalmente pela RGT, de 26 de outubro de 1972 até 27 de março de 1975. A segunda e atual versão está no ar desde 29 de março de 2001.⁵

A primeira versão de *A grande família*⁶ começou com a adaptação de um seriado norte-americano, *All in the family*⁷ [Tudo em família], a mais popular comédia televisual norte-americana, que foi exibida pela rede CBS, de 12 de janeiro de 1971 a 8 de abril de 1979 e ficou em primeiro lugar na lista de audiência entre os anos de 1971 e 1976. Em 2002, *All in the family* entrou em quarto lugar na lista dos melhores programas de televisão de todos os tempos da revista TV Guide, publicação que nomeou Archie Bunker o melhor personagem de todos os tempos na história da televisão.

All in the family foi produzido por Norman Lear e baseado no seriado britânico *Til death us do part*, da BBC e considerado o pioneiro em certos aspectos da televisão americana, tratando de temas até então considerados polêmicos como racismo, homossexualidade, feminismo, estupro, câncer de mama, impotência sexual, entre outros. Controverso, foi o primeiro programa a usar um linguajar ausente até então na televisão, como, por exemplo, *fag* (bicha) para homossexuais e *nigger* (preto) para negros. Reagindo à crítica conservadora, os defensores do programa diziam que o uso dessas expressões tinha o intuito de fazer o público refletir sobre a estupidez de Archie, personagem que usualmente perdia as discussões. Assim, o uso de tais expressões serviria para mostrar ao público o quão ignorante uma pessoa poderia ser.

A grande família original teve como autores Max Nunes, Roberto Freire e Lafayette Galvão e contou com a direção de Milton Gonçalves. O programa, a princípio, agradava o público, mas não atingia a repercussão esperada. Segundo o histórico do programa, Daniel Filho, quando foi escolhido para ser o novo produtor do programa,

⁵ Em setembro de 2006, *A grande família* gravou o episódio de número 200 e decidiu gravar o longa-metragem *A grande família! O filme*, rodado no Rio de Janeiro, nos estúdios e na cidade cenográfica do seriado, Central Globo de Produção, e em locações externas, com roteiro de Cláudio Paiva e Guel Arraes e direção de Maurício Farias. O filme trata do medo da morte que é experimentado pelo personagem Lineu. Ele, após descobrir uma mancha no pulmão e antes de ouvir o diagnóstico e fazer outros exames, enfrenta sentimentos de melancolia passando a questionar a vida, seus atos e suas certezas.

⁶ Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/a_grande_fam\(1972\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/a_grande_fam(1972)). Acesso em: 16 abr. 2008.

⁷ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/all_in_the_family. Acesso em: 16 abr. 2008.

resolveu chamar para a televisão alguns nomes ligados ao teatro de esquerda: os autores Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e Armando Costa e, como diretor, Paulo Afonso Grisolli. A nova equipe aproximou as tramas e os personagens da realidade brasileira da época, o que garantiu o sucesso popular do programa.

Na época, a narrativa dos episódios se concentrava em uma família unida que tentava, à sua maneira, sobreviver às dificuldades financeiras e de relacionamento. As críticas sociais eram feitas de forma muito criativa, na tentativa de driblar a censura do regime militar, o que nem sempre era possível. A presença do personagem Júnior⁸ se justificava pela posição política do autor Vianinha, voltado às críticas social e política. Por conta disso, era quase sempre censurado, e alguns episódios foram proibidos de ir ao ar. Com a morte de Vianinha, em 1974, foi convidado outro autor teatral, Paulo Fontes, para substituí-lo, mas o programa foi cancelado em 1975.

Em 22 de dezembro de 1987, a RGT, exibiu o especial *O Natal da grande família*, em que reuniu todo o elenco da série original com alguns convidados especiais. O especial mostrava como estava a família após 12 anos, com o nascimento dos netos de Lineu e Nenê. Nesse especial, as atrizes Denise Bandeira e Aída Leiner interpretaram, respectivamente, as mulheres de Júnior e Tuco. O ator Pedro Cardoso apareceu no programa como o segundo marido de Bebel, que então estava separada de Agostinho. O especial foi escrito por Marcílio Moraes e dirigido por Paulo Afonso Grisolli.

Em 2001, a RGT decidiu colocar no ar uma nova versão do programa, a partir de então protagonizada por personagens fixos contando atualmente com a participação de: Marco Nanini, no papel de Lineu; Marieta Severo, no de Nenê; Guta Stresser, no de Bebel; Pedro Cardoso, no de Agostinho; Lúcio Mauro Filho, no de Tuco; Andréa Beltrão, no de Marilda; Leandra Leal, no de Viviane; Tônico Pereira, no de Mendonça; Evandro Mesquita, no de Paulão; e Marcos Oliveira, no de Beizola.

A Revista *Veja*,⁹ em 2003, elaborou matéria para tratar do sucesso da terceira temporada de *A grande família*, quando destacou que a RGT, em 2001, ao decidir

⁸ Elenco de *A grande família*, de 1972 a 1975: Eloísa Mafalda, no papel de Nenê, Jorge Dória, no de Lineu, Brandão Filho, no de Flor (Florianos), Osmar Pardo, no de Júnior, Luiz Armando Queiroz, no de Tuco, Djenane Machado, no de Bebel, Maria Cristina Nunes, no de Bebel (substituindo Djenane Machado) e Paulo Araújo, no de Agostinho.

⁹ Disponível em http://veja.abril.com.br/180603/p_108html. Acesso em: 27 jun. 2008.

colocar o programa no ar “não tinha maiores pretensões, pois na época apenas foram programados 12 episódios da série, *remake* de um programa humorístico da década de 70 com histórias sobre uma família do subúrbio carioca.” A revista refere que os principais atores do elenco, Marcos Nanini e Marieta Severo, aceitaram participar do programa porque o compromisso era de curto prazo.¹⁰

A revista para apontar o sucesso de audiência atingido na terceira temporada, revela que o programa alcançou a média de 40 pontos¹¹, considerada a melhor da televisão brasileira no horário das 21h30min o que representava 62% dos televisores

¹⁰ *Correio Braziliense* (13/7/03), em matéria intitulada *Arrimo de família: principal roteirista da série A grande família* comenta o sucesso do programa. O jornal diz: “O autor Cláudio Paiva bem que poderia ser considerado o sétimo membro de *A grande família*. Redator final da série, ele é responsável por boa parte das histórias que vêm alcançando 40 pontos de audiência nas noites de quinta-feira. Muitas das confusões vividas por Lineu & Cia., segundo Cláudio, são autobiográficas. Ou quase. O episódio *A mãe do ano*, sobre o sumiço de Nenê em pleno Maracanã, surgiu a partir de uma observação da própria mãe do autor: “Quando eu morrer, vocês vão ter de fazer uma de barro para suportar a perda.” “Esse tom melodramático é típico de mãe!”, diverte-se. Ao contrário do que já aconteceu com Alexandre Machado e Fernanda Young, autores de *Os Normais*, Cláudio nunca sofreu censura da Rede Globo. Mesmo assim, alguns episódios, como o que abordava a violência urbana e a liberalização da maconha, demoraram para sair do papel. “Quando você alcança uma audiência dessas, avalia melhor as responsabilidades. Sei do poder que a televisão tem”, garante. Mas a rotina de Cláudio Paiva não gira apenas em torno de *A grande família*. Atualmente, ele se prepara também para escrever a versão cinematográfica da série. Além disso, já foi escalado para supervisionar os roteiros da série *4 X Sexo*, de Patrícia Travassos, a mais cotada para substituir *Os Normais*. Como se não bastasse, ainda seleciona os “melhores momentos” do extinto *TV Pirata*, que ele ajudou a criar, para o lançamento do DVD. “O bom é que vou ajudar a perpetuar o mito. Afinal, só vai entrar o filé *mignon* no DVD”, avisa ele. A que você atribui o sucesso de *A grande família*? Para começo de conversa, o ponto de partida da série é muito bom. Porque você acaba agradando a todo tipo de público. Afinal, quem não tem família, não é mesmo? Os atores também são muito bons. E o Maurício Farias, o diretor, administra muito bem as relações do elenco. A equipe de roteiristas também não fica atrás. Ninguém faz televisão sozinho... *A grande família* tem tantas “estrelas” quanto o *Sai de baixo*. Como fazer para não melindrar ninguém? O autor tem sempre de ter esse tipo de cuidado. Às vezes, um personagem fica meio esquecido na trama. Outras vezes, ele entra num beco sem saída. Aí, você tem de ver o que está acontecendo... Mas isso é natural. Mesmo assim, a relação que eu tenho com o elenco é completamente diferente. A relação com o pessoal de *A grande família* é mais séria, fácil, honesta e profissional. Até quando a série *A grande família* tem fôlego para continuar no ar? Até a morte nos separar... Porque, quando você diz fôlego, penso logo na questão física mesmo. O ritmo é muito puxado. Semana passada, por exemplo, fechei o 95º roteiro. E pensar que era para ter só 16... Se a Globo confirmar a série na grade do ano que vem, isso significa mais 40 roteiros. Dá para fazer? Não dá? Se é para fazer, vamos fazer bem-feito. De onde vem tanta inspiração? Você também tem uma “grande família” em casa? Ah, a minha família é uma mistura de *Sai de baixo* com *A grande família*. Tem até Agostinho... Só não devia assumir isso publicamente, porque muita gente vai vestir a carapuça... Mas a minha família já rendeu muitas histórias. Eu me sinto completamente à vontade para escrever *A grande família*... Você nunca pensou em escrever novelas? Mas eu estou escrevendo... A única diferença é que *A grande família* funciona como uma novela moderna, com apenas um capítulo por semana. Mas a série utiliza alguns elementos de folhetim, como elenco fixo e o tom realista. Já, uma novela nos moldes tradicionais, não sei se saberia fazer. Honestamente falando. Não é assim tão fácil.” Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDIÇÃO_20030713/sup_tv_130703_17.ht. Acesso em: 27 jun 2008.

¹¹ Veja-se, a respeito desse tema, Médola (2004, p. 153) que diz: Cf. Jornal a Folha de São Paulo, de 30 de dezembro de 2003, Sessão Outro Canal, p. E4. Cada ponto de audiência no Ibope corresponde a 80 mil telespectadores na grande São Paulo.

ligados no País sintonizados no programa, identificando que “atrai espectadores de todas as classes sociais e de todas as faixas etárias.”¹²

Da atual versão, foi retirado o Júnior, o filho politizado do casal; por outro lado, o seriado ganhou novos personagens.¹³ O ator Rogério Cardoso, que interpretava Floriano, o avô da família, pai de Nenê, faleceu em 24 de julho de 2003.¹⁴ A equipe do programa decidiu não o substituir, procurando suprir a falta de Floriano com a introdução do Tio Juvenal, interpretado por Francisco Milani, que entrou no programa em 11 de outubro de 2003, no episódio *O tio mala*. Ele também veio a falecer, em 13 de agosto de 2005.¹⁵

Para uma reflexão sobre o *sitcom A grande família*, utilizou-se o estudo de caso como estratégia de investigação, objetivando apreender singularidades do objeto de análise, suas lógicas de funcionamento e especificidades, buscando elaborar inferências sobre potencialidades do funcionamento da televisão em seu trabalho interacional com o público, nessa tônica de narrativas da vida privada familiar. Partiu-se do pressuposto que o programa constitui uma proposta interacional que se utiliza do humor como estratégia de comunicação para oferecer “modelos” flexíveis de comportamento à sociedade (tais relações serão desenvolvidas no Capítulo 2).

O desenvolvimento desta investigação adotou duas fases de abordagem. Na primeira, foi realizado um levantamento descritivo do programa para captar a estrutura

¹² Revista *Veja on line*, 18 jun 2003 refere que não é difícil entender o sucesso de *A grande família*. A série lida com temas próximos do cotidiano da classe média e da classe média baixa e emprega uma fórmula de humor popular, mas não grosseira. Ao entrevistar Marieta Severo, diz que a atriz arrisca uma explicação adicional para a simpatia que o programa desperta quando destaca: “Os personagens são todos malandros, mas não são maus. Eles querem se dar bem, sem, no entanto prejudicar o vizinho.”

¹³ Elenco de atores convidados de *A grande família*, de 2001 a 2005: Rogério Cardoso – Flor (Floriano); Suely Franco – Juva; Edwin Luisi – Olívia; Leandra Leal – Viviane; Nair Belo – Elizete; Francisco Milani – Tio Juvenal; André Mattos – Delegado Teixeira; Malu Mader – Malu Mader; Mário Hermeto – Sobral; Alice Borges – dona do *Pet Shop*; Nina Morena – Camile; Bruno Garcia – Vasconcelos; Francisco Cuoco – Oduvaldo; Aramis Trindade – Marreta; Daniel Boaventura – Otávio; Virginia Cavendish – Maria Padilha; Alexandre Zachia – Dentada; Solange Badim – assistente social; Ivan Gradim – policial; Diogo Vilela – Remela; Maurício Marques – Bolada; Karina Bacchi – Paty; Ruy Rezende – Fonseca; Miguel Nader – Tony; José Rubens Chacha – Moraes; Gillray Coutinho – Arnaldo; Chico Terrah – Padilha; Pedro Paulo Rangel – Frank; Luisa Buarque – Nenê jovem; Betito Tavares – Frank jovem; Graziella Moretto – Kelly; Mário Schoemberger – dono da *boite*; Evandro Mesquita – Paulão da regulamentação; Karina Falcão – Lurdinha; Charle Myara – marido; Antonio Fragoso – entregador; Mouhamed Harfouch – flanelinha; Ed Oliveira – marginal; Marcelo Valle – Júnior; Gláucio Gomes – Odivan; Ana Kutner – repórter; Guilherme Piva – Djalma; Igor Rudolf – Lineu menino; Fabrício Vila Verde – Frank menino; Louise Cardoso – Vilma; Antonio Calloni – Aníbal; Catarina Abdalla – Índia Potyra; Angelo Antônio – Menezes; e Bianca Byington – Sofia.

¹⁴ No período de 22 de julho a 26 de agosto de 2004, houve reapresentações dos episódios de 2003.

¹⁵ Em 18 de agosto de 2005, foi reapresentado o episódio *O tio mala* (11/9/03).

geral do *sitcom A grande família*. Nessa fase, o levantamento das estratégias discursivas e comunicativas empregadas pelo texto-programa forneceu subsídios para a fase seguinte. Na segunda fase de pesquisa, a partir da seleção de algumas temáticas tratadas pelo programa, selecionou-se um conjunto de dez episódios, entre 2004 e 2006, buscando apreender as singularidades do objeto de análise, suas lógicas próprias de funcionamento e as suas especificidades.

O Capítulo 2 apresenta a problemática de pesquisa e seus objetivos e expõe a fundamentação da metodologia de análise do estudo de caso do *sitcom A grande família*. Num segundo momento, apresenta os procedimentos metodológicos da primeira e da segunda fase da pesquisa.

No Capítulo 3, tratou-se de algumas abordagens sobre o ambiente em que está inserido nosso objeto de pesquisa, procurando dar conta da análise da programação televisual e do contexto de origem da criação do *sitcom A grande família*.

O Capítulo 4 discute os conceitos (família, humor, terceiro sistema, contrato de leitura, promessa, endereçamento e construção do leitor) que se relacionam ao estudo das propostas de interação e as lógicas de funcionamento do programa. No conceito de família, procurou-se observar a trajetória de análise dessa instituição e de seu “modelo de referência” para a sociedade. Num segundo momento, foram resgatadas as abordagens históricas e contemporâneas relacionadas ao conceito de humor, com o objetivo de compreender de que forma ele é utilizado pela mídia como proposta de interação.

Nas propostas de interação a partir do produto mediático, utilizou-se o conceito de terceiro sistema com o objetivo de identificar as considerações que envolvem a interação social midiática que permeia a relação mídia e sociedade. A apropriação dos conceitos de promessa e contrato de leitura possibilitaram a ampliação da visão do discurso oferecida pelo programa *A grande família* que observa na enunciação televisual um diálogo entre produtor e receptor que pode ser traduzido através da imagem de quem fala (enunciador) e também daquele de quem se fala (telespectador). E os conceitos de construção de leitor e endereçamento possibilitaram identificar o oferecimento, na produção de um texto ou de um programa de televisão, de um conjunto

de interações que correspondem aos cálculos feitos a respeito da “escuta” em direção à qual o programa se organiza.

Os Capítulos 5 e 6 tratam, respectivamente, da primeira parte da pesquisa que aponta às regularidades discursivas e à caracterização descritiva do programa, cujos resultados oferecem subsídios para a abordagem da segunda etapa. Essa realiza a análise de um conjunto de dez episódios do programa *A grande família*, veiculados entre 2004 e 2006.

No Capítulo 7, a partir dos resultados das análises efetuadas na primeira e na segunda fase de pesquisa, foi possível elaborar percepções sobre a estrutura de interação e as lógicas de funcionamento do programa, como trabalho de articulação dos estudos sobre o caso e como conclusão da investigação.

2 PROCEDIMENTOS DE ABORDAGEM DE A GRANDE FAMÍLIA

Nosso objetivo é ultrapassar visões generalizantes das relações que a produção mantém com seus consumidores, principalmente aquelas que dizem que o programa oferece oportunidades de identificação para conquistar o público telespectador quando garante que ele faz rir e leva o telespectador a refletir sobre o quanto podem ser risíveis os ciúmes, as birras e as chantagens que sempre acontecem nas melhores famílias.

Com o objetivo de ampliar a reflexão sobre o *sitcom A grande família*, partiu-se do pressuposto de que o humor é estratégia de comunicação que constrói, no programa, uma negociação entre crítica e aceitação de determinados estereótipos sociais relativos à vida privada familiar, os quais podem ser recorrentes na cultura brasileira. O programa parece oferecer “modelos” flexíveis segundo os quais determinados comportamentos podem ser objetivados, permitindo ou sugerindo ao espectador “tomadas de posição.”

O programa *A grande família* constitui uma interação com a sociedade por processos diferidos no tempo e no espaço. Entende-se que é possível elaborar uma reflexão sobre as especificidades da proposta interacional do programa que se utiliza do humor como forma de oferecer modelos de comportamentos à sociedade.

Desse modo, objetivando apreender o que é que o programa oferece como proposta interacional, a tese procura:

- descrever as estruturas que moldam o programa;
- identificar os temas tratados;
- identificar os modelos de comportamento construídos;
- verificar a construção do perfil dos diferentes personagens; e
- verificar as propostas de atitudes oferecidas aos telespectadores.

1 Fundamentação da metodologia de análise: estudo de caso

Considerada a significativa produção de programas que circulam na grade da programação televisual, principalmente aqueles ditos de entretenimento e a própria especificidade de nosso objeto de análise, optou-se em investigar o *sitcom A grande família* como estudo de caso, pois se pretende apreender o objeto em sua singularidade, buscando perceber suas lógicas próprias de funcionamento e as suas especificidades, – acreditando que tal tipo de estudo permite perceber aspectos mais gerais, ou seja, permite evidenciar ou fazer inferências sobre as potencialidades do funcionamento da televisão.

Para atender aos objetivos propostos, ao longo da fundamentação teórica, são enunciados adiante, no Capítulo 4, os principais conceitos (família, humor, terceiro sistema, contrato de leitura, promessa, endereçamento e construção do leitor) que se relacionam ao estudo das propostas de interação do programa e sua lógica de funcionamento, que servem de embasamento aos objetivos perseguidos nesta pesquisa.

Para aprofundar o estudo de caso de *A grande família*, partiu-se das considerações metodológicas de França (2004); Braga (2007); e Ginzburg (1989), que serviram à nossa decisão de o que observar e analisar no programa, em coerência com as referências teóricas já destacadas, como conceitos metodológicos.

França (2004) diz que a crítica ao caráter global e finalista (alienante e ideológico) da produção televisual promoveu estudos relativos à programação televisual como espaço de produção cultural, marcado pela presença de contradições e ambigüidades o que também abriu caminho para análises de objetos mais recortados e pontuais. Desse modo, foi possível direcionar as problematizações às relações estabelecidas entre mídia e sociedade que, numa perspectiva processual, identificaram que as produções televisivas tanto refletem a vida social quanto incidem e orientam a sua dinâmica. (FRANÇA, 2004, p. 3).

Entretanto, a autora destaca que apesar de haver ocorrido mudança de enfoque – o que ajudou positivamente na promoção de estudos de programas específicos, formatos e momentos conjunturais da televisão – os resultados, em geral, das análises, do

conteúdo, do formato e das características desses produtos e recepção retornaram a enfatizar as constatações das análises globais, como, por exemplo, a natureza ideológica.

França (2004) diz que o estudo de caso, para a análise da programação televisual e, especificamente para o estudo de determinados programas televisivos, é uma perspectiva metodológica da atenção às particularidades de um determinado produto televisual, mas principalmente permite elaborar uma mudança de paradigma diante da concepção do processo comunicacional. Segundo a autora, a “saída” do paradigma informacional a partir da adoção de um paradigma relacional de comunicação (um modelo de globalidade do processo) permite que

a análise de um programa de TV (enquanto estrutura discursiva) pode nos falar dos sujeitos envolvidos (o que fala, aquele ao qual se fala), do mundo falado; a análise das falas dos telespectadores, processando informações, estímulos, experiências, nos situa (ou nos remete) igualmente para esse debate assimétrico e vivo entre a televisão e a sociedade. Uma situação comunicativa não se resume a um discurso, mas a um emaranhado de pequenas narrativas. Esses fragmentos nos mostram o mundo social sendo construído, modificado, mantido pelos homens que o habitam e falam; é nesses pequenos momentos que papéis, desejos, valores são estabelecidos e negociados. Sujeitos, discursos, mundo construído: essa é a equação que a análise comunicacional nos revela. (FRANÇA, 2004, p. 8).

França (2004) ensina que o estudo de caso de um programa televisual, quando problematizado no seu aspecto comunicativo, abre espaço para o estudo de sua proposta de interação ou de sua proposta comunicacional que envolve múltiplas relações entre televisão, sociedade e cultura. A autora afirma que “um programa de televisão representa uma interação comunicativa – um diálogo cotidiano entre mídia e sociedade, entre os indivíduos e os programas, informações e imagens que modulam o seu mundo.” (FRANÇA, 2004, p. 8).

Seguindo as abordagens da autora, pode-se dizer que o *sitcom A grande família* é uma proposta interacional que se utiliza do humor como estratégia de comunicação. As análises de França revelam que a distinção de gêneros constitui um caminho interessante quando nos propomos a estudar um produto televisual dito “popular”, mas também assinalam que o estudo dos gêneros pouco responde aos questionamentos voltados para a proposta de interação oferecida pelo produto televisual.

França (2004) afirma que as reflexões sobre os programas populares, entre eles destaca-se o *sitcom A grande família*, devem ultrapassar as classificações maniqueístas que os analisam como “lixo cultural.”

Os programas geralmente são classificados como populares “a partir da vinculação ao seu público: popular é aquilo que o público gosta, consome, ou é o que o povo faz ou fez [...] tendo a presença de figuras populares ou de dramas cotidianos do povo.” (FRANÇA, 2004, p. 12).

Esses elementos (de antemão) geralmente desqualificam o programa e o seu público. Entretanto a autora revela que

o vínculo cultura/público tem uma dupla face: são produtos vendidos para o público com nítidos interesses de dominação que, para alcançar seus objetivos, negociam com seus reais interesses (natureza híbrida) e se submetem ao seu consumo (apropriação). Esse enfoque traz uma série de implicações: não tratar esses produtos e a relação que eles suscitam como forma pura, mas como terreno de embate. E reafirmar a natureza da interlocução, enquanto troca, uma interação comunicativa não é definida por nenhum dos seus termos isoladamente. (FRANÇA, 2004, p. 13).

Desse modo, acredita-se que o estudo de caso de *A grande família* como programa popular que é, feito para o povo, apresenta como proposta interacional um tratamento das supostas transgressões do familiar/privado. *A grande família*, ao apresentar vários perfis aos quais imprime uma moral social, além de pressupor padrões de comportamento aceitos ou reconhecíveis, também trabalha com a variação desses modelos – que através do humor podem ser reconhecidos como falha e/ou desvio, mas nos fazem rir.

França observa que em toda proposta de interação há um jogo de embates que pode ser captado no programa televisual “através de posicionamentos e discursos disponibilizados nas práticas comunicativas, o diálogo – programas impondo e incorporando formas; indivíduos e grupos construindo leituras e apropriações sendo representados e dando-se a ver.” (FRANÇA, 2004, p. 14).

O humor, como prática comunicativa presente no programa *A grande família*, aponta à produção identitária de inclusão e exclusão de posições hierárquicas e de poder que definem o que é bom/ruim, o que tem valor e o que não tem valor – o que permitirá

elaborar inferências em nossas conclusões sobre a proposta interacional oferecida pelo programa.

Braga (2006) afirma em seus estudos que se um produto mediático é posto em circulação na sociedade, há inevitavelmente interatividade. Desse modo, acredita-se que o programa, mais do que fazer rir, constitui um espaço importante e específico de interações mediáticas, sobre o qual é necessário refletir. Para apreender a lógica interacional proposta em *A grande família*, é importante examinar as estruturas do programa e as ofertas que são endereçadas aos telespectadores.

Nesse norte, parte-se das considerações de Braga (2007), que, embora destacando a contribuição do paradigma nomotético na construção do conhecimento, quando se procuram as regularidades processuais dos fenômenos sociais, observa que a determinação de regularidades não é suficiente para o campo da comunicação, pela complexidade do objeto de estudo que envolve as interações do homem em sociedade. O paradigma nomotético se preocupa antes com as regularidades, com hipóteses verificacionistas e com relações gerais de causalidade, pois

envolvem a busca e o estabelecimento de leis e regularidades abrangentes, que se manifestam em diferentes objetos e situações (os quais se reúnem exatamente por tais regularidades detectadas). Trabalham com poucas variáveis e se baseiam em uma “redução” dos objetos e situações, abstraindo os elementos considerados singulares ou episódicos, com relação às regularidades de interesse – exatamente por não terem relevância para a constituição da regularidade observada. (BRAGA, 2007, p. 4, grifos do autor).

Entretanto, o autor identifica que a proposta de uma aproximação indiciária, e por estudos de caso, constitui uma alternativa na construção do conhecimento que parece bem ajustada à necessidade da área de comunicação desde que se evite “a dispersão dos estudos em meio à variedade dos objetos” existentes; a “derivação centrífuga” que é exercida pela atração teórica e metodológica das outras ciências humanas e sociais; estudar um determinado objeto “apenas para confirmar uma teoria” aprioristicamente escolhida; e/ou a partir da apreensão empírica evidenciar apenas seu “funcionamento *descritivamente*, sem fazer inferências, ou fazendo apenas inferências técnicas.” (BRAGA, 2007, p. 5, grifo do autor).

Seguindo a proposta de Braga, buscou-se refletir e adotar nesta pesquisa as considerações de Ginzburg (1989), que dizem respeito à narrativa indiciária para aplicá-

la na análise do programa *A grande família*. Acredita-se ser possível levantar nesse produto midiático as pistas e os sinais (dos sintomas às escritas), dados aparentemente negligenciáveis e que não foram deixados por acaso, mas que oferecem indícios para a construção de uma outra narrativa que descreve a presença de uma realidade bem mais complexa que a superfície imediatamente perceptível do programa observado.

Com o objetivo de analisar *A grande família* como produto midiático constituído pela interatividade mediática endereçada ao telespectador, optou-se por partir da abordagem indiciária proposta por Ginzburg (1989). O paradigma indiciário, segundo o autor, teria surgido nas sociedades de caçadores, a partir da experiência da decifração de pistas: “O caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.” (GINZBURG, 1989, p. 152).

Segundo Ginzburg, decifrar e ler as pistas dos animais são metáforas, pois esses dados são sempre dispostos pelo observador/caçador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa: *Alguém passou por lá*. O autor acredita que a própria idéia de narração teria nascido na sociedade de caçadores, a partir da experiência de contar a decifração de pistas. (GINZBURG, 1989, p. 152).

O paradigma indiciário, por estar voltado sobre determinados objetos (casos, situações, documentos) singulares, cria a possibilidade de ser relacionado com estudos de casos que são reconstruíveis através de pistas, sintomas e indícios.

Na visão de Ginzburg, essa construção do saber não é aprendida nos livros, mas à viva voz, pelos gestos, pelos olhares, a partir de todo um patrimônio unitário e diversificado e apresentavam (essas construções) um parentesco que as une: “todas nasciam da experiência, da concretude da experiência.” (GINZBURG, 1989, p. 167).

O autor também afirma que

por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas [...]. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas. (GINZBURG, 1989, p. 151).

Desse modo, o caçador/observador e, hoje, um pesquisador; a partir do levantamento heterogêneo das pistas, dos sintomas e indícios deverá assumir uma postura cognoscitiva sobre os dados recolhidos conforme um paradigma indiciário – selecionar, conjecturar e organizar (fazer análises, comparações, classificações).

A análise de Ginzburg conduziu o autor a elaborar a sua própria metáfora sobre o *Paradigma Indiciário*.

Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. [...] Uma trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções [...]. O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico. Trata-se, como é claro, de adjetivos não-sinônimos, que no entanto remetem a um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. (GINZBURG, 1989, p. 170).

Ginzburg destaca que as noções de rigor e ciência do paradigma galileano são sempre um debate atual, mas destaca que quando o pesquisador tem por objeto de estudo – casos, situações e documentos individuais e singulares –, o método indiciário emprega critérios de cientificidade incompatíveis com o da quantificação e do estabelecimento de regularidades e generalizações. Nesses casos, o paradigma galileano pode oferecer sua contribuição apenas como auxiliar para a coleta de dados e informações de abrangência.

Para recuperar a história do paradigma indiciário, Ginzburg cita o trabalho de Morelli que, na análise de obras de arte, mostrou a importância dos registros e das minúcias (pistas, sintomas e indícios) para serem aplicados a estudos de caso singulares. A postura de Morelli, conforme Ginzburg, foi criticada, o que contribuiu para que suas análises caíssem em descrédito. Morelli procurava os “pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, [que] forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano.” (GINZBURG, 1989, p. 150, grifo do autor).

Ironicamente, Morelli afirmava que os ditos elementos triviais e “baixos” por ele valorizados constituíam material suficiente para derrubar a pretensa “cientificidade” de seus adversários.

Braga (2007), a partir do paradigma indiciário proposto por Ginzburg, ensina que

há sempre uma relação entre indícios e um ângulo das coisas, para o qual aqueles indícios serão “reveladores”. Mas não automaticamente: é preciso fazer articulações entre pistas; e fazer inferências. Dois níveis de percepção, então, são necessários. Perceber o próprio indício (ou seja: que um dado aparentemente irrelevante pode ser significativo); e desenvolver relações com uma proposição buscada: fazer inferência. (BRAGA, 2007, p. 7, grifos do autor).

Desse modo, acredita-se que a opção pelo paradigma indiciário neste estudo de caso de *A grande família* deve apoiar nosso olhar metodológico para perceber o sentido de realidade proposto ao seu telespectador e as lógicas de interação propostas pelo programa.

2 Procedimentos metodológicos: primeira fase da pesquisa

É importante destacar que a pesquisa do programa *A grande família* passou por duas fases (que correspondem a duas orientações sucessivas). A primeira, entre março/2004 e março/2007; e a segunda a partir de abril/2007. Entretanto, o redirecionamento efetuado não leva a descartar a primeira fase, nem a uma disjunção entre ambas. Os resultados da primeira são reinscritos como dados auxiliares na abordagem da segunda fase.

Na primeira, partindo da observação da programação ofertada pelas emissoras brasileiras, verificou-se que, diferentemente de outros países, a televisão aqui atinge seus mais altos índices de audiência com programas ficcionais do tipo folhetim – novelas, minisséries, *sitcoms*. Nessa primeira fase, nossos questionamentos se voltam para perguntar: o que possuem esses produtos, em particular, para despertar tanto interesse do telespectador? Que tipos de identificação possibilitam ao cidadão comum? Nossa hipótese de pesquisa, em relação a esse aspecto, é de que há entre a televisão e os telespectadores um movimento circular de espelhamento e de inter-reflexividade: a televisão reflete a sociedade, que, por sua vez, se espelha na televisão, o que justificaria a identificação que o telespectador sente com esse tipo de produto.

Resta saber, nesse movimento circular, que modelos são esses e de que estratégias se utiliza a televisão para tão bem configurar discursivamente o que captura e, ao mesmo tempo, devolve à sociedade sob a forma de mitos midiáticos a serem por ela valorizados e imitados.

Para dar conta dessas questões, optou-se por analisar o *sitcom* brasileiro *A grande família*, veiculado pela RGT, cujo argumento de base versa exatamente sobre a temática das relações afetivas e as práticas sociais familiares concernentes à classe média brasileira. A análise desenvolvida previa o exame do formato adotado pelo programa e das estratégias por ele empregadas na configuração da classe média suburbana brasileira, responsável pela afinidade que o telespectador sente com o programa a ponto de torná-lo um recorde de audiência.

No percurso da análise, examinou-se o conteúdo geral do programa: *o que ele diz*, que temáticas aborda e como as trata; como configura os atores discursivos, o tempo, o espaço; e que tons confere ao texto produzido. E, mais do que isso, *como* faz, de que estratégias e recursos expressivos se utiliza para “dizer” o que diz.

Tendo em vista a hipótese de trabalho e os questionamentos antes apresentados, bem como o objeto empírico a ser submetido à análise, estabeleceram-se como objetivos específicos da pesquisa, nesta primeira fase: (a) a recuperação da história do programa televisivo *A grande família*, em suas diferentes versões e temporadas; (b) a caracterização do gênero/subgênero e formato do programa televisivo *A grande família*, envolvendo duração, estruturação em blocos, vinhetas, tipo de linguagem, tonalização e também aspectos ligados à sua inserção na grade de programação; (c) o levantamento das principais temáticas abordadas pelo seriado e os valores a elas agregados; (d) a caracterização dos diferentes atores discursivos e de suas relações de vizinhança e trabalho; (e) a análise das diferentes estratégias narrativas, discursivas e expressivas adotadas pelo programa; e (f) a análise dos relacionamentos afetivos — relações estáveis, eventuais, compromissos e descompromissos.

Como se verá adiante, os objetivos “e” e “f” vão servir de motivação para análises da segunda fase, e os objetivos “c” e “d” fazem a transição entre os dois momentos.

Nesse processo, optou-se em fundamentar o desenvolvimento de uma metodologia de análise capaz de dar conta de determinadas regularidades discursivas e de determinadas caracterizações descritivas e/ou narrativas do programa.

Nesse viés, considerando o propósito de examinar as temáticas vinculadas às relações familiares e afetivas e suas formas de figurativização, bem como os processos de configuração dos atores discursivos implicados nas narrativas que são ofertadas em *A grande família*, tinha-se decidido desenvolver uma metodologia de análise fundada na semiótica discursiva, tal como a postula Greimas (BARROS, 1988, 1990). Dado o andamento subsequente da investigação, essa decisão foi reformulada – não foi feita tal análise. Entretanto, os estudos elaborados sobre as perspectivas de Greimas – e particularmente de Jacques Fontanille (2005) – foram úteis para uma compreensão de determinadas táticas e regularidades do programa, que repercutem nos resultados de observação da primeira fase. Por esse motivo, apresenta-se a seguir o estudo elaborado sobre esses dois autores.

Para Greimas, o enfoque semiótico procura organizar e determinar o modo de produção dos sentidos textuais, isto é, não somente o que um texto diz, mas *como* ele faz para dizer o que diz.

Na análise do texto/discurso, Greimas postula a necessidade de se partir do exame do plano de conteúdo em suas relações com as diferentes linguagens que lhe servem de expressão. Acredita que somente uma teoria gerativa poderia explicar o processo de produção do texto como percurso gerativo. A análise a que se propõe parte dos elementos mais simples e abstratos em direção aos mais complexos e concretos, num processo de enriquecimento semântico: “A semiótica é uma das teorias que se preocupa com o texto, ou seja, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, pelo exame de seu plano do conteúdo.” (BARROS, 1990, p. 7-8).

A semiótica, segundo Greimas, concebe o plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo que comporta três etapas: as estruturas fundamentais do discurso, nível profundo; as estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário; e as estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. Essas três etapas devem

ser analisadas como lugares diferentes da articulação do sentido, possuindo cada uma delas dois componentes: o sintático e o semântico.

Segundo Greimas, para conhecer o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário, precisa-se recorrer à análise do texto, em todas as instâncias propostas, mas certamente é no nível das estruturas discursivas que as relações entre enunciador e enunciatário mais se expõem e, com mais facilidade, são apreendidas.

O nível discursivo, para Greimas, diferentemente das estruturas profundas e semionarrativas, opera em âmbito mais superficial dando conta das estratégias adotadas pelo enunciador na organização dos conteúdos a serem veiculados. Assim, embora o nível discursivo esteja ligado ao plano do conteúdo dos textos, é aquele que mais diretamente se aproxima dos mecanismos de expressão a serem empregados, pois uma determinada estratégia pode adotar diferentes formas de expressão. Cabe ao enunciador definir que mecanismos, dentre os que estão ao seu dispor, é o melhor para manifestar os sentidos que quer agregar ao que está sendo enunciado.

Por outro lado, embora por muito tempo Greimas preconizasse que o objeto de estudo da semiótica era o texto, de há muito vem-se tentando alargar o âmbito das análises semióticas, tendo em vista a importância de outros elementos que fazem parte do seu entorno e que interferem no processo de produção de significação e sentidos.

Nessa perspectiva, poder-se-ia dizer que os produtos televisuais são construções discursivas que se materializam em textos. Mas é preciso ter em conta que esses textos são mensagens veiculadas no interior de um processo comunicativo específico, o televisual.

Segundo Greimas (BARROS, 1988), qualquer processo comunicativo é um confronto de querer e poder. Trata-se de um jogo de manipulação e persuasão que se submete ao princípio da eficácia e à força dos argumentos, no qual é retrabalhada a realidade social.

Assim, a comunicação é muito mais do que um processo de enunciação de verdades e falsidades: os sentidos construídos mais que refletir o real fazem parte de

uma rede de significados culturais por meio dos quais se compreende e transforma o mundo em realidade discursiva.

Como a análise deveria considerar os elementos que ultrapassam os limites dos próprios produtos televisuais a serem examinados, sentiu-se a necessidade de um alargamento dos níveis de pertinência semiótica. Então, buscou-se inspiração em Fontanille (2005). Segundo esse autor, a semiótica é uma forma de prática histórica e cultural que se propõe a dar conta dos processos de produção de significação e sentidos, produzidos numa dada cultura.

Para Fontanille o plano de conteúdo, como percurso gerativo de significação, foi objeto de análise de muitas gerações de semioticistas. Desse modo, para fazer avançar os conhecimentos semióticos, identifica como necessária a adoção de uma hierarquia e de um percurso de níveis semióticos, que ultrapassem o âmbito do signo e do próprio texto, abrangendo todo um resíduo substancial material e aparentemente heterogêneo que normalmente sobra, quando se isolam os textos de seus dispositivos de inscrição. (FONTANILLE, 2005, p.17-18).

Fontanille (2005) sugere, assim, que se acrescentem à análise outros níveis que levariam em conta o entorno, isto é, o conjunto da situação semiótica que permite que um texto qualquer funcione segundo as regras de seu próprio gênero e em interação com os percursos e usos dos seus espectadores. (FONTANILLE, 2005, p.19).

Assim, acredita que o analista deva examinar também os objetos-suporte que integram os textos, fornecendo-lhes uma estrutura de manifestação figurativa para diversos aspectos de sua enunciação. Mas esses objetos-suporte, diz ele, carregam traços enunciativos de seus usos, inscritos em sua enunciação de forma virtual e pressuposta. Daí a necessidade de passar a um nível superior de análise, o das práticas. Essas práticas comportam uma situação semiótica, ou seja, uma configuração heterogênea, contendo todos os elementos necessários à produção e à interpretação dos sentidos de uma interação comunicativa. (FONTANILLE, 2005, p. 23).

As situações semióticas podem ser analisadas em duas dimensões distintas: (1) seja como experiência de interação com o texto, via seus suportes materiais ou com um

ou muitos objetos organizados em torno de uma prática; (2) seja como experiência de ajustamento entre muitas interações paralelas, práticas complementares ou concorrentes.

O primeiro tipo atualizado por uma prática constitui-se na dimensão predicativa da situação – trata-se da situação-cena. A segunda dimensão é estratégica – trata-se da situação estratégica. (FONTANILLE, 2005, p. 25).

O termo estratégia, nesse contexto, significa dizer que a situação semiótica é mais ou menos previsível e programável, e que cada cena predicativa deve se ajustar no espaço e no tempo a outras cenas e práticas. Esse percurso progressivo da elaboração da experiência chega ao seu ápice nas formas de vida que comportam todos os demais níveis, compreendendo figuras, textos-enunciados, objetos e práticas específicas. (FONTANILLE, 2005, p.26).

Resta ainda ressaltar que esse percurso de níveis de pertinência, configurado progressivamente a partir de um horizonte material e sensível, é um percurso gerativo do plano da expressão – esses níveis são constituídos por conjuntos significantes que a análise visa a apreender:

A cada nível de pertinência, os modos de funcionamento semiótico (*códigos* ou *modalidades* semióticas) de natureza diferente são reagrupados: nível dos textos-enunciados pode associar, por exemplo, o texto verbal e a imagem (é o *ícono-texto* do cartaz). O nível das práticas pode associar textos-enunciados, gestos, posições e movimentos no espaço, normas institucionais ou jurídicas; aquele das situações -estratégica e *a fortiori*, aquele das formas de vida, que conjuga todas as espécies de funcionamentos semióticos que eles devem ajustar e integrar. (FONTANILLE, 2005, p. 32-33, grifos do autor).

Como se acredita não ser possível analisar os produtos televisuais independentemente do processo comunicativo que os instaura, que comporta instâncias de produção e recepção, com seus respectivos sujeitos; os dispositivos tecnológicos de produção, circulação e consumo desses produtos; os próprios produtos – os textos televisivos; e uma articulação de linguagens sonoras e visuais que os expressam, pensa-se na adoção de uma proposta, tal como a concebe Fontanille, de alargamento do âmbito de análise, com vistas a responder às questões que este trabalho postula. Dessa forma, em cada nível, a metodologia de análise adotada deve levar em consideração a heterogeneidade dos dados dos quais lhe cabe prestar contas, de tal modo que converta o conjunto heterogêneo em conjunto significativo, a ser tratado de tal forma que a ele se

possa propor uma descrição actancial, modal, passional, figurativa e enunciativa, dependendo do nível de pertinência em que se situe. (FONTANILLE, 2005, p.34).

Considerando as proposições de Greimas (BARROS, 1988, 1990) e Fontanille (2005), estabeleceu-se um percurso para análise dos produtos televisuais a serem examinados, compreendendo a caracterização geral do programa *A grande família*; a definição e a seleção de alguns episódios para a descrição detalhada; e a descrição dos episódios.

Foram gravados todos os episódios de *A grande família* de maio/2004 a dezembro/2006, perfazendo um total de 106 episódios.

Considerando as hipóteses e os objetivos da pesquisa, optou-se pela adoção de um percurso metodológico que compreendesse duas etapas. Deixa-se de lado, então, como já assinalado, uma análise estritamente greimasiana. A primeira etapa da pesquisa corresponde a uma observação descritiva das estruturas formais ou regulares do programa, ou informativas sobre esse, implicando:

- (1) recuperação do histórico de *A grande família*;
- (2) descrição da configuração atual do programa em termos de subgênero e formato;
- (3) configuração dos personagens; e
- (4) levantamento das principais estratégias discursivas e dos mecanismos expressivos empregados, presentes em todos os episódios: vinhetas; títulos; cenários; e figurinos.

Através das gravações e transcrições dos episódios, foi feito um levantamento descritivo do programa de onde se conseguiu captar a estrutura geral do programa em seus aspectos mais formais: a disposição na grade de programação; o tempo de duração total do programa e a sua subdivisão em três blocos; as vinhetas de abertura e apresentação do programa; as vinhetas de apresentação dos títulos dos episódios e as de início e término do segundo e terceiro blocos do programa; os títulos dos episódios; os diferentes cenários; e os figurinos dos personagens.

A análise desse material estava voltada à identificação de determinadas regularidades discursivas e caracterizações descritivas do programa. Naquele momento, procurou-se na produção televisiva as diferentes lógicas empregadas na construção do texto-programa. A investigação sobre a produção televisual em sua textualidade direcionou o levantamento das principais lógicas que presidem a produção do produto midiático: as estratégias comunicativas e discursivas empregadas para sua enunciação e as configurações discursivas produtivas.

As observações das estratégias discursivas responsáveis pela articulação do *como* dizer e que se manifestam através de figuras de expressão reportaram à concepção da estrutura geral do texto-programa, à eleição de seu gênero e formato e às estratégias de comunicabilidade dando subsídios para a análise das vinhetas, dos títulos, cenários e figurinos do programa.

Na análise dos títulos dos episódios do programa, identificou-se que cada episódio de *A grande família* tem um título particular. Alguns desses títulos empregam uma estratégia de metadiscursividade recorrendo a procedimento de referenciação da ordem da recursividade, isto é, recuperam outros textos que lhe são anteriores: seu conteúdo *fala* de outros produtos midiáticos. E uma outra estratégia, empregada na proposição dos títulos, combina metadiscursividade e auto-reflexividade, ou seja, seu conteúdo relaciona-se a outros produtos televisuais. Essas seriam estratégias de ordem isolada e/ou combinada que a televisão utiliza para *falar de si mesma*.

O levantamento descritivo do cenário e dos figurinos permitiu apreender o tipo de ambiente visual construído pelo programa para “reproduzir” o que seria uma espécie de visão estereotipada de uma família de classe média periférica – uma espécie de “ambiente médio” que, mesmo que não reflita propriamente o ambiente dos telespectadores, pode ser reconhecido como uma modelização abstrata desse –, os figurinos, a exemplo dos cenários, deram pistas dos valores investidos nessa retratação da classe média periférica, bem como investem os atores do perfil encarnado em seu personagem.

No fim da primeira fase da pesquisa, havia sido levantado, uma série de elementos que ofereciam pistas das estruturas e regularidades do programa. Algumas dúvidas surgiam com as descrições dos episódios, pois elas já permitiam observar que

se deveria dar conta de alguns questionamentos sobre a ênfase que o programa oferecia quando conferia: a) a maior consistência das relações afetivas e familiares, na família tradicional, representada por Lineu e Nenê, em contraposição às relações de Marilda e Mendonça, Tuco e/ou Paulão; Bebel e Agostinho e Tuco e Viviane ou Marilda; b) a dificuldade demonstrada pelos jovens (Bebel, Tuco, Agostinho) de se independizarem de sua família de origem; c) a prolongada imaturidade dos jovens configurada pela sua falta de responsabilidade e pela dificuldade de manter relacionamentos afetivos, como Agostinho, Tuco, Bebel; d) o desinteresse das jovens pela transformação da casa em *lar*, vide Bebel, ao contrário de Nenê e da própria Marilda; e) a responsabilidade das mães nessa dependência e imaturidade, atente-se para Nenê; f) a distância entre os princípios morais e éticos que norteiam as duas gerações de personagens, considere-se Lineu e Agostinho, Marilda e Bebel, etc.; g) a dificuldade dos jovens de ingressar no mercado de trabalho, como Tuco, Agostinho e Bebel; h) o papel desempenhado pela mídia – novelas, *reality shows* – na vida da família classe média suburbana brasileira; i) a alienação política da família classe média suburbana brasileira, cujas preocupações dificilmente passam por questões dessa ordem; j) a apresentação da vida no subúrbio como calma e aparentemente pouco violenta, atendo-se a brigas e discussões de vizinhança.

Esses questionamentos eram complementados pela curiosidade de observar se o programa assumia uma postura em defesa da família tradicional, dos deveres e das tarefas da mulher. Nota-se que os personagens homens, à exceção de Lineu, são todos marcados pela fragilidade, veja-se Tuco, Agostinho, Beço, Mendonça e Paulão. Já as figuras femininas são dotadas de força e espírito aguerrido.

Além disso, cabe ressaltar que, em que pese a grande preocupação em fazer humor sobre as situações às quais está exposta a família suburbana classe média brasileira, trata-se de um humor que se funda no caráter emblemático das narrativas apresentadas; ele procura não ser apelativo e grosseiro, sustentando-se muito mais nas possibilidades de identificação dos telespectadores do que na apelação vulgar.

A partir de transcrições literais dos 106 episódios, além de se observar alguns indícios da estrutura geral do programa, foi possível identificar os temas oferecidos ao público telespectador. Sobre o conjunto geral de 106 episódios, fez-se um levantamento de temas abordados pelo programa, o que serviu de base para uma triagem, juntamente

com outros critérios, para a seleção de um subconjunto de dez episódios. Esse subconjunto é que depois serviu de base para as análises da segunda fase da investigação, de acordo com o Capítulo 6.

Entre os 106 episódios analisados de *A grande família*, foi possível identificar as principais temáticas e algumas situações de sintonia com o telespectador. Essas temáticas foram agrupadas por seus aspectos principais, resultando nas seguintes frequências:

- amizade entre as mulheres (4 episódios);
- brigas em família (entre pais e filhos; sogro e genro; sogra e nora; marido e mulher; vizinhos) (9 episódios);
- ciúme (entre amigos; irmãos; feminino; masculino; casamento; família; amizade; relações amorosas e afetivas; traição masculina; entre mulheres; entre homens) (14 episódios);
- crença nas mandingas populares como fator de realização de felicidade na família e nas relações amorosas (2 episódios);
- falta de dinheiro na família (1 episódio);
- fantasias femininas (homens; amor e casamento; sexuais) (3 episódios);
- felicidade na família (amor; casamento; plano profissional) (18 episódios);
- felicidade masculina (família e trabalho) (2 episódios);
- guerra entre os sexos (2 episódios);
- honestidade (família e plano profissional) (2 episódios);
- idealizações (de amizade; de dona de casa; beleza feminina; do papel masculino; as relações amorosas e afetivas dos filhos; do trabalho) (7 episódios);
- malandragem (9 episódios);
- impotência masculina (1 episódio);
- mentira (nas relações amorosas e afetivas) (3 episódios);
- morte (2 episódios);
- trabalho (*stress* e nas relações amorosas e de amizade) (2 episódios);
- papel da mulher (professora/educadora; “rainha do lar”; trabalho remunerado) (8 episódios);
- amor (entre casais e namorados) (1 episódio);
- preconceito em relação ao homossexualismo (4 episódios);

- preconceito em relação ao relacionamento de mulher mais velha com homem mais jovem (1 episódio);
- relação extraconjugal - mulher no papel de amante (2 episódios);
- segurança pública (2 episódios);
- traição feminina (2 episódios);
- traição masculina (2 episódios);
- velhice na família (3 episódios).

3 Procedimentos metodológicos: segunda fase da pesquisa

A segunda fase da pesquisa, a partir das indicações de estudo de caso, voltou-se para a análise de um subconjunto de episódios selecionados, a partir do levantamento dos 106 episódios vistos. A escolha levou em consideração episódios que estivessem centrados nos principais personagens e os temas que apareceram como elementos marcantes na realização do programa.

A partir do levantamento das temáticas, foram selecionadas as seguintes, para a segunda fase da pesquisa:

1) mentira como fator desencadeador de ciúme nas relações amorosas e afetivas entre marido e mulher, entre amigos e entre namorados, possibilitando discutir o significado do casamento e da amizade;

2) ciúmes;

3) felicidade na família;

4) impotência masculina;

5) malandragem;

6) mulher no papel de “rainha do lar”;

7) papéis estereotipados de gênero;

- 8) preconceito ao homossexualismo;
- 9) relações extraconjugais – mulher no papel de amante; e
- 10) trabalho masculino.

Além destas temáticas, também foram levados em consideração para a seleção dos episódios os seguintes critérios: (a) variação semestral com o objetivo de atender a todo o período em questão, sendo selecionados: dois episódios de 2004; quatro episódios de 2005; e quatro episódios de 2006; e (b) a variação de personagens com ênfase em episódios com narrativas voltadas a esse personagem central. A escolha desse subconjunto de dez episódios e a variação de personagens foi realizada com o objetivo de obter, ao mesmo tempo, um conjunto suficientemente reduzido, para que cada episódio pudesse ser analisado em profundidade, assegurando uma diversidade suficiente de temas, procedimentos narrativos, ênfases e processos – e também que a observação do conjunto promoveria uma apreensão suficiente das lógicas que “definem” o programa.

Para a análise de cada um dos dez episódios, trabalhou-se com os seguintes indicadores: a) perfil dos personagens que permitem tratar os diversos tópicos e temáticas que caracterizam a proposta de interação do programa; b) estrutura narrativa básica que identifica o problema central que é proposto pelo programa e os seus desdobramentos; c) temáticas como propostas de interação com o público do programa; d) interpretações analíticas que, a partir dos perfis, das seqüências e temáticas abordadas, oferecem algumas percepções que o programa endereça à sociedade no que se relaciona à construção comportamental ou que posições referem; as propostas sobre tais comportamentos; e o tipo de conclusão e/ou fecho que é proposto à ação dramática.

* * *

O estudo de caso do programa *A grande família* em sua singularidade solicita algumas aproximações teóricas já explicitadas quando foram analisados os conceitos de família, humor, terceiro sistema, contrato de leitura, promessa, endereçamento e construção do leitor de onde é possível buscar suas lógicas e especificidades de funcionamento.

Seguindo as abordagens de Braga (2007) e Ginzburg (1989), a partir da observação dos indícios sistematicamente observados na segunda fase – elementos referentes aos perfis, aos encaminhamentos narrativos, às táticas de provocação do riso, à expressão dos comportamentos criticados ou confortados – fizemos inferências sobre as lógicas específicas do programa e, em consequência, sobre a proposta de interação com seu público, promessas e endereçamento –, que são apresentadas na conclusão da pesquisa.

As duas fases sucessivas da pesquisa se complementam: os dois conjuntos de observações realizadas é que permitem, nas conclusões, as percepções sobre a estrutura de interação e as lógicas de funcionamento do programa.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO

O presente capítulo elabora reflexões sobre contextos pertinentes ao ambiente em que está inserido o objeto de pesquisa, o programa *A grande família*, de onde destacam-se: mídia televisão; programação; *sitcoms*; televisão no Brasil; e a produção brasileira.

Na mídia televisão, foram eleitas algumas das abordagens que problematizam a importância da televisão como meio de informação e de entretenimento. Na programação televisual foi possível identificar a associação do seu caráter comercial e midiático, de querer e precisar ser assistida, com a necessidade de criar e manter uma programação pautada na repetição e na fidelidade de sua audiência. O item *sitcoms* apresenta um histórico do subgênero e de sua estrutura. No item televisão no Brasil, procura-se identificar sua inserção como um dos elementos do processo de industrialização apoiado pelo projeto do regime militar pós-64, bem como a criação da produção televisual brasileira e o contexto do surgimento da primeira versão do original *sitcom A grande família*, na RGT.

1 Mídia televisão

Silverstone (2003) diz que a análise da produção televisiva deveria estar diretamente relacionada aos questionamentos sobre a *função social* da televisão na sociedade contemporânea. Hoje, a televisão, independentemente de ser local, nacional ou global, é onipresente, ocupando dimensões inusitadas na vida do cidadão comum, e tem caráter social, cultural, político e econômico. Com isso, de um lado, contribui para incentivar a variável capacidade dos homens de compreenderem o mundo, de produzirem e partilharem significados, porque essa onipresença e complexidade, seguramente, abrem e estendem à sociedade determinadas visões/valores que dialogam tanto com as *instituições sociais* como com a sociedade em geral.

Assim, a televisão passa a desempenhar um papel de mediação de ordem econômica, tecnológica, social e discursiva. Nesse sentido, as contribuições de Sodré (2002a) são fundamentais para o entendimento das funções que as mídias em geral, e a televisão, em particular, tomaram a si. Segundo o autor, o estatuto da mídia na pós-modernidade, diferentemente das formas tradicionais, poderia ser traduzido por uma nova qualificação da vida, um novo *bios* midiático ou um quarto *bios*. Essa *nova* realidade midiática é uma realidade virtual ou simulada, não podendo ser confundida com o real socioistórico. O *espelho* midiático não é mera cópia, reprodução ou reflexo, ele implica a proposição de novas formas de vida, novos espaços e novos modos de interpelação coletivos dos indivíduos, portanto, de outros parâmetros para a constituição de identidades pessoais. (SODRÉ, 2002a, p.23).

Sodré considera que as mudanças advindas das transformações tecnológicas são responsáveis por uma reconfiguração das noções de tempo e espaço e pela multiplicação das tecnointerações. Segundo o autor, as transformações tecnológicas promoveram a hibridização dos meios, resultando numa nova eticidade existencial, compatível com a razão tecnomercadológica: *O que aparece é bom, e o que é bom aparece*. (SODRÉ, 2002a, p. 70).

O autor faz referência a uma análise mais aprofundada da construção de sentido advinda dos novos aparatos tecnológicos, obedientes às lógicas tecnológica, econômica, política e mercadológica, oferecendo pistas para a identificação desse novo espaço de vida sistêmico como muito mais controlador, nivelador e diferenciador. A ele, como já se referiu, denominou *bios* midiático.

Esse quarto *bios*, segundo Sodré, possui também uma implicação política muito forte sobre o real, espaço no qual o próprio indivíduo pode converter-se em realidade midiática, modificando as tradicionais formas de sociabilidade e, por consequência, criando uma indistinção entre público e privado. (SODRÉ, 2002a, p. 27).

Canclini destaca que os meios massivos, dentre eles a televisão, estão modificando os vínculos entre o público e privado. O autor diz que viver numa grande cidade não implica se dissolver na massa e no anonimato, pois

a violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade levam [...] a procurar na intimidade doméstica, em encontros confiáveis,

formas seletivas de sociabilidade. Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a [sic] domicílio. (CANCLINI, 2000, p. 286).

Nessa direção, Hoineff (1996, p. 53) também considera que a cultura televisiva no Brasil está profundamente relacionada à ausência de alternativas de uma sociedade sem acesso a outros tipos de cultura, em especial, aqueles que levam o espectador para fora de casa.

Nesse real de ordem tecnocultural, há a possibilidade desse jogo de espelhamento: a tecointeração assume o lugar das antigas mediações em função do fortalecimento da midiaticização.

Desse modo, é fundamental problematizar os diferentes discursos que circulam na sociedade, em ordem de valores compactados com a lógica da competitividade e marcados por mecanismos de hierarquização econômica e cultural.

Lipovetsky afirma que, em muitos domínios, a mídia conseguiu substituir a Igreja, a escola, a família, os partidos, os sindicatos, como instâncias de socialização e de transmissão de saber.

É cada vez mais através da mídia que somos informados sobre o curso do mundo, é ela quem transmite os novos dados capazes de possibilitarem nossa adaptação ao meio cambiante. A socialização dos seres por intermédio da tradição, da religião, da moral cede terreno cada vez mais à ação da informação midiática e das imagens. (LIPOVETSKY, 1989, p. 226).

Dentre todos os meios de comunicação contemporâneos, a televisão, sem dúvida, é aquele que desempenha hoje a função mais relevante, principalmente nos países de terceiro-mundo, em que representa, para muitos, talvez, a única possibilidade de informação e entretenimento.

Verón atribui às décadas imediatas do pós-guerra o período clássico da instalação das sociedades industriais na civilização de consumo, não havendo setor da vida cotidiana que não fosse transformado – a família, a relação com o corpo, o cuidado com a saúde, a vida sentimental e a vida sexual, a utilização do tempo livre, as crenças religiosas e a relação do indivíduo com o sistema político-democrático. Nessa

perspectiva, a televisão teve grande importância, difundindo os ícones estilísticos da modernidade:

Uma especial reconfiguração do cultural é a que produz um universo audiovisual, e particularmente na televisão, ao constituir-se em dispositivo radicalizador do discurso da modernidade, redefinindo as hierarquias que normalizam a cultura e também suas modalidades, ríves e linguagens. (VERÓN, 1967).

Todos esses autores enfatizam o fato de que, dentro do universo midiático, a televisão é, sem dúvida, a instância mais abrangente e de maior impacto nas bases sociais, não só no Brasil, mas em todo o mundo. Sua capacidade de reprodução do vivido, por meio do uso ideológico das tecnologias avançadas de comunicação eletrônica que, vencendo limites espaço-temporais, globalizam informações, conhecimentos, valores, é capaz de mobilizar simultaneamente milhões de pessoas em todo o mundo.

2 Programação televisual

Duarte diz que as enunciações dos produtos televisivos confluem ao propósito de querer ser assistidas a fim de manter e conquistar um número maior de telespectadores. A televisão precisa impor sua programação, expor ou indisponibilizar seus produtos, de forma a reforçar a sua disposição. Dentre esses procedimentos, a televisão recorre às estratégias de imposição, exposição, indisposição e disposição de sua produção televisiva:

Os procedimentos de imposição correspondem a todas as iniciativas da emissora na direção de exibir ou excluir seus produtos [...]. Os procedimentos de exposição dos produtos televisivos dizem respeito a todas as estratégias empregadas para a exibição e inclusão de seus produtos nos hábitos de consumo do telespectador. Os procedimentos de disposição correspondem às estratégias empregadas pela televisão quando ela não está segura quanto à conveniência de investir em um produto, por distintas razões. Os procedimentos de indisposição dizem respeito às estratégias adotadas pela televisão quando esta está segura quanto à inconveniência de investir em um produto, e, de certa forma, o indisponibiliza. (DUARTE, 2004, p. 40-41).

Duarte destaca, que o fato de existir uma programação predefinida e prevista pela grade da emissora tem uma dupla função: fazer com que o telespectador se habitue a conhecer a programação e atender às aspirações de novidade, e conectar-se aos interesses econômicos da emissora. A estruturação da programação impõe a necessidade de compradores para esses produtos que serão financiados conforme o público telespectador. A televisão, como empresa comercial, procura satisfazer os interesses de seus anunciantes que compram seus intervalos comerciais; é, em função da audiência, que seus produtos são financiados. (DUARTE, 2004, p. 45-46).

Além de as estratégias de produção da programação estarem voltadas à conquista de um público cada vez maior, há aquelas da ordem do *marketing*, direcionadas à imposição do consumo dos produtos, tais como a publicidade e o *merchandising*, isto é, a publicidade no interior dos próprios produtos televisivos. (DUARTE, 2004, p. 47).

As próprias emissoras preocupam-se com a construção e consolidação de sua imagem no mercado televisual. Uma das maneiras de promover sua imagem e a de seus produtos é a auto-referenciação. Auto-referenciando-se, a televisão procura transformar em notícias e novidade a sua própria produção, utilizando-se de espaços no interior de sua programação e de outros meios de comunicação da própria rede para a divulgação de seus produtos. (DUARTE, 2004, p. 47-48).

A televisão, ao fazer simulação do vivido, constrói sentido à realidade, propõe novos mitos. Nesse processo de produção discursiva, emprega diferentes estratégias comunicativas e discursivas que podem ser analisadas como materialidades discursivas, como geradoras e vinculadoras de discursos, via tecnologias de comunicação e informação. Nesse processo, diferentes lógicas presidem a produção televisual; mas, sem dúvida, entre elas a econômica é determinante.

Qualquer emissora de televisão quer e precisa ser vista e, para isso, utiliza-se de estratégias que servem para seduzir e convencer com vistas à adesão do telespectador aos seus produtos.

Duarte destaca que os produtos televisivos são mundos industrialmente construídos, mundos-mercadoria que são oferecidos ao consumo de um mercado, às

vezes, global. A autora diz que os sentidos dos produtos midiáticos, devido à sua complexidade e hibridação,

se constroem num duplo processo de semiotização, implicando, de um lado, a transformação do mundo a significar em mundo significante, estruturado a partir da utilização de um certo número de categorias exprimíveis por formas; e, por outro, uma operação de conferência de significação de caráter psicossocial própria de qualquer processo comunicativo. (DUARTE, 2004, p. 24).

Tais produtos estruturam-se a partir de relações de complexidade e hibridação, modificadas pelo desenvolvimento tecnológico de seus dispositivos de produção, circulação e consumo. Dessa forma, analisar os textos televisivos significa também situá-los num contexto: o da própria história das formas midiáticas televisivas.

Segundo a autora, a produção midiática, em geral, e a televisiva, em particular, é presidida por diferentes lógicas de ordem *econômica*, visto que a televisão é uma empresa comercial que oferece seus produtos ao mercado; *tecnológica*, uma vez que existem diferenças concretas na forma de produção e consumo dos produtos veiculados pelas diferentes mídias; e *discursiva*, pois são linguagens que realizam a mediação entre essas lógicas e o produto, que é sempre um texto. (DUARTE, 2004, p. 40).

A partir dessas lógicas, a televisão vem desenvolvendo macroestratégias, empregadas na apresentação e feitura de seus textos-programa. Sua programação é diária, mensal ou anual. Mas se trata de uma programação fixa, previamente prevista assim; embora busque sempre o novo, ela está encerrada no que ela deve, em função dos interesses econômicos, fazer para poder operar:

Dessa contingência decorrem, por exemplo, a repetição serial, e a adoção de sistemas binários na concepção dos personagens e de outras estratégias que permitam a construção de relatos com rapidez. Assim, com pintadas de improviso, a televisão vai tecendo as repetições com variações, pois o fato de estar sempre no ar obriga as emissoras a se utilizarem de grades de programação periódicas: séries, seriados – com apresentações diárias, semanais, etc. (DUARTE, 2004, p. 58).

Duarte ensina que é preciso considerar, na produção televisual, os diferentes níveis estratégicos que estão materializados em cada texto televisivo. Seus textos comportam estratégias comunicativas e discursivas. As estratégias comunicativas são deliberações tomadas em termos de enunciação do processo televisivo, e as estratégias discursivas aparecem configuradas no texto. Ao conjunto de deliberações, tomadas pela

instância de produção, dá-se o nome de discursivização, e à atualização das escolhas estratégicas diante do repertório de possibilidades virtuais, configuração. Uma dessas estratégias, que fica no limiar entre o comunicativo e o discursivo, é a noção de gênero. (DUARTE, 2004, p. 42).

3 *Sitcoms*

O termo *sitcom* é a abreviatura pela qual é conhecido um subgênero televisual que poderia ser definido como uma comédia de situação [*situation comedy*].

O *sitcom* faz humor¹⁶ sobre diferentes situações cotidianas que podem parecer trágicas, mas que, vistas por alguém de fora ou por nós mesmos depois de ocorridas, são engraçadas, pois esse tipo de comédia ressalta seu lado cômico de forma exagerada ou caricatural.

Originalmente utilizados em programas de rádio, nos anos 20, deram origem a séries ficcionais televisivas, provindas dos EUA, que surgiram em meados dos anos 40, sendo ainda hoje muito populares.

Com a chegada da televisão, os programas humorísticos e de variedades, chamados *comedy-variety*, foram os primeiros a ser adaptados para o novo veículo com o objetivo de entreter toda a família. Os primeiros *sitcoms* produzidos, entre 1947 e 1951, eram cópias fiéis daqueles apresentados no rádio. Alguns alcançaram relativo sucesso, outros não, mas entre os problemas enfrentados estava a adaptação de clássicos radiofônicos para a imagem televisiva e dos de séries cômicas relacionados a diferenças raciais e culturais.¹⁷

¹⁶ Veja-se, a respeito desse tema, Médola (2004); Messa (2006); e Santos (2003).

¹⁷ FURQUIM, op. cit. p. 19. Os primeiros *sitcoms* de que se tem notícia foram produzidas no fim da década de 40: *Mary Kay and Johnny* (1947-1950), sobre recém-casados, que vivem em Nova Iorque: ela uma dona de casa meio maluca e ele um bancário. Mais tarde, *Mary Kay* (atriz) dá à luz, por isso, a personagem também tem um filho. Um enredo parecido com *I Love Lucy*, que faria sucesso anos depois. *The Laytons* (1948) tratava do cotidiano de uma família e de sua empregada doméstica negra. A mesma história seria tentada mais tarde, com sucesso, com *Beulah* (1950-1953). *The Growing Paynes* (1948-1949), sobre um casal e seus filhos. Ela, uma maluca ao estilo de *I love Lucy*, ele, um vendedor de

Normalmente, nesse tipo de seriado, cada episódio tem uma duração de 30 minutos, em temporadas com cerca de vinte episódios. É freqüente ouvirem-se, nas cenas mais cômicas, gargalhadas dos espectadores produzidas em estúdio ou a serem adicionadas posteriormente durante a edição.

Como crônicas do cotidiano:

Os *sitcoms* não visam, basicamente, [a] fazer o público rir. É uma forma de o escritor passar a um grande público suas idéias e opiniões sobre a sociedade em que está inserido. A graça, o riso fácil, é consequência de um texto bem escrito e personagens bem elaborados dentro de um contexto bem apresentado. Os *sitcoms*, retratando o cotidiano de uma família típica de uma sociedade, trazem drama, humor, aventura, ficção e todas as demais abordagens imagináveis, mas acabam, também, assumindo a obrigação de fazer rir. De forma satírica, ele diz a verdade sobre questões sociais, políticas e familiares de uma determinada cultura. (FURQUIM, 1999, p. 8).

Como subgênero televisual, os *sitcoms* caracterizam-se pela presença de personagens fixos com estruturas bem definidas com as quais o público se identifique,

seguros como *Papai Sabe Tudo*. A família contava com a ajuda da empregada, como Hazel, que sempre tinha uma solução para seus problemas. Outros *sitcoms* também foram produzidos entre 1948-1950, mas, como naquela época não existia um sistema oficial para medir a audiência, as emissoras resolveram garantir seu público, e seus patrocinadores transportaram do rádio três séries de sucesso: *Mama* (1949-1956) com base no livro *Mama's bank account*, de Kathryn Forbes, que também gerou um filme, *I remember mama*, e um musical de mesmo nome com músicas compostas por Richard Rodgers. Esse *sitcom* narrava o dia-a-dia de uma família de imigrantes da Escandinávia: *The Goldbergs* (1949-1954), que mais tarde mudaria o título para *Molly*, sobre uma família judia vivendo em Nova Iorque e, *Amos 'n' Andy* (1950-1953) sobre uma família negra do Harlem. Nesses *sitcoms*, os episódios giravam em torno das diferenças culturais, porém mostradas como apoio e não como enredo principal. As histórias dessas famílias eram iguais às de todos os americanos da época: relacionamentos familiares, trabalho, diversão, escola, vizinhos, finanças, etc. Mas das versões de sucesso vindas do rádio, a única não-aceita foi *Amos 'n' Andy*. A rede CBS foi a emissora que mais investiu na produção de *sitcoms* nos anos 50, os quais predominavam em sua grade de programação. As demais grandes redes, ABC e NBC, investiam em teleteatro e programas humorísticos, respectivamente, muito embora todas as três mantivessem a produção de todos os gêneros de entretenimento. Um dos principais ingredientes de sucesso nos anos 50 era produzir *sitcoms* e programas de variedades centralizados em nomes famosos provenientes do rádio ou do cinema, que desafiavam a determinação dos estúdios de proibir suas estrelas de trabalharem na televisão. Isso foi possível graças ao estrondoso sucesso de *I Love Lucy*, com Lucille Ball, atriz de cinema e ex-contratada da RKO e MGM. A grande popularidade de sua série inspirou certa confiança nos astros de cinema que, anteriormente, temiam aventurar-se na televisão. Agora, não apenas estrelavam suas próprias séries como também participavam como atores convidados. Dessa forma, a década de 50 viu surgir *The Bárbara Stanwick Show*, *The Donna Reed Show* (conhecida no Brasil como *Minha vida com mamãe*), *The Red Skelton Show*, *The Bob Hope Show*, *The Ed show*, *The Bob Cummings Show*, *The Ray Milland Show*, *The Mickey Rooney Show*, *The John Forsythe Show* e a dupla *Bud Abbott e Lou Costello* que suspendeu a produção de seus filmes para estrelar um programa de televisão. A chegada de atores do cinema levava para a TV nomes famosos que traziam consigo seus roteiristas favoritos e suas fórmulas de sucesso. Os *sitcoms* também se tornaram um veículo para atores que interpretavam a si mesmos, ou seja, casais na vida real que interpretavam o dia-a-dia de um casal na televisão, como foram os casos de George Burns e Gracie Allen em *The George Burns e Gracie Allen Show*, Lucille Ball e Desi Arnaz em *I love Lucy*, Jack Lemmon e Cynthia Stone em *Heaven for Betsy*, Ida Lupino e Howard Duff em *Mr. Adams and Eve* e Harriet e Ozzie Nelson em *The Adventures of Ozzie and Harriet*. Mas eles não eram os únicos, também havia casos de atores que interpretavam na tela personagens com as suas próprias características ou personalidades. Esse fato originou uma nova categoria para o prêmio *Emmy* (o *Oscar* da televisão que surgiu em 1948): melhor artista que interpreta essencialmente a si mesmo.

independentemente do histórico dos envolvidos, mostrando o que eles almejam na vida, como se relacionam entre si e como lidam com seus problemas. As narrativas surgem de uma situação de confronto entre o personagem e seus problemas, como testando as reações e soluções encontradas por ele:

Os personagens de *sitcoms* são caricatos, às vezes com mais defeitos do que virtudes (as quais apresentadas do ponto de vista do exagero acabam sendo consideradas defeitos); pessoas em geral, boas, que se envolvem em situações de conflito dentro das quais precisam dar um “*jeitinho*” a fim de resolvê-las. (FURQUIM, 1999, p. 15, grifo do autor).

Outra característica dos *sitcoms* é a presença da família; é necessário que os personagens estejam, de alguma forma, envolvidos com uma família: pais, irmãos e/ou avós e tios, além de colegas de trabalho e melhores amigos.

Furquim refere também os temas considerados tabus, como, por exemplo, a sexualidade e o racismo muito comuns nas produções televisivas norte-americanas entre as décadas de 50 e 80. Entretanto, destaca que *I love Lucy* e *Papai sabe tudo*¹⁸ serviram de modelo para o amadurecimento na criação de outros *sitcoms* da mídia televisiva.

Ao analisar a origem e as mudanças das produções norte-americanas, de acordo com o contexto dos *sitcoms*, entre as décadas de 50 e 80, a autora conclui que, inicialmente, eles procuraram retratar o cotidiano da família americana com o único objetivo de fazer o público rir com situações que poderiam acontecer a qualquer pessoa. Num segundo momento, o *sitcom* assumiu o compromisso de reproduzir, por meio de seus personagens, os modelos às ações e as aspirações da sociedade, porém, de acordo com o contexto das décadas de 60 e 70, as verdadeiras questões sociais, como, por exemplo, o movimento feminista e questões políticas, que agitavam a sociedade, não foram retratados com fidelidade. A televisão, por precaução, silenciou sobre outros tipos

¹⁸ As histórias focalizam problemas de relacionamento entre marido e esposa dando ênfase às situações que poderiam ser engraçadas. Assim, o enredo de cada episódio trazia problemas do cotidiano visto de forma exagerada. Um dos melhores exemplos de casal dos anos 50 é *I love Lucy*, na qual temos o casal protagonista, Lucy e Ricky Ricardo que, ao longo da série, tem um filho, Riquinho. A presença de seus vizinhos e melhores amigos, Ethel e Fred Mertz, funciona como um complemento à família tendo em vista que os Mertz são uma presença constante na vida dos Ricardos. Ethel poderia ser descrita como irmã de Lucy já que a relação das duas era bem mais próxima que a de Ricky e Fred. *Papai sabe tudo*, 1954, segue a linha de uma esposa satisfeita com a sua posição de dona de casa. Jim Anderson, vendedor de seguros, e sua esposa Margareth vivem em uma cidade do interior, ao contrário dos Ricardos que vivem na agitada Nova Iorque e desfrutam de uma perfeita harmonia com seus três filhos, a despeito dos problemas de relacionamento que surgem em cada episódio, em geral, causados por algum dos filhos. (_____, 1999, p. 16).

de comportamento e idéias políticas que pudessem causar polêmica e queda nos índices de audiência, tendo em vista o meio empresarial e a Igreja Católica.

Atualmente, segundo a autora, há poucos *sitcoms* que tratam exclusivamente de temas político-sociais, estando eles mais relacionados à visão crítica do estilo de vida americano, à situação econômica e política do país: a grande maioria limita-se a tratar de relacionamentos pessoais e sexuais.

A comédia, freqüentemente, é associada ao cômico provocando o riso que põe em relevo excentricidades ou incongruências de caráter, da linguagem ou da ação. Na comédia, normalmente coexistem os vários tipos de cômico. O *cômico de situação*, que resulta do próprio enredo, característico da *comédia de acontecimento* ou *de intriga*; o *cômico de caráter*, resultante do temperamento dos personagens, caracteriza a *comédia de caracteres*; o *cômico de costumes*, que explora as convenções e falsos valores da sociedade, é relacionável com a *comédia de sociedade* ou de *costumes*.

A presença do riso, humor e comédia nos *sitcoms* muitas vezes é interpretada como um comportamento escapista para os problemas de um indivíduo ou grupo, mas o sentido criado é sempre uma forma de imaginar o mundo.

Aronchi de Souza (2004) diz que os *sitcoms*¹⁹ norte-americanos misturam humor com teledramaturgia para apresentar “em situações cômicas os costumes dos cidadãos comuns.” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 135).

4 Televisão no Brasil

A televisão chegou ao Brasil por volta dos anos 50 do século passado, como parte de um projeto de modernização do País por meio do desenvolvimento industrial,

¹⁹ A comediantes americana Lucille Ball alcançou sucesso com o pioneiro *I love Lucy* (CBS, 1951), que influenciou de maneira significativa os programas brasileiros do gênero, como *Família trappo* (Record). A fórmula é mostrar cenas do cotidiano familiar com exagero das personagens do pai trabalhador, da mãe preocupada, do filho rebelde, do avô doente, de parentes enrolados, da empregada assanhada e de vizinhos chatos. (_____, 2004, p.136).

que, estendendo-se pelos governos de Dutra e Getúlio Vargas, culmina na euforia dos anos de JK. (SODRÉ, 1984).

A revista *Sumaré*, de 15 de setembro de 1949, ao anunciar a chegada da televisão em São Paulo, destaca a alteração – *Rádio a caminho da televisão* –, apontando para o parentesco do rádio com a televisão, no sentimento da época. (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 12).

As primeiras emissoras de televisão foram inauguradas no início dos anos 50 (em setembro de 1950, a TV Tupi de São Paulo, canal 3; em janeiro de 1951, a TV Tupi do Rio de Janeiro, canal 6). As verbas publicitárias então se dividiam majoritariamente entre jornais, revistas e emissoras de rádio. No momento de sua implantação, a televisão apresentou-se como uma mera e curiosa inovação tecnológica destinada às elites. Em 10 de fevereiro de 1951, *O Cruzeiro* anunciava “*Marco histórico de uma nova era, a TV conquista o Rio.*” (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 13). Na época, no alto do Pão-de-Açúcar, erguia-se a torre metálica com uma antena que apontava para uma nova e dinâmica fase da radiodifusão nacional. A imprensa, noticiando a chegada da televisão, previa o início da disputa por um público até então exclusivo do rádio. Na ocasião, como o rádio era o veículo conhecido, a televisão, por extensão, surge então como um rádio com imagens.

Segundo Sodré (1984), já na segunda metade da década, o ufanismo desenvolvimentista da era JK fomentou a iniciativa de empresários e a proliferação das emissoras (TV Paulista, TV Record, TV Continental, TV Rio).

Durante os primeiros anos de história, a televisão foi um veículo de alcance limitado em razão do baixo número de domicílios que possuíam um aparelho e da reduzida extensão, do território nacional, capaz de receber seus sinais.

Esse panorama começa a se transformar a partir da década de 60 com a ampliação do consumo industrial, apesar dos índices inflacionários da economia. A televisão passa, então, a assumir seu caráter comercial, disputando verbas publicitárias na busca de maior audiência. A pioneira nesse sentido foi a TV Excelsior que acabou por abrir espaço para a afirmação da RGT, o que marcou, de certa forma, o início de um sistema televisivo brasileiro ou o início de uma indústria da comunicação televisiva.

Segundo Hamburger (apud NOVAIS, 1998, p. 454), no governo militar, instalado a partir de 1964, as telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional. Investiu-se na infra-estrutura, mas com uma forte censura e políticas culturais normativas. Em 1968, foi inaugurado um sistema de transmissão de microondas. Logo após, passou-se a financiar a comunicação via satélite, centralizada na estação Itaboraí. Em 1974, novas estações para a comunicação via satélite possibilitaram que sinais televisivos atingissem capitais da Região Norte, como Manaus e Cuiabá.

Seguindo a conjuntura político-econômica, a partir dos anos 60, houve a expansão da demanda de bens e serviços de luxo, proporcionados pela ampliação do crédito ao consumidor durante o milagre econômico. Com isso, a televisão brasileira assistiu ao *boom* histórico de vendas, assim como firmou as bases de sua interferência teleguiada na vida política brasileira. (PALHA, 2002, p. 15).

Nesse cenário, o Estado ao mesmo tempo em que descaracterizava e reprimia as organizações populares, valia-se do poder da mídia para se relacionar diretamente com os indivíduos atomizados, apresentando-se como o integrador de um país que necessitava de ordem e progresso. O manual básico da Escola Superior de Guerra (ESG), em 1977, dizia que para as Forças Armadas, a comunicação representava um instrumento poderoso para a obtenção de uma padronizada difusão de idéias, a criação de estados emocionais, alterações de hábitos e atitudes.

O Estado objetivava, mediante o uso dos meios de comunicação, buscar o consenso passivo da sociedade brasileira, solicitando a participação dos diferentes grupos sociais, no seu deslocamento do espaço público para a cena doméstica, proporcionada pela televisão, esta sim, com a outorga de reproduzir a realidade sob o prisma do desenvolvimento e da segurança nacionais a partir dos interesses do regime. No lugar de encontros políticos ou manifestações populares, os telespectadores podiam usufruir da experiência do vivido por meio de sons e imagens vindos da telinha, na comodidade segura de sua sala de estar. (PALHA, 2002, p. 16).

Em 1981, um acordo da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) com as redes Bandeirantes e Globo permitiu às emissoras transmitirem sinais abertos para todo o território nacional. Esses sinais poderiam ser captados por qualquer antena

parabólica. A comunicação via satélite foi incrementada em 1985 e 1986, quando foram lançados o primeiro e o segundo satélites brasileiros.²⁰

É indiscutível que a RGT foi a maior beneficiária das políticas adotadas pelo regime militar no Brasil, em razão de suas relações amistosas com o governo e da sintonia que obtivera com o mercado de consumo. A RGT, entre 1965 e 2000, passou de detentora de uma única concessão de televisão, no Rio de Janeiro, para 11 emissoras no Estado de São Paulo (28% das concessões), oito no Paraná (33%), sete em Minas (35%), quatro no Rio de Janeiro (29%), uma em Brasília e outra em Recife, o que a coloca na condição de quarta maior rede de televisão do mundo – atrás apenas das três grandes redes norte-americanas (ABC, CBS e NBC). A RGT, atualmente, também concentra a propriedade de outros tipos de meio de comunicação, como, por exemplo, concessões de rádio e televisão e outros serviços de televisão por assinatura, jornais e revistas, produtoras, etc.

Segundo Hamburger, com uma audiência estimada em 98,7 milhões de telespectadores, em 1991, a televisão brasileira atingia 71% dos domicílios brasileiros, emitindo sinais para 99% do território nacional, inclusive para regiões que, na época, ainda não tinham acesso à energia elétrica. (apud NOVAIS, 1998, p. 448).

As primeiras programações da televisão no Brasil refletiram o caráter elitista de seu público. Programas de orquestra, de balé e de dramaturgia, inspirados em atores como Shakespeare, estavam voltados para o agrado do público de alto poder aquisitivo que podia comprar um aparelho de televisão.

Com o aumento do número de aparelhos de televisão e do consumo dirigido a outros níveis socioeconômicos, a programação, até então voltada a uma audiência classe A, passou por mudanças.

Assim, a princípio referencial de *status* de um grupo privilegiado, a trajetória da televisão é marcada pelo processo de popularização do meio e pela inovação da sua programação em termos técnicos de linguagem, de temas, de gêneros e formatos de produtos ofertados ao mercado consumidor, chegando, hoje, a ocupar um espaço que

²⁰ Veja-se, a respeito desse tema, Brittos (2005, 2006).

muitos afirmam: “A gente não vive sem televisão.” (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 97).

Grande parte da programação da televisão foi sendo construída aos poucos, contando com a resposta da audiência e da opinião pública que manifestavam críticas e elogios diversos por meio de telefonemas às emissoras; da indicação dos seus atores, animadores e cantores preferidos; e de cartas enviadas à imprensa.

Da radionovela, fenômeno de audiência do rádio, surgiu à teledramaturgia, que foi uma tentativa de a televisão trazer ao ar, duas a três vezes por semana, a novela. O videotape possibilitou que a novela fosse diária e dentro de uma faixa determinada de horário.

Desde o início, a programação televisiva foi montada visando a conquistar a atenção do maior número possível de telespectadores. As novelas tiveram grande participação nessa meta, pois o público deveria estar de volta, no outro dia, mais interessado ainda em acompanhar a trajetória do enredo que lhe era ofertado. Na época, as novelas procuravam buscar a mobilização e a sensibilização femininas, chegando-se a afirmar que esses programas:

eram uma diversão feminina e do interesse de donas de casa, essas criaturas que se entregam aos afazeres domésticos e que não tinham ainda uma diversão para o justo e merecido repouso das atividades diárias. Eram as mulheres [...], pois é justamente naquela hora que as principais tarefas do dia tiveram o seu fim: o almoço já está terminado, as crianças já se têm dirigido para a escola e todas as ordens domésticas já foram dadas. É a hora, portanto, do recreio da dona de casa, hora que ela lança mão com tanto proveito, entregando-se a uma diversão tão salutar e agradável. (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 30).

Bucci diz que, no fim da década de 60, Boni (José Bonifácio de Oliveira), então superintendente de produção, programação, engenharia e jornalismo da RGT percebia que

o hábito da TV (e daquele canal) só se firmaria se tivesse motivações afetivas. Numa entrevista à Revista *Senhor*, número 25, de julho de 1980 (recuperada por Maria Rita Kehl no ensaio “Eu vi um Brasil na TV”, publicado em *Um país no ar*) [Boni diz]”Para habituá-lo (o público) a ver nosso canal, precisamos colocar no ar um produto que você e o mercado estejam dispostos a consumir. E você e o mercado têm de confiar que, assim que aquele produto acabar, vai ser substituído por outro que mereça igual confiança. [...] O telespectador fica habituado a ver televisão porque passa a ter afeto por ela. [...] O segredo da televisão está em como criar o hábito”. (BUCCI, 1997, p. 30).

Segundo o autor, a programação televisiva, além de informar, precisa chamar a atenção, surpreender, assustar, como produtos de puro entretenimento buscando criar um vínculo afetivo com o telespectador.

Aronchi de Souza (2004) destaca que a programação é o conjunto de programas transmitidos por uma rede de televisão. O principal elemento da programação é o horário da transmissão de cada programa que leva em conta a preferência do público pelos gêneros transmitidos. A programação horizontal representa uma estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana, com o objetivo de criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário. Nessa horizontalidade da programação, tem-se o papel da novela que na televisão brasileira é transmitida, geralmente, no horário nobre, pois parte da sociedade se caracteriza pelo baixo poder aquisitivo, para qual a televisão é o único divertimento. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 54-55).

A RGT, conforme Aronchi de Souza (2004, p.83-84), é a rede líder em audiência dedicando ao gênero filme a maior parte de sua programação (24%). Entretanto, em 1996, a produção própria da emissora concentrou-se em dois gêneros: telejornalismo (22%) e novelas (18%). Na época, com relação à sua programação, o gênero infantil ocupava (12%) e os esportivos (7%) e, mesmo dedicando 4% a programas humorísticos, o autor identifica que a RGT é a rede que mais investe nesse gênero. Na análise dos resultados, a pesquisa apontou que a programação da RGT dedicou 74% à categoria entretenimento, 23% à categoria informação, e 3% à categoria educação. Em pesquisa realizada em 2003, o autor destaca que os filmes, o telejornalismo e as novelas continuavam formando o tripé dos gêneros de maior investimento da emissora.

Aronchi de Souza (2004, p.92), a partir da análise dos recursos técnicos e de produção que diferenciam os programas de televisão, apresenta uma classificação de gêneros, categorias e formatos da programação televisual. O autor afirma que qualquer categoria de um programa deve sempre entreter mesmo quando se diz voltado à informação e educação. No gênero entretenimento elenca os programas de auditório; colunismo social; culinária; desenho; docudrama; esportivo; filme; *game show* (competição); humorístico; infantil; interativo; musical; novela; *quiz show* (perguntas e respostas); *reality show*; revista; série; série brasileira (minisséries); *sitcom*; teledramaturgia; variedades; *western* (faroeste).

Lopes (2006a) afirma que alguns textos filosóficos e obras literárias modernas, às vezes, são modificados e adaptados à televisão o que costuma ser celebrado como adesão da rede emissora à cultura erudita. O mesmo acontece com escritores brasileiros seja através de obras e peças teatrais consagradas, como, por exemplo, adaptações de Jorge Amado; Eça de Queiroz, Guimarães Rosa; Lima Barreto, Érico Veríssimo, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), e outros, em sua maioria adotando o formato de minisséries, casos especiais e *sitcoms*.²¹

Após a abertura política, principalmente a partir da década de 90, a televisão brasileira passou a criar efeitos que concedia aos telespectadores a autonomia de decidir o destino de personagens, a programação da semana seguinte; de dar seu depoimento e agir sobre a telinha. Essa pretensa interatividade com o telespectador causa a ilusão de que ele realmente opina, interfere, muda os caminhos de uma transmissão e, por que não, do próprio sentido de realidade. (PALHA, 2002, p. 18).

Lopes (2006) afirma que a textualidade televisiva, levando em consideração o “gosto” da audiência e o ponto de vista econômico-comercial, geralmente adere ao tratamento ficcional de seus conteúdos, informações, argumentos e emoções que são veiculados – incluindo teledramas, telejornais, programas de auditório, entrevistas e outros. O autor destaca que isso não quer dizer que não existam “verdades” nos conteúdos oferecidos pela televisão, mas o modo formal da exibição televisual exige o tratamento ficcional, mesmo que o programa não tenha esta atribuição. (LOPES, 2006, p. 4-6).

Eco também destaca que a questão não se resume a verificar se os programas oferecidos pela televisão são informativos ou ficcionais, mas a examinar as estratégias que esses programas mobilizam para sustentar a autenticidade de sua enunciação, ou seja, seus efeitos de verdade. (apud JOST, 2004, p. 38).

²¹ As minisséries são um subgênero teledramático exibido em poucos capítulos, em contraposição à telenovela que pode chegar a ter mais de duzentos capítulos. Os casos especiais são teledramas de episódios únicos. Os *sitcoms*, ou seriados, são histórias com os mesmos personagens centrais, mais ou menos os mesmos cenários, que se renovam a cada episódio. Normalmente, este último subgênero é cômico como a seminal *Família Trapo*, mas, pode ser dramático como o intitulado *Carga Pesada* ou mesclado como *A grande família*, e o programa, já fora do ar, de grande aceitação entre jovens de classe média, chamado *Os normais*. (LOPES, 2006a, p.6).

A televisão brasileira, a partir de 1995, começa a disputar por parte das grandes redes de televisão brasileiras os consumidores de renda mais baixa:

Desde 1995, um novo período do mercado televisivo brasileiro, a fase da multiplicidade da oferta, caracterizada pelo aumento do número de canais disponíveis, provocando uma maior concorrência entre as emissoras, decorrendo daí a popularização das programações. Nesse quadro, a disputa verifica-se centrada em torno da chamada programação popularesca, herdada da própria Globo e da Tupi das décadas de 1960 e 1970, respectivamente. (BARBOSA; CASTRO; TOME, 2005, p. 91).

Assim, pode-se afirmar que o *remake* de *A grande família* está inserido nesse tipo de programação popular. Nessa perspectiva, o programa se inscreve no diversificado contexto da programação voltada para perspectivas de ampla aceitação que caracterizam o “popular” em termos televisivos. Veja-se, no Capítulo 2, Procedimentos de abordagem de *A grande família*, uma articulação entre esse ângulo, conforme trabalhado por França (2004), e nossa abordagem do programa.

5 A produção brasileira

O desenvolvimento do teatro de comédia no Brasil, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, contou com a dedicação de Oduvaldo Vianna que juntamente com Viriato Correa, Nicola Vigiani e Abigail Maia fundaram a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Vianna realizou a primeira excursão de uma companhia brasileira de comédia para o Exterior, Argentina e Uruguai, como também aproveitou a entrada do rádio no Brasil para escrever várias peças radiofônicas, gênero em que também foi pioneiro, escritas, de início, nos anos 40, para a Rádio São Paulo.

Os primeiros programas produzidos pelas redes nacionais foram adaptações que vieram do rádio. A popularidade dos programas humorísticos ganhou a fama de estimular a venda de aparelhos de televisão no País.

Aronchi de Souza destaca:

A TV Rio foi a grande televisão do Rio de Janeiro. Foi ela que pela primeira vez entrou em diálogo com o espectador, abrindo seu auditório para um público que vibrava com a linha de programação humorística, que

incluía até alguns programas de São Paulo, como *Praça da alegria* e *Não durma no ponto*, do Golias e do Manoel de Nóbrega. A grande força da televisão passou a ser a programação ao vivo, em cima de talentos da comicidade como Sérgio Porto, Haroldo Barbosa, Antônio Maria, Max Nunes, os mais antigos do rádio, e especialmente, Chico Anysio, que era aprendiz de todos esses. Era uma estação extremamente alegre, que lançou inclusive alguns programas com o intuito de vender aparelhos de televisão. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 111-112).

Segundo o autor, no período da ditadura militar, os programas humorísticos traziam mensagens codificadas que minimizavam a pressão política e econômica da época; era uma crítica consentida. As dificuldades do povo passavam a ser engraçadas. Alguns quadros como “*O primo pobre e o primo rico*”, da década de 70, com o autor Paulo Gracindo no programa *Balança mais não cai* (Tupi), satirizavam a diferença de classes. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 112).

Patriota (1999), ao contextualizar a trajetória e a produção de Oduvaldo Vianna Filho,²² o Vianinha, destaca que na década de 60 ele atuou como roteirista, na extinta TV Tupi de São Paulo, passando a partir de 1968 a escrever com regularidade para a televisão, produzindo para a TV do Rio de Janeiro, o programa de Bibi Ferreira e também na extinta TV Excelsior quando, em 1965, escreveu dois roteiros originais: o drama *O Matador* e a comédia *O morto do encantado saúda, morre e pede passagem*, em um concurso de dramaturgia da TV Tupi. Esses textos conquistaram o primeiro e o quinto lugares, respectivamente, no Concurso de Teleteatro promovido pela TV Tupi de São Paulo e TV Vanguarda do Rio de Janeiro.

O texto *O morto do encantado saúda, morre e pede passagem* foi adaptado pela RGT, na década de 70, ganhando nova montagem no programa *Brava gente*.

Patriota (1999) relembra que Vianinha, no início da década de 70, foi contratado pela RGT, com o apoio dos amigos Dias Gomes e Janete Clair. Nessa emissora ele adaptou para a linguagem televisiva *Medéia* de Eurípedes, 1972; *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Noites brancas* de Dostoiévski, *Mirandolina* de Goldoni, interpretada por Fernanda Montenegro – essas duas últimas adaptações foram realizadas em parceria com Gilberto Braga – e *Ratos e homens* de Jonh Steinbeck.

²² Veja-se, a respeito desse tema, Moraes (2000); Peixoto (1983); Ruiz (2006); Patriota (2007); e Pelegrini (1991).

Patriota (1999) diz que Vianinha escreveu casos especiais como *Ano novo, vida nova* ou *As aventuras de uma garrafa de champagne*; *Enquanto a cegonha não vem* ou *As aventuras de uma moça grávida*, em 1974, primeiro episódio do programa piloto *Turma, minha doce turma* que após a morte de Vianinha seria convertido em caso especial e também foi roteirista de um dos marcos da televisão: a comédia *A grande família*, perfazendo uma crítica à vida da classe média brasileira e seu cotidiano surrealista e cômico, sendo um dos programas de televisão que Vianinha escreveu ao lado de Paulo Pontes e Armando Costa, na década de 70, que voltou a ser apresentado pela RGT, em sua nova versão, em 2001.

Vianinha, com a realidade da repressão do regime militar que impedia a liberdade democrática e a sua tentativa de driblar a censura às expressões culturais e aos meios de comunicação, decidiu apostar na teledramaturgia como modalidade de trabalho regularmente remunerado, assim como de utilizar a televisão como campo de atuação para o artista socialmente engajado e comprometido com os problemas sociais.

Patriota destaca que até então Vianinha possuía um discurso crítico que fora adquirido através de sua militância de esquerda, no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC), no início dos anos 60, mas com o golpe militar de 1964, no Brasil, vários dramaturgos como Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri, a exemplo de Vianinha, também migraram para a televisão.

Entre 1973 e 1974, Vianinha escreveu 26 episódios do original de *A grande família* juntamente com Armando Costa, que foi do CPC, e o diretor Paulo Afonso Grisolli, todos eles anteriormente militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Através do humor Vianinha utilizou o seriado para tratar dos problemas da população brasileira; os sonhos de consumo da classe média; e os problemas com o custo de vida. Na década de 70, o seriado foi censurado pelo regime militar, pois abordava questões polêmicas, como, por exemplo, feminismo, tratamento dos idosos e contracultura.²³

²³ PEIXOTO, Fernando (Org). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 174-187. Oduvaldo Vianna Filho em entrevista a Ivo Cardoso: “Em 1974, Vianinha ao refletir sobre o papel social da publicidade, considerou [...] num processo social assim de profundo estreitamento da distribuição de renda, quer dizer, em que o funcionamento da sociedade fica muito ligado ao que eles chamam aí de “economia de escala”, a necessidade de economia de escala, então isso faz com que fatalmente a sociedade brasileira se reduza ao seu mercado e não à sua própria sociedade. Para reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas a um mercado de vinte e cinco milhões de pessoas, é preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado e muito sofisticado, muito rico, para manter,

O tratamento cômico se acentua nos textos de Vianinha a partir da segunda metade da década de 70, quando as outras redes de televisão sofriam também grande vigilância por parte da censura do regime militar no Brasil. A comicidade de seus trabalhos na televisão era apresentada através de trapaças e caçoada, brincadeiras e hostilidades. Nesses programas eram comuns referências ficcionais habituais aos telespectadores e apresentação de histórias com evidente similaridade com o exercício diário das vivências.

A sua decisão de trabalhar na televisão foi criticada por alguns de seus companheiros ligados ao PCB. Essas críticas estavam relacionadas aos campos político e profissional, pois os militantes de esquerda acusavam Vianinha de compactar com a

para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, de um país inexistente, de um país sem problemas, a não ser os problemas de trânsito, da poluição, do próprio crescimento, da falta de matéria-prima no mundo, porque parece que realmente precisa, para circunscrever a minha visão de existência social a esse círculo muito fechado, da duplicação dos produtos de consumo. [...] Então é preciso embrutecer essa sociedade de tal forma, que aí eu acho que realmente só o refinamento dos meios de comunicação, dos meios de publicidade, de certo paisagismo urbano, que disfarça a favela, que joga, que esconde as coisas ao mesmo tempo, a volúpia do luxo, da grande construção, das belas vivendas [...] tudo isso é que pode transformar o homem numa pessoa interessada não na sociedade brasileira, mas em quantos metros quadrados tem o apartamento dele em relação ao do vizinho. A sociedade brasileira está sendo um pouco reduzida a isso: à ambição individual da ascensão social como um valor supremo reduzido num setor muito pequeno. Realmente os meios de comunicação são muito necessários, o estudo nesse negócio de comunicação é muito necessário para isso. Não que numa outra sociedade não haja necessidade de comunicadores, eu acho que há, mas não. Nesta eu acho que basicamente é uma sociedade virando uma sociedade de especialistas nesse tipo de comunicação de transformação de uma mentalidade. Nessa fala Vianinha considerou, principalmente, no que se refere à compreensão da sociedade como mercado consumidor, construindo, assim, um país virtual que, do ponto de vista da representação, assumiria o lugar das contradições e das lutas sociais. Nesse sentido, o fundamental, para ele, era discutir a formação do profissional que estivesse atuando nesse mercado, pois a perspectiva qualitativa seria dada pelos recursos humanos e não meramente pelo investimento tecnológico, haja vista que, pouco antes de sua morte, ponderando sobre novas formas de comunicação, em especial, televisão, declarou: [...] cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar é que é fundamental; o que ela não pode mostrar, o que ela não pode apresentar esse sim é o seu papel principal, a sua coisa mais importante. Mas essa nós damos de barato, que a televisão não pode apresentar, mas que é um fenômeno da televisão, é um fenômeno da imprensa brasileira, muito mais acentuado e caracterizado na televisão. Como concretização da publicidade – que é a publicidade que faz a televisão brasileira – e como a publicidade é um negócio muito importante no Brasil atualmente. [...] Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações, etc. Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira hoje vive, de tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas, da necessidade que cada um tem, que é fruto da situação real e que não pode ser mais iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira. É verdade que, voltando, uma classe apresenta um determinado tipo de transformação que é contra os interesses da maioria do povo. Mas a necessidade de transformação é uma coisa básica, apesar de não voltar a discussão ao nível conceitual, volta a discussão no nível subjetivo, da alma das pessoas, todas morrendo de insatisfação. Esse é o material que a televisão pode desenvolver no sentido de aprimorar e aperfeiçoar a percepção das relações humanas, a precisão de ritmo. [...] Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação “maldito”, ou amaldiçoado pela sua própria natureza.”

RGT, emissora que mantinha fortes ligações com o regime militar pós-64, e a crítica especializada desqualificava seus *scripts* televisivos e, principalmente, o deslocamento da sua produção teatral e televisiva para o cômico.

Entretanto, em seus depoimentos e entrevistas, Vianna Filho revela que, em sua opinião, as desconfianças não se justificavam, pois a televisão parecia ser um espaço a ser conquistado pelo artista e pelo intelectual engajado. Por outro lado, o cômico configurava-se como um gênero que não invalidava a crítica, como faziam crer aqueles que o consideravam apenas capaz de promover a conciliação e a conformidade. Ao contrário, havia sempre a oportunidade de ressaltar, através do cômico, uma crítica muito perspicaz. A par disso, a televisão começava, nesse período, a despontar como espaço de reconhecimento das relações humanas e da reiteração de determinados valores.

* * *

No Brasil as séries nasceram das novelas, geralmente baseadas em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou baseados na literatura. Aronchi de Souza destaca que Arthur da Távola, ao falar sobre a história do gênero na RGT, diz que

chegamos às minisséries por uma inquietação, além de uma necessidade comercial, de mercado mesmo, da própria Globo. Primeiro, chegamos ao chamado seriado, com *Plantão de polícia*, com *Malu mulher* e *Carga Pesada*. Foi a primeira experiência saindo da novela propriamente dita. A Globo comprava seriados americanos demais e, de repente, pensou-se: “Por que não fazer os seriados aqui? Em vez de comprar *os Dallas*, o *Casal 20*, por que não realizar nossos próprios seriados?” E foram feitos com muito sucesso na época. Numa segunda fase, depois desse tempo em que o seriado deixou de ser importante para a programação, tentamos levantar a bandeira da minissérie [...]. A minissérie, com uma média de vinte episódios e numa outra faixa de horário, possibilita o exercício e uma melhor discussão de temas, com um texto mais conciso, mais sintético, com a ação se desenvolvendo num ritmo que a história peça, sem tantas concessões. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 134, grifos do autor).

Algumas séries e minisséries brasileiras nasceram de programas testados e aprovados pelo público telespectador. Daniel Filho – ator, produtor, diretor de televisão e autor de alguns programas de minisséries – diz:

Idealizei e criei pessoalmente vários seriados: *Shazam* e *Xerife* era uma história dentro de uma novela que eu percebi que poderia render como seriado; *A grande família* (*sitcom*) “chupava” um programa americano

chamado *All in the family*; o *Ciranda cirandinha* era uma história escrita pelo Paulo Mendes Campos que também transformei em seriado. [...] Já a idéia de *Malu mulher é toda minha* [...]. Malu, juntamente com *Carga pesada* e *Plantão de polícia* faziam parte de um grande projeto – a estréia de seriados. Saía *Kojak* e entrava a gente, ou seja, eu estava curtindo o barato de competir com os americanos. No caso de *Plantão de polícia* havia um desafio de fazer uma linguagem brasileira para o gênero policial. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 134-135, grifos do autor).

Importante é destacar que o seriado *Carga pesada*, 1979, hoje é um *remake* da primeira versão. De *Malu mulher*, 1979, vieram outras séries direcionadas ao público feminino, *Delegacia de Mulheres*, 1987; *Mulher*, 1998; *Amizade colorida*, 1981; e *A justiceira*, na década de 90. Direcionadas ao público jovem, tem-se *Armação ilimitada*, 1985, e a *Comédia da vida privada*, 1995, baseada em crônicas de Luís Fernando Veríssimo.

Segundo o autor, as outras redes de televisão também investiram na produção de seriados: *Alô doçura*, do SBT; *Mundo da Lua*, 1991, da TV Cultura; *Castelo rá-tim-bum*, da TV Cultura; *Confissões de adolescente*, 1992, da TV Cultura; *A Guerra dos Pintos*, 1999, da TV Bandeirantes; e *Santo de casa*, 1999, da Bandeirantes.

O primeiro seriado nacional a ser exibido foi o *Sítio do pica-pau amarelo*, em 1951, baseado na obra de Monteiro Lobato. Em 24/09/1954, a TV Record exibiu *Capitão 7*, primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil. No mesmo ano, a TV Tupi exibia a sua primeira série com um herói, o espadachim *Falcão negro*. Em 1953, a TV Tupi lançou, seguindo o sucesso de *I love Lucy*, a série (comédia romântica) *Alô doçura* com o casal Eva Wilma e John Herbert, a primeira em formato de *sitcom*. Em 1961, a TV Tupi lançou *Vigilante rodoviário*, em que o vigilante Carlos ao lado do seu fiel cão pastor Lobo combatiam o crime nas rodovias de São Paulo. Em 1966, Ary Fernandes criou uma série sobre um esquadrão de combate especial da Força Aérea Brasileira denominada *Águias de Fogo*.

Na estréia da RGT, em abril de 1965, foi ao ar a primeira série policial 22-2000 – *Cidade aberta*. A TVE, em 1976, com o apoio da RGT e do Ministério da Educação (MEC), investiu na produção de *O sítio do pica-pau amarelo*, que hoje é um *remake* exibido pela RGT.

Lopes (2006a) destaca que os programas de auditório e os humorísticos primam pelo uso do estilo do grotesco descrito por Victor Hugo, Bakhtin e, no Brasil, por Muniz

Sodré e Raquel Paiva. Segundo o autor, o grotesco baseia-se na exploração do exagero e do exotismo comportamental. O autor recupera o sentido do grotesco quando revela a sua origem medieval e popular, que fazia críticas a qualquer forma de poder e às normas instituídas. Lopes relembra que o grotesco foi utilizado por Rebelais, no contexto da Renascença, como forma de criticar a sociedade da época, e por Victor Hugo, no século XIX, ao incorporar as vozes dos excluídos em seu realismo. (LOPES, 2006a, p.10).

Lopes diz (2006a), que o grotesco da produção televisual abandonou seu traço de crítica social transformando-se na mercantilização do gosto popular. Atualmente, os textos cômicos não mais cumprem seu objetivo crítico de origem, pois promovem o riso em vez de levar ao choro; são textos que geralmente se fundamentam na homofobia, no sexismo, no racismo e no preconceito contra a inteligência. (LOPES, 2006a, p.10).

Segundo o autor, em muitos programas de auditório, entrevistas e telejornalismo, como, por exemplo, nas famosas “pegadinhas”, é visível a marca do grotesco mercantil que, por ter se afastado do grotesco clássico, não representa mais um poderoso instrumento de crítica social e criação artística. (LOPES, 2006a, p.11).

Pode-se observar que as análises da produção midiática e, especialmente, da televisual geralmente tendem a destacar o seu crescente desenvolvimento como indústria cultural socializadora de bens simbólicos e transmissores de valores/saberes sugerindo estilos de vida e modos de pensar, e que seu funcionamento é fundamentalmente guiado pela lógica mercantil e econômica. As análises abrangentes não permitem que se percebam distinções entre o tipo de programa, os gêneros e os programas singulares, em sua especificidade.

Nas análises das programações ditas populares, como, por exemplo, o *sitcom A grande família*, há certa desvalorização desses produtos como se fizessem parte de um grande “besteirol”, bem-apropriados para agradar um consumidor “alienado”, pois atenderiam às expectativas de um telespectador que busca um divertimento fácil. Entretanto, o *sitcom A grande família*, levando em consideração o contexto em que foi inicialmente produzido, na época, objetivava, mesmo em meio à censura, repressão e falta de liberdade de expressão, aproveitar-se da expansão da audiência televisual para, através da comédia de costumes, elaborar críticas ao regime militar pós-64 e à situação da sociedade brasileira.

Acredita-se que os *sitcoms* ainda não foram suficientemente analisados apesar de estarem presentes em grande parte da grade de programação televisual.

A *grande família* foi a primeira comédia sobre costumes produzida pela televisão brasileira, 1972. Após 36 anos de existência, segundo a emissora, continua agradando a audiência. Entretanto, por estarmos voltados a identificar a lógica de funcionamento e a proposta de interação oferecida pelo programa, talvez estejamos mais perto de explicar a relação que esse produto mediático estabelece com a sociedade ou com seu público telespectador.

4 Referencial teórico

Os seriados da programação televisual podem ser de diversos estilos: romance, ação, drama, aventura, humor, entre outros. O *sitcom* é um tipo de seriado que explora por via do humor temas que estejam relacionados às diferentes dificuldades cotidianas que a princípio parecem trágicas, mas vistas por alguém de fora, ou por nós mesmos, são engraçadas.

Observando que o *sitcom A grande família* insere-se nesse tipo de programação, partiu-se da reflexão sobre esse objeto mediático e o que ele disponibiliza à sociedade e decidiu-se recuperar as referências teóricas relacionadas ao humor e às interações propostas pela programação mediática. No primeiro ângulo, trata do conceito de família; da comédia e do humor; e no segundo ângulo, da interacionalidade dos programas da mídia dita unidirecional quando observa que entre mídia e sociedade há um processo de retorno difuso e diferido (BRAGA, 2006); dos contratos estabelecidos pelos programas como lugar de negociação complexa buscando recuperar todo o entorno interacional que envolve a produção discursiva (VÉRON, 1996); das promessas mediáticas como quadro de interpretação da realidade (JOST, 2004); do endereçamento da programação em sintonia com o espectador (ELLSWORTH, 2001); e da construção do leitor com capacidades previstas já na construção do programa (ECO, 1985).

1 Família

Família: perspectiva sociológica

Pode-se dizer que a família é a mais velha de todas as instituições humanas, talvez porque seja a mais flexível. É próprio da família estar sempre mudando de pensar

acerca do que está tentando fazer e de como atingir os objetivos, pois sempre houve conflitos entre o valor familiar da continuidade e a busca infindável de sua renovação.

O conceito de família, na sociologia, refere-se à instituição básica que compreende um ou mais homens, vivendo maritalmente com uma ou mais mulheres, os descendentes vivos, e, às vezes, outros parentes ou agregados. (MICHAELIS, 1998).

Atualmente, a representação da família, em geral, remete ao sentido de aconchego seguro, proteção, refúgio e preservação da memória: trata-se do lugar onde os pais transmitem aos filhos os fatos da vida, não somente os que as crianças geralmente descobrem por si mesmas, mas também aqueles acerca do que aconteceu no passado em razão de viverem em família; e do espaço onde pretensamente a pessoa se sente confortável e compreendida, mas também é o ambiente no qual se retém a privacidade.

Ao longo dos séculos, os significados atribuídos aos relacionamentos familiares não foram os mesmos, pois os pais não podem passar para os filhos todas as experiências adquiridas em sua vida, já que as diferenças, os interesses e as necessidades entre os indivíduos são reorganizadas a cada nova geração.

No desenvolvimento da civilização humana, inicialmente nos relacionamentos familiares, a autoridade paterna foi imposta pelo medo, tentativa dos pais de serem tratados como deuses, mas os filhos poucas vezes se comportavam exatamente como os pais lhes diziam. Com o tempo, os pais modificaram a base de seu domínio sobre os filhos, substituindo o medo pela gratidão, com vistas a impedir a desagregação da família.

As relações entre pais e filhos sempre foram incertas, pois a obediência exigida pelos pais contou muitas vezes com a interferência de outros elementos de ordem social, cultural e religiosa em suas relações, como, por exemplo, o cristianismo, que, embora pressionando os filhos a honrar os pais, também os convidou a adorar a Deus como seu pai e abandonar, quando fosse o caso, o mau exemplo dos pais naturais.

No século XVIII, a *Declaração dos Direitos do Homem* aboliu o suposto dever de obediência filial, e os pais perderam a maioria dos seus direitos: o seu poder sobre os

filhos foi transferido, em boa parte, para os professores, médicos, tribunais e assistentes sociais.

Nesse contexto, os pais tentaram novamente substituir a autoridade perdida pela conquista do afeto dos filhos, transformando-se em seus amigos, em vez de seus tiranos. Entretanto, o significado do afeto é incerto, pois nem sempre é sentido do mesmo modo, o que demonstra que pais e filhos possuem opiniões e personalidades diferentes.

Sennett estudou a família burguesa do século XIX, destacando que o modo de vida burguês, com o desenvolvimento do capitalismo, criou a diferenciação entre o espaço público e o privado: o público passou a significar a vida que transcorre fora do âmbito da família e dos amigos íntimos, relacionando-se à presença de grupos sociais complexos e díspares, cujas relações se desenrolam particularmente nos centros urbanos em desenvolvimento. A sociedade, sem meios de controlar e moldar a ordem pública, por demais heterogênea, idealizou a ordem privada como representante da família que

vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público. A família burguesa tornou-se idealizada como a vida onde a ordem e a autoridade eram incontestadas, onde a segurança da existência material podia ser concomitante ao verdadeiro amor marital e as transações entre os membros da família não suportariam inspeções externas. (SENNETT, 1998, p. 35).

A ordem burguesa fez da família o lugar de refúgio dos terrores da sociedade e o modelo de parâmetro moral às verdadeiras relações sociais, cujos comportamentos deveriam ser imitados pelas pessoas por serem adequados e verossímeis. A ordem da vida pública era definida como moralmente inferior, pois a privacidade e a estabilidade das verdadeiras relações deveriam ser ditadas pela família.

Os parâmetros de adequação do comportamento, definidos pelo discurso burguês à vida privada, ajudaram a idealizar um conjunto de normas e regulamentos comportamentais imputados à instituição matrimonial, como fundamento último da ordem social.

A família passou a representar a célula basilar do corpo social, reservando papéis específicos à figura feminina e à masculina. A esposa foi eleita pelos valores da virtude no reconhecimento de seu papel na formação, preservação e continuidade da família nuclear e de sua dependência do âmbito da vida privada. Longe de qualquer

excentricidade, o comportamento feminino deveria pautar-se pela decência, pela respeitabilidade e pelo pudor. Paradoxalmente, a mulher passou a preencher um papel secundário à exemplaridade do chefe, de quem se esperava a compostura e a autoridade suficientes para o bem-estar e a direção do santuário familiar.

Na educação feminina, o ideal da modéstia consistia, precisamente, na negação das ambições desmedidas e na pacata aceitação de um estatuto para o qual se acreditava estar a mulher predestinada: uma educação voltada para o ordenamento da vida privada e a constituição da boa esposa. Da mulher se deveria esperar o elemento embelezador do lar, de modo a transformá-lo num espaço confortável e alegre para o descanso e a alegria do marido, pois ela não poderia sequer almejar competir em talento, energia, atividade e resistência com o homem.

Martin-Fugier (apud DUBY; ARIÈS, 1991, p. 194) destaca que a dona de casa, ao reunir a família nos horários de almoço e jantar, era apontada como a melhor agente da felicidade, pois era responsável por reger o ritmo do tempo privado, imprimindo-lhe uma regularidade e presidindo a sua execução. Os momentos de felicidade eram transformados em lembranças, e essas constituíam os registros do tempo como parte das preocupações do papel da mulher. As lembranças poderiam ser guardadas tanto pela memória dos momentos felizes, promovidos pela reunião da família, como também pelo tempo em que os filhos eram ainda pequenos.

Na apologia da ideologia do *lar-refúgio*, através da presença da regularidade como elemento da boa administração realizada pela mulher, cabia à boa esposa ser a primeira a despertar e a última a deitar. Nesse sentido, ao longo do dia, deveria distribuir e fiscalizar, sempre pessoalmente, os cuidados com os filhos e as tarefas pertinentes ao espaço privado. No discurso burguês, a mulher aparece como modelo de virtudes e senhora do lar, estando encarregada de fazer funcionar a vida privada.

Nessa mesma ideologia, o tempo dos homens estava ligado à vida pública, ditada pelo ritmo dos negócios. A vida privada era o refúgio no qual os homens descansavam do trabalho e do mundo exterior, o que leva a identificar esse percurso de dignificação e estratificação da ordem patriarcal.

Sennett (1998, p. 222) diz que muitos sociólogos destacam que o crescimento urbano, no início do século XIX, provocou transformações na forma da família, fazendo-a passar de família extensiva à família nuclear. Uma família extensiva possuía, num lar, mais do que duas gerações, ou então mais do que um par conjugal dentro da mesma geração.

Com a urbanização, a família nuclear surgiu com nova função, passando a ser não só abrigo e refúgio, como também a reduzir o número de papéis que cada pessoa precisava desempenhar. Assim, cada adulto somente assumia dois papéis: esposo e/ou esposa e pai e/ou mãe; sem seus avós em casa, a criança nunca via os pais como filhos de alguém. A própria criança passa a ter uma única imagem do amor adulto e da expectativa do adulto para com ela, não sendo obrigada a discernir o que há de diferente entre a maneira que esperam com que se comporte diante dos pais e a maneira como se deve comportar diante dos avós ou dos tios. (SENNETT, 1998, p. 226).

Essa estrutura nuclear permitiu às aparências humanas se resolverem, ordenadamente, em um tipo de relacionamento humano mais simplificado. Quanto menos complexos, mais estáveis; quanto menos a pessoa tivesse que lutar, mais a sua personalidade poderia se desenvolver.

A família nuclear, colocando seus interesses antes dos interesses dos outros, procurou eliminar as tensões e os conflitos, desistindo de muitos filhos, concentrando as afeições e isolando-se das torpezas do mundo. Surge então uma nova forma de família como o círculo de indivíduos unidos pela afeição e muitas vezes mais próximos emocionalmente do que os parentes costumam estar. Nesse contexto, em sua vida íntima, os não consangüíneos passaram a desempenhar papel tão importante quanto os consangüíneos, e as crianças vieram a aprender tanto com seus pares quanto com seus pais.

Assegurar a felicidade dos filhos representava exigir a obediência às regras de estabilidade das aparências que os membros da família apresentavam à sociedade. Segundo Sennett, os manuais de infância anunciavam, em 1853, “que as crianças pequenas devem ser vistas, e não ouvidas; um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar; várias eram as precauções contra comportamentos espontâneos.” (SENNETT, 1998, p. 225). A criança deveria aprender a amar e a confiar nas imagens simples e fixas

dos pais e defender-se de toda e qualquer idéia ou ameaça de experiências ambíguas ou conflitantes.

O objetivo dos pais mostrou-se inatingível pelo método tradicional de controlar todas as portas do prazer e do desejo, como, por exemplo, virgindade, pureza, permanência de sentimentos, ausência de qualquer experiência ou de qualquer conhecimento de outro homem para as mulheres. (SENNETT, 1998, p. 228).

Atualmente, a autoridade dos pais não se constitui mais em uma ameaça aos filhos; o que pode perturbá-los é a falta de objetivos ou a carência de um propósito na vida.

Giddens (1993) diz que a formação dos laços matrimoniais da família nuclear foi influenciada pelos ideais de amor romântico que libertou o vínculo conjugal dos laços de parentesco mais amplos. Os maridos e as esposas eram vistos cada vez mais como colaboradores em um empreendimento emocional conjunto:

O lar passou a ser considerado um ambiente distinto, separado do trabalho, e, pelo menos em princípio, converteu-se em um local onde os indivíduos poderiam esperar apoio emocional, em contraste com o caráter instrumental do local de trabalho. (GIDDENS, 1993, p. 36).

Com o decréscimo do tamanho da família, o objetivo dos pais foi o de assegurar a felicidade dos filhos, mas também foi a época em que houve a tentativa de consolidar a idéia de que as crianças deveriam obedecer aos seus superiores. A doutrina masculina, sustentada pelo domínio do pai, com a exigência da disciplina, do respeito à autoridade e à tradição, foi endossada, em muitos momentos, pelo castigo físico. (GIDDENS, 1993, p. 121).

No fim do século XIX, as interações pais-filhos foram alteradas, e o poder patriarcal no meio doméstico começou a declinar. O domínio direto do homem sobre a família foi abrangente quando ele ainda era o centro do sistema de produção, mas ele foi enfraquecido com a separação entre o lar e o local de trabalho:

O controle das mulheres sobre a criação dos filhos aumentou à medida que as famílias ficavam menores, e as crianças passaram a ser identificadas como vulneráveis e necessitando de um treinamento emocional a longo prazo [...], o centro da família deslocou-se da autoridade patriarcal para a afeição maternal. (GIDDENS, 1993, p. 52).

Tal mudança, segundo o autor, permitiu uma nova transição, ou seja, a transformação dos laços do filho com seus pais – assim como com outros membros da família –, em um relacionamento muito próximo do contemporâneo. Os filhos, ao se referir ao relacionamento com seus pais, destacam, geralmente, que eles são as pessoas que cuidam deles, compram coisas, gastam dinheiro e os protegem. Os pais amam seus filhos, porque os filhos são um deles e são tudo o que eles têm. Mas afirmam que ter um amigo é de vital importância, pois um amigo que os compreenda, divida divertimentos e lhes diga para não se preocuparem é fundamental nas relações sociais.

Uma das queixas dos filhos é a de não ter tempo de sobra para fazer o que gostariam, pois, por um lado, os pais lhes fazem muitas exigências e, por outro, há um desejo de participar plenamente do que o mundo lhes oferece.

No século XX, alguns pais passaram a acreditar que fazer os filhos felizes não seria a razão única da sua vida, posto que havia limites aos sacrifícios que tensionavam fazer. O número de divórcios ajuda a comprovar que o filho nem sempre foi determinante nas relações familiares, pois há uma diferença entre o valor familiar do amor, como um dever, e o amor espontâneo que precisa de renovação constante.

Na sociedade globalizada em curso, há muitas mudanças no modo de se pensar sobre si mesmo e no modo como se estabelecem laços e ligações com outros. Estão ocorrendo modificações nas emoções e nos comportamentos amorosos (divórcios, separações, fugacidade dos relacionamentos, pessoas morando sozinhas, homens e mulheres casando-se mais tarde, diminuição do número de filhos, famílias mantidas exclusivamente por mulheres, etc.); nesse contexto, a duração dos relacionamentos não é mais a norma, pois muitos deixam de lado o compromisso e a constância.

As mudanças no casamento e na família conjugal dizem respeito, principalmente, à aceitação exclusiva de um único padrão institucionalizado, segundo o qual todos os outros deveriam ser julgados. A heterogeneidade decorrente expressa a diversidade das formas encontradas por homens e mulheres contemporâneos de administrar suas relações afetivo-sexuais no casamento e fora dele. (VAITSMAN, 1994, p. 189).

Diz-se atualmente que a família nuclear está em crise; seus membros, embora estejam mais próximos, mantêm hoje certo grau de independência. Mesmo assim, as pessoas acreditam na magia do amor.

Ainda, há uma comercialização do amor romântico, tema central da conquista da felicidade em obras de cinema, novelas, propagandas que reafirmam uma visão platônica: é impossível ser feliz sozinho. Esses textos apelam para um amor ardente e insaciável, para uma paixão desatada e eterna, sugerindo, nos fins felizes, que o amor é para sempre.

Na família padrão da década de 50, ainda se encontrava os pais morando junto com os filhos nascidos de seu casamento, sendo a mãe uma dona de casa em tempo integral, e o pai assegurando o sustento. O casamento era compromisso, assemelhando-se um pouco a um estado da natureza; definia-se como um estágio da vida pelo qual se esperava que a ampla maioria das pessoas atravessasse. O casal unido pelo casamento era uma parte do sistema familiar, havendo, também, laços afetivos com os filhos, parentes e amigos como traços importantes na condução diária da vida social. Os que permaneciam fora desse esquema eram encarados com certo desprezo e estigmatizados, em particular, a solteirona e o solteirão, pois eram considerados como pessoas infelizes, azaradas, irrealizadas, neuróticas, ansiosas, narcísicas, frustradas, medrosas e tantos outros adjetivos. Poucos foram e são capazes de duvidar da universalidade, da naturalidade e da bondade do amor romântico que ainda é oferecido como algo sem o que nos sentiremos profundamente infelizes.

As mulheres, na década de 50, ainda eram educadas a desempenhar papéis similares aos de suas mães, mas a partir da década de 60, elas começaram a sair de casa para trabalhar e obtiveram o direito ao divórcio sem ser por isso serem estigmatizadas.

O tipo moderno de família e casamento entrou em crise porque foram abalados seus fundamentos; a divisão sexual do trabalho e a dicotomia entre público e privado atribuída segundo o gênero. Em vários lugares do mundo industrializado, como parte da própria dinâmica da modernização que inicialmente as excluiu do mundo público, as mulheres foram aumentando sua participação no ensino superior, nas atividades profissionais, políticas, sindicais, artísticas e culturais, redefinindo as fronteiras entre o público e o privado atribuídas segundo o gênero. Desempenhando múltiplos papéis na esfera pública e em suas vidas cotidianas, muitas mulheres deixaram de restringir suas aspirações ao casamento e aos filhos. (VAITSMAN, 1994, p. 36).

Atualmente, identificamos uma diversidade de formas familiares, como, por exemplo, o surgimento do casal informal e a união informal. Embora o casamento ainda seja a condição normal para a maioria das pessoas, seu significado se transformou, passando a significar a vivência de uma relação estável, envolvendo uma declaração pública de compromisso. No entanto, ele não é mais a principal base definidora de uma união. Hoje convivemos com a atomização, a dispersão e a provisoriedade dos laços afetivos, tanto nas relações conjugais como em outras. Logo, o casamento fundado na concepção moderna de amor singular, eterno, dirigido, único e insubstituível foi abalado.

Casamentos e famílias passaram a desfazer-se e refazer-se continuamente como também a noção de eternidade nas relações e nos sentimentos nos quais o indivíduo encontrava maior estabilidade e segurança. A partir de 1980, o uso do termo *ficar* passou a designar as relações entre dois possíveis amorosos sem implicar compromisso (podendo durar uma noite, apenas sair juntos para conversar, trocar beijos e manter uma única relação sexual). Dessa forma, hoje, a padronização das relações sociais não é mais tão rígida, mas, sim, dinâmica no tempo e no espaço.

Como afirma Sodré, o poder sem igual da mídia, dos meios de comunicação de massa e das tecnologias informacionais é responsável pela fabricação das realidades vividas no cotidiano, tornando-se o lugar central de produção do real. (2002a, p. 16). O mundo contemporâneo convive com momentos de transformação que desnorteiam os sujeitos em uma explosão de referenciais. Na atualidade, o casamento é transitório; o traço de *eternidade* do amor e do laço conjugal foi substituído pela provisoriedade, o que provocou mudanças nos papéis sociais de homens e mulheres.

Família: perspectiva psicanalítica

O estudo dos afetos nasce juntamente com a psicanálise, estando relacionado com os conceitos de pulsão e de angústia. Segundo Freud, o afeto é um estado emocional que inclui todos os sentimentos humanos, do mais agradável ao mais

insuportável, manifestado de forma violenta, física ou psíquica, de modo imediato ou adiado.

Freud acredita que o propósito da vida humana é a busca da felicidade, pois o homem é guiado pelo princípio do prazer. Segundo o autor, embora ela seja inatingível, os homens não desistem de procurá-la; querem ser felizes e assim permanecer: “Essa empresa apresenta dois aspectos, uma meta positiva e uma meta negativa. Por um lado, visa a uma ausência de sofrimento e desprazer; e por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer.” (FREUD, 1969, p. 94).

O propósito da vida, dessa forma, é o princípio do prazer; a felicidade, uma manifestação episódica que provém da satisfação das necessidades. Freud diz que a infelicidade e o sofrimento surgem de três direções:

de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem, mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e de nossos relacionamentos com os outros homens. Que é o mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 1969, p. 95).

Segundo o autor, as duas primeiras fontes de sofrimento submetem o homem ao inevitável, pois ele nunca dominará completamente a natureza e o seu organismo corporal; ele próprio parte dessa natureza, permanecendo sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização. A terceira fonte de sofrimento que está relacionada à inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade, provoca uma atitude diferente, pois não é admitida de modo algum. Freud diz que não se pode perceber por que os regulamentos estabelecidos pelo próprio sujeito não representam proteção e benefício para ele.

Freud diz que o homem desenvolveu formas de tornar a vida mais suportável, empregando para tal fim diferentes métodos, alguns extremados e moderados; outros unilaterais; outros ainda que procurem atacar o problema, simultaneamente, em diversos pontos – isolamento, ocupação, drogas, fantasia, amor.

O programa de felicidade, segundo Freud, encontra-se em desacordo com o mundo e com o desejo de se tornar feliz, pois o princípio do prazer não pode ser

realizado. O que se chama felicidade, no sentido mais restrito, provém da satisfação repentina das necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas uma manifestação episódica. Caminhos muito diferentes podem ser tomados nessa direção e podem-se conceder prioridades quer ao aspecto positivo do objetivo, obter prazer; quer ao negativo, evitar o desprazer. Nenhum desses caminhos leva a tudo que se deseja.

Para Freud, a felicidade, no reduzido sentido em que pode ser reconhecida como possível, constitui um problema de economia da libido do indivíduo. Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir, por si mesmo, de que modo específico ele pode ser salvo. Existem muitos caminhos que podem levar à felicidade passível de ser atingida pelos homens, mas nenhum que o faça com toda a segurança.

Na impossibilidade de uma fórmula geral de felicidade, pode-se, de acordo com Freud, concordar que ela é um valor relativo e diferencial, que remete o sujeito às suas exigências pulsionais, de forma a extrair prazer tanto das coisas como das relações com os demais sujeitos.

Para Freud, a ilusão de um mundo sem conflito e discórdia é utópica, pois o homem, mesmo não podendo viver sozinho, está sempre ameaçado por seu semelhante. A civilização foi construída contra os anseios individuais e/ou contra os desejos do sujeito: “O conceito de civilização constitui um fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização.” (FREUD, 1969, p. 106).

Freud acredita que o homem percebeu que todos os avanços de domínio sobre o espaço e o tempo, bem como a subjugação das forças da natureza não aumentaram a quantidade de satisfação prazerosa que poderia esperar da vida e não o tornou mais feliz. Assim, o poder sobre a natureza não constitui a única pré-condição da felicidade humana. Muitos esforços culturais tornaram a terra mais proveitosa; cada instrumento criado pelo homem ampliou os limites do funcionamento de seus órgãos motores e sensoriais.

O conceito *civilização* descreve a soma integral das realizações e dos regulamentos que distinguem a vida do homem contemporâneo daquela de seus antepassados animais, servindo a dois intuitos: “o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar seus relacionamentos mútuos.” (FREUD, 1969, p. 109).

Assim, um dos aspectos do desenvolvimento da civilização diz respeito à regulação dos relacionamentos mútuos entre os homens (os relacionamentos sociais). A primeira tentativa de regulá-los objetivando a criação de uma vida social igualitária, a partir de uma ordem hierárquica, foi a passagem mítica do estado de natureza para o estado social ou cultural. Nos mitos sobre as origens, há, segundo Freud, uma estrutura de poder hierarquizada, na qual o poder é efetivamente exercido por um macho, pretensamente onipotente, pai de todos, que detém o monopólio do gozo sexual pela pertença que lhe cabe de todas as fêmeas do grupo. Nessa perspectiva, seu poder despótico, punia, quer pela morte, quer pela expulsão da tribo, os machos mais fracos e aqueles que se insurgissem contra a vontade arbitrária do pai.

A insatisfação com esse estado de coisas, na qual era reservado a apenas um o privilégio do prazer, teria levado os demais machos, filhos daquele, a se unirem para pôr fim à tirania do líder. Pela associação, teriam mais força do que aquele, e o resultado dessa associação foi o assassinato do pai.

A substituição do poder arbitrário do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade restringirem as possibilidades de satisfação de seus interesses e impulsos instintivos através da família, do Estado e da sociedade. (FREUD, 1969, p. 115).

A primeira exigência da civilização foi a criação da justiça, ou seja, a garantia de que uma lei, uma vez criada, não seria violada em favor de um indivíduo. A justiça, tabu, uma proibição que aproxima, afasta, permite, proíbe interações definidas pelo saber, seria um estatuto legal para o qual todos contribuiriam com o sacrifício de seus instintos, e que não deixaria ninguém à mercê da força bruta de qualquer indivíduo.

Freud observa que o desenvolvimento da civilização impôs restrições à liberdade, e o aparecimento da justiça passou a exigir o cumprimento dessas restrições. Entretanto, o autor diz que o desejo de liberdade pode mostrar-se favorável a um maior

desenvolvimento da civilização, pode permanecer compatível com a civilização ou pode ainda ser hostil à civilização. Assim, o impulso de liberdade que é dirigido contra formas e exigências específicas da civilização ou contra a civilização em geral demonstra que o homem sempre defenderá a sua reivindicação à liberdade individual contra a vontade do grupo, pois não há como mudar a natureza humana. (FREUD, 1969, p. 116-117). Segundo o autor,

grande parte das lutas da humanidade centralizam-se em torno da tarefa única de encontrar uma acomodação conveniente – isto é, uma acomodação que traga felicidade – entre essa reivindicação do indivíduo e as reivindicações culturais do grupo, e um dos problemas que incide sobre o destino da humanidade é o de saber se tal acomodação pode ser alcançada por meio de alguma forma específica de civilização ou se esse conflito é irreconciliável. (FREUD, 1969, p. 116-117).

Desse modo, a civilização impõe sacrifícios não apenas à sexualidade do homem, mas também à sua agressividade, o que leva Freud a dizer por que é difícil ser feliz: civilização não é sinônimo de aperfeiçoamento cultural.

Segundo o autor, a civilização é um processo de maturação normal do indivíduo, e seu surgimento determinou a necessidade, ainda na Pré-História, de o homem adotar o hábito de formar famílias. A formação das famílias ocorreu no momento em que a necessidade de satisfação genital tornou-se uma exigência permanente nas relações humanas: “Quando isso aconteceu, o macho passou a ter razão para conservar a fêmea junto de si, ao passo que a fêmea, não querendo separar-se de seus rebentos indefesos, viu-se obrigada, em favor dos interesses deles, a permanecer com o macho mais forte.” (FREUD, 1969, p. 119).

Na família primitiva, segundo Freud, a vontade arbitrária de seu chefe, o pai, era irrestrita. E, quando essa autoridade foi contestada, surgiu a vida comunal, sob a forma de grupos de irmãos. Sobrepujando o pai, os filhos descobriram que uma combinação podia ser mais forte do que um indivíduo isolado. A cultura totêmica baseia-se nas restrições que os filhos tiveram de impor-se mutuamente, a fim de conservar esse novo estado de coisas.

Segundo Freud, na vida comunal, os preceitos do tabu constituíram o primeiro direito ou lei que passou a regular a vida comunitária em dois sentidos: a compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que fez homens e

mulheres relutarem em privar-se de seu objeto de afeto. Desse modo, o autor identifica que *Eros* e *Ananke* [amor e necessidade] podem ser considerados os pais da civilização humana por que ajudaram um número bastante grande de pessoas poderia viver reunido numa comunidade, desenvolvendo um controle maior sobre o mundo externo e ampliando o número de pessoas incluídas na comunidade. (FREUD, 1969, p. 121).

Segundo Freud, no que concerne à descoberta feita pelo homem de que o amor sexual poderia lhe proporcionar satisfação e felicidade, esse proporcionou que o homem se tornasse dependente, de uma forma muito perigosa, de parte do mundo externo, isto é, de seu objeto amoroso escolhido, expondo-se a um sofrimento extremo, caso fosse rejeitado por esse objeto ou o perdesse em razão de infidelidade ou morte. Freud destaca que “por essa razão, os sábios de todas as épocas nos advertiram contra tal modo de vida; apesar disso, ele não perdeu seu atrativo para um grande número de pessoas.” (FREUD, 1969, p. 122).

Desse modo, para Freud existe uma incompatibilidade entre amor e civilização, pois o amor se coloca em oposição aos interesses da civilização, e a própria civilização ameaça o amor com restrições. O autor ensina

o amor que fundou a família continua a operar na civilização, tanto em sua forma original, que não renuncia à satisfação sexual direta, quanto em sua forma modificada, como afeição inibida em sua finalidade. Em cada uma delas, o amor continua a desempenhar sua função de reunir considerável número de pessoas, de modo mais intensivo do que aquele efetuado pelo interesse do trabalho comum. (FREUD, 1969, p. 123).

A palavra *amor*, segundo Freud, pode se referir tanto ao relacionamento entre um homem e uma mulher, cujas necessidades genitais levaram a fundar uma família, como também a sentimentos positivos existentes entre pais e filhos, ou entre irmãos e irmãs de uma família. Entretanto, o autor destaca que existe uma diferença entre amor inibido e plenamente sensual.

O amor com uma finalidade inibida foi, de fato, originalmente, amor plenamente sensual, e ainda o é no inconsciente do homem. Ambos – o amor plenamente sensual e o amor inibido em sua finalidade – estendem-se exteriormente à família e criam novos vínculos com pessoas anteriormente estranhas. O amor genital conduz à formação de novas famílias, e o amor inibido em sua finalidade, a amizades que se tornam valiosas do ponto de vista cultural, por fugir a algumas das limitações do amor genital, como, por exemplo, a sua exclusividade. Por um lado, o amor se coloca em oposição aos interesses da civilização; por outro, essa ameaça o amor com restrições substanciais. (FREUD, 1969, p. 123).

A incompatibilidade entre amor e civilização se expressa, a princípio, como um conflito entre a família e a comunidade maior a que o indivíduo pertence. Um dos principais esforços da civilização é reunir as pessoas em grandes unidades. Mas a família não abandona o indivíduo: quanto mais estreitamente os membros de uma família se acharem mutuamente ligados, freqüentemente tenderão a se apartar dos outros, sendo mais difícil ingressar no círculo mais amplo da cidade. Separar-se da família torna-se uma tarefa com que todo jovem se defronta: a sociedade freqüentemente o auxilia na solução disso através de ritos de puberdade e de iniciação. (FREUD, 1969, p. 123-124).

Segundo Freud outra incompatibilidade entre amor e civilização foi o desenvolvimento de tabus, leis e costumes que impuseram restrições à liberdade da vida sexual de homens e mulheres, como, por exemplo, na insistência da legitimidade e monogamia. O autor destaca que

a civilização atual deixa claro que só permite os relacionamentos sexuais que têm, na base, um vínculo único e indissolúvel entre um só homem e uma só mulher, e que não é de seu agrado a sexualidade como fonte de prazer por si própria, não existindo outro substituto como meio de propagação humana. (FREUD, 1969, p. 125).

Freud usou o mito de Édipo para ilustrar as fantasias sexuais infantis que estava observando em seus pacientes. O mito representa para Freud a inevitável fantasia do menino que começa a desenvolver-se: ele nasce numa família unitária e única, tendo, inicialmente, uma relação onipotente com sua mãe, ignorando qualquer outro terceiro; ele vive alegremente uma fase pré-edípiana; à medida que passa a fase fálica, o menino toma consciência do pai. No ponto mais alto da fase edípiana positiva, ele ama a mãe e odeia o pai que toma a mãe para si. A fase edípiana chega a bom termo quando o menino descobre que a mãe não tem pênis, quer dizer, é castrada. Essa dolorosa descoberta impulsiona-o para longe da mãe, pois teme que, ao identificar-se com aquela que não tem pênis, esteja pondo em risco o seu próprio órgão. Identifica-se então com o pai, com quem quer parecer-se, almejando “encontrar alguém como sua mãe para se casar.” A gênese das relações de amor precoce do filho com a sua mãe é que indicará suas futuras escolhas objetais. O complexo de Édipo gera um indivíduo que procura encontrar a felicidade nos seus investimentos múltiplos e descontínuos, pois somente as paixões e o ciúme o incendeiam e lhe prometem acontecimentos importantes. Torna-se

um homem que nunca sabe onde está seu verdadeiro objeto amoroso, nem mesmo o conhece, já que não se teria elaborado adequadamente desde seus fatos infantis.

Freud não presta muita atenção à crise edípica da menina, mas psicanalistas pós-freudianos, de modo geral, concordam que se trata de uma experiência ainda mais complicada. A menina afasta-se da mãe devido à inveja do pênis e por acreditar que a mãe é responsável pela sua própria falta de pênis. Tentando obter do pai aquilo que a mãe não lhe pode oferecer, ela passa a equiparar “filho” a pênis e almeja ter um filho com um homem igual ao pai. Assim, o complexo de Édipo é um amor apaixonado pelo genitor do mesmo sexo, e um sentimento de rivalidade pelo genitor do sexo oposto.

Segundo Freud, a idéia cartesiana de corpo e mente, como dois aspectos independentes, possibilitou, por muito tempo, que se considerassem os afetos e as emoções como desprezíveis, classificados na ordem do patológico, não merecendo o interesse de uma investigação científica, uma vez que o enfoque recaía sempre sobre o intelectual ou o cognitivo como função superior, distintiva do ser humano.

Essa tendência de análise dicotômica dos afetos atribuiu-lhes uma visão de irracionalidade, polarizando a questão sobre o racional e o irracional. Tal polarização passou a gerar um menosprezo aos afetos, considerados elementos irracionais e não humanos, o que lhes confere uma forte conotação moral de ordem negativa (distúrbio, anulação ou redução da racionalidade), em contrapartida a um racionalismo desejável e triunfante.

Para Freud, as mudanças de ordem interna do ser são percebidas como afeto, estando ele atrelado ao princípio do prazer que mobiliza a ação humana na busca do equilíbrio e da harmonia. Os afetos e as emoções são, então, os elementos que compõem os recursos de sobrevivência dos seres vivos, em busca de maior eficácia na adaptação ao meio e na manutenção da vida. Os afetos e as emoções, ao adquirirem autonomia (função de cognição ou intelecto), dão respostas ao mundo externo. É nas relações particulares com o outro e/ou com o social, que surgem atitudes, desejos e afetos para com o outro. Para Freud, a alteridade ocorre quando cada corpo afeta e é afetado pelo outro, produzindo turbulências e transformações irreversíveis em cada um deles. Segundo o autor, a condição de afetar e ser afetado é a referência a partir da qual a subjetividade, permanentemente, se faz e se refaz.

O amor para Freud equivale a ter compromisso de longa duração com um parceiro, ou seja, casamento, união, civilização. Segundo Freud, a linguagem do amor e a linguagem humorística são possíveis, na medida em que ambas permitem dizer dos afetos, vivendo simultaneamente a dor de sabê-los e o júbilo de dar-lhes novos sentidos; o que legitima a constatação do autor de que saber dói, sem excluir, contudo, a outra afirmação expressa no ensaio sobre o humor, de que é possível rir, apesar da dor, e celebrar a vida mesmo diante da morte, que condena todos, ver, a seguir, Humor: uma visão contemporânea.

Os afetos, para Freud, seriam as modalidades de expressão das pulsões que manifestam os estados internos da vida psíquica a partir de duas polaridades – prazer e desprazer – que têm função essencial no conjunto do funcionamento mental e, em particular, na organização defensiva do eu.

Para Freud, os afetos e os sentimentos correspondem a processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sensações. A pulsão, termo freudiano, é algo análogo ao instinto nos animais e constitui o núcleo do inconsciente. Tanto a pulsão nos seres humanos quanto os instintos nos animais se manifestam no corpo vivo, com a diferença de que a pulsão, a excitação, a força constante que estimula o aparelho psíquico humano prende-se à letra, ou seja, à linguagem, formando uma síntese por intermédio de seus representantes simbólicos.

Assim, a psicanálise freudiana contrapôs o *afeto* a *representação*, ligando o primeiro à energia pulsional, e a segunda, à experiência. Atualmente, muitos psicanalistas têm aprofundado conceitos da psicanálise freudiana, principalmente, os de afeto e representação.

Parte da psicanálise atual considera os afetos como gerados pela elaboração primária da experiência, enfatizando a importância do fator relacional como lugar de mediação para a comunicação que preside a estruturação dos afetos: “O símbolo nasce do afeto e serve para a cognição, sustentou por muito tempo a psicanálise; mas hoje se pode afirmar que o símbolo nasce como afeto e como tal é cognição.” (IMBASCIATI, 1998, p. 135).

O afeto é concebido como um esquema funcional de base ou como uma estrutura do sistema da mente, que funciona como leitor e regulador de experiências externas e internas, sustentando e condicionando outros esquemas funcionais de tipo cognitivo-adaptador, que regulam a conduta, assim como os processos que podem assumir o caráter de consciência. (IMBASCIATI, 1998, p. 50).

Outros autores procuram elaborar uma distinção entre sensação e sentimento. A noção de sensação seria uma resposta mental semelhante às respostas sensoriais que damos aos estímulos corporais; e o sentimento como hábitos afetivos criados pela prática da introspecção, da intimidade, da narração autobiográfica, dos relatos minuciosos da vida emocional. (COSTA, 1998, p. 210). Essa diferenciação acentua o fato de que a satisfação sentimental tem um sentido diverso da satisfação das sensações. Pode-se reconhecer as sensações com a ajuda de indicadores corporais localizáveis ou não em órgãos específicos. Sensações seriam mais ou menos fortes ou duradouras, e sua principal característica é a de serem reguladas pelo trinômio: dor, prazer, desprazer. O que produz dor e desprazer tende a ser violentamente repudiado, e o que produz prazer, a ser buscado. Já os sentimentos dispensam o referente da imagem corporal para ser reconhecidos, e sua aceitação ou rejeição independe de dor, desprazer ou prazer. Sentimentos como piedade, compaixão, pena, indignação, reprovação ou mesmo culpa e remorso são reconhecíveis sem auxílio de imagens e estímulos corpóreos e não dependem de prazer para ser desejados.

Assim, todo afeto é representação de um encontro ou de um desencontro que é sempre acompanhado de um sentimento, referindo-se a um dos estados emocionais, cujo conjunto constitui a gama de todos os sentimentos humanos, do mais agradável ao mais insuportável.

Como se pode ver, uma das expressões emocionais que persistem no homem como se fossem ditados por uma necessidade, é o amor. Mas o amor é incerto: em termos de desejo, quer sempre outra coisa que não o que possui, outra coisa que não está aqui.

Não obstante, alguma forma de amor está sempre na base das relações familiares e afetivas que têm se mostrado tão necessárias à civilização humana.

Ora, se a família é uma instituição básica, unida por sentimentos tão conflituosos como os que são descritos pela psicanálise, ela está sempre na mira, correndo riscos inimagináveis, decorrentes dessas relações afetivas tão conflituosas.

Faz lembrar o teatrólogo sueco Strindberg (1841-1912) que dizia:

A família é uma casa de repouso para mulheres desejosas de vida fácil, uma prisão para homens e um inferno para filhos. Através da expressão artística, o autor denunciou o desespero em face das famílias que não davam às pessoas o que estas esperavam, ou seja, o sofrimento e a dor de não serem capazes de ser o que desejavam ser, mesmo depois de três casamentos. (apud ZELDIN, 1996, p. 324).

Sem dúvida, trata-se de um tema privilegiado sobre o quais muitos *sitcoms* se debruçam.

* * *

Atualmente, a família tradicional nuclear com pai, mãe e filhos morando juntos, não é mais a realidade predominante no Brasil.²⁴ A família inclui filhos de pais separados casados pela segunda (ou terceira) vez, netos que vivem com os avós e mães solteiras. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a família tradicional representa 49,8% dos lares do País. A outra metade é composta com mães que criam sozinhas seus filhos (18,3%); casais sem filhos (15,2%); lares com apenas um morador (10,4%) e “outros tipos” de famílias (6,3%) que faz alusão às relações homoparentais.

Desse modo, nas circunstâncias atuais do Brasil, uma possibilidade de entender o sucesso do programa e dos modelos comportamentais que este desenvolve seria o fato de que a família popular tradicional – fortemente centrada na figura paterna, na “especialização” da mulher em prendas domésticas – se encontra em uma situação de transição. Por um lado, ainda bastante ancorada nas tradições e como “modelo de referência”; por outro, sendo rapidamente superada pelos avanços da situação feminina e pelas tensões do espaço do trabalho. Nessa situação, o trabalho do humor permitiria parcialmente acolher os padrões relativamente vigentes, ainda que na forma de estereótipos e voltar-se contra esses pelo riso. Uma vez que estão ainda presentes, uma

²⁴ Relatório preliminar contagem da população – 2007, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

crítica meramente argumentativa seria recusada ou apenas óbvia. Já o humor tem justamente a ambigüidade adequada para a situação, igualmente ambígua.

2 Comédia: breve histórico

A primeira perspectiva teórica deste trabalho resgata o conceito de comédia, enquanto tido gênero, para, logo a seguir, fazer uma recuperação do que a bibliografia especializada atribui ao humor.

O termo *comédia*, de origem literária, conforme considera Jaeger (1986), tem suas primeiras manifestações no mundo antigo grego, no último terço do século V a.C. O significado de *Komedia* vem de *Komos*, do grego – desfile e canção ritual – em homenagem a Dionísio. (ARISTÓTELES, s/d., p. 293). Seu aparecimento liga-se ao profano, sustentando-se no incoercível impulso da natureza humana que escolhe com predileção imitar o que é mau, censurável e indigno. O objetivo da comédia, pensavam os gregos, era provocar o riso, diferentemente da tragédia e da poesia que estavam ligadas em elevar a tendência das naturezas nobres, imitando os grandes homens com seus feitos e destinos proeminentes. Para o autor, três são os critérios que opõem a comédia à tragédia: a condição dos personagens, que é inferior; o desenlace, que é feliz; e a finalidade, que consiste em provocar o entretenimento e o riso do espectador.

Aristóteles, no Capítulo II da *Poética*, ao fazer distinção entre tragédia e comédia, aduz: “Uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade.” (ARISTÓTELES, s/d., p. 291). O cômico, segundo Aristóteles, nada mais é do que um aspecto do feio, do prosaico, visto que se trata de um feio não doloroso ou destrutivo. Um exemplo disso são as máscaras cômicas usadas na comédia, que se caracterizavam exatamente pelo seu aspecto antiestético. (ARISTÓTELES, s/d., p. 297). O texto aristotélico constitui-se em uma das primeiras tentativas de explicação do fenômeno do riso, uma vez que o cômico é justificado pelo prazer que o homem sente em rir daquilo que é desagradável ou que tem defeitos.

Escreveu Aristóteles:

Aqueles que levam a jocosidade ao excesso são considerados bufões vulgares; são os que procuram provocar o riso a qualquer preço e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a inconveniência do que dizem nem em evitar o mal-estar daqueles que elegem como objeto de seus chistes; ao passo que os que não sabem gracejar nem suportam os que o fazem, são rústicos e grosseiros. Os que, porém, gracejam com bom gosto são chamados espirituosos, o que envolve um espírito vivo que se volta de um lado ao outro; efetivamente, essas agudezas de espírito são consideradas movimentos do caráter, e assim como o corpo é apreciado pelos movimentos, o caráter também o é. (ARISTÓTELES, 2005, p. 100).

Para Teofrasto (372-287 a.C.), discípulo de Aristóteles, a comédia relata um episódio do cotidiano que não envolve perigos sérios.

Platão, a exemplo de Aristóteles, também se opôs ao humor grosseiro e à obscenidade, acentuando a necessidade do riso contido e inofensivo. Em sua obra *República*, declarava que os guardiões deveriam ser proibidos de se entregar ao riso; e em *As Leis*, Platão chega a querer abolir a comédia, pois considerava apropriada somente para escravos e estrangeiros. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 39).

Jaeger (1986, p. 292) destaca, com sobra de argumentos, como a comédia era valorizada pelos gregos do século de Péricles, principalmente as obras cômicas de Aristófanes (448-380 a.C.), que possuíam uma liberdade de espírito que lhes permitia encarar como efêmeros os sucessos da vida cotidiana. As loucuras e fraquezas humanas precisavam ficar em liberdade plena, para que não faltasse a beleza eterna do riso, condição indispensável para viver bem. Sócrates, ao assistir à comédia *As Nuvens*, de Aristófanes, na qual ele é criticado, ri do escárnio que dele fez o poeta, demonstrando ter o sentido do humor.

Jaeger (1986) considera que a cultura grega não pôde manifestar a amplitude e profundidade de sua humanidade com maior clareza do que por meio da diferenciação e integração entre o trágico e o cômico operada no dramático.

No período romano, em meados do século II a.C., a literatura latina, influenciada pela cultura clássica, já estava consolidada. A comédia aparece definida e analisada por um fragmento conhecido como *Tractatus Coislinianus* (CARLSON, 1997) que utilizou os posicionamentos de Aristóteles:

A comédia é a imitação de uma ação burlesca e imperfeita, de extensão suficiente, com diversos tipos – de embelezamentos – separadamente encontrados nas partes – da peça; representada por pessoas

que interpretam e não em forma narrativa; pelo prazer e pelo riso, ela promove a purgação de emoções semelhantes. (CARLSON, 1997, p. 22).

Os motivos do riso também foram catalogados no *Tractatus*: “alguns derivam da língua (homônimos, garrulice, etc.), outros do conteúdo da peça (decepção, o inesperado, depreciação, etc).” Os caracteres da comédia são compreendidos por ser representados por bufões, personagens irônicos e impostores e, também, por utilizar uma linguagem comum e popular.

Na crítica romana, a obra de Cícero (106-43 a.C.) definiu a comédia como fonte de humor e método de estimular o riso nos ouvintes por meio da linguagem, cuja finalidade era divertir sem perder a dignidade. Cícero preocupava-se em discutir a graça e o humor na vida da classe alta romana e dizia que o orador deveria utilizar o humor apenas como instrumento de persuasão a fim de conquistar a platéia, e não, para hostilizá-la.

Na obra *Do Orador*, Cícero esboça os limites gerais do humor:

A graça deve se manter distante dos grandes crimes e da grande desgraça – ambos, obviamente, questões sérias; e o orador deve tratá-los com seriedade para ser digno de crédito. Piadas sobre criminosos famosos e sobre grandes infortúnios desacreditarão quem as conta. [...] A aparência corporal: deformidades e anomalias físicas são um grande campo para pilhérias, mas novamente é preciso ter cuidado para não ir longe demais, caso contrário parecerá um palhaço ou um mímico. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 53).

Cícero destaca as estratégias da comédia para suscitar o ridículo através da presença do rabugento, supersticioso, desconfiado, fanfarrão e papalvo. Segundo o autor, a comédia é uma “imitação da vida, espelho dos costumes, imagem de verdade.” A fonte do humor está na surpresa, na expectativa que se resolve de maneira inusitada. Cícero diz que a deformidade e a desgraça provêm de um desvio social, e a função da graça/humor/riso era a de cartigar/corrigir esse desvio – de um modo totalmente aceitável. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 54).

No classicismo tardio, os padres da Igreja foram contrários ao teatro, pois entendiam que as representações da tragédia e da comédia poderiam arrastar a alma para a diversidade, afastando-a da simplicidade e da unidade que caracterizavam tanto a virtude quanto Deus. (CARLSON, 1997, 26). Os padres chegaram a tentar banir o teatro

da sociedade, pois acreditavam que ele estimulava a insensatez, as paixões e encorajava à perda do autocontrole.

No romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco (2000), o autor tenta mostrar como a religião da Idade Média associava o riso ao diabo. O nascimento da comédia relaciona-se com o surgimento dos vilarejos de camponeses: é retratada como celebração jocosa acontecida após um banquete ou uma festa, sendo o riso concebido como uma manifestação de fraqueza, corrupção e insipidez da carne.

No romance, a verdade absoluta da Igreja não poderia ser desafiada nem mesmo pelo riso. O riso, segundo a religião, poderia contaminar os doutos e as pessoas sérias, pois era responsável pelo afastamento do homem de Deus, da razão e do verdadeiro caminho da sabedoria. O riso era concebido como próprio dos medíocres, dos homens e das mulheres simples.

Os escritos críticos e teóricos do início da Idade Média conferiram muita atenção à interpretação e à alegoria bíblicas. As regras monásticas da alta Idade Média chegaram a condenar o riso dizendo ser uma forma de expressão do mal, do diabo e da tentação.

Ao longo desse período, o Império do Oriente, com capital em Constantinopla, assumiu grande importância na perpetuação da cultura clássica. Após o século VI, quando as províncias latinas já estavam nas mãos dos invasores, o Oriente tornou-se mais grego, proporcionando à tradição grega que sobrevivesse pelos próximos séculos entre os eruditos de Constantinopla, enquanto os escritores do Ocidente trabalhavam inseridos na tradição latina.

No Oriente, o bizantino João Tzetzis (1110-1180) referiu-se à comédia como a imitação de uma ação purgativa de emoções, instauradora de vida, formada de riso e prazer. A comédia trata da ficção das coisas do dia-a-dia, e seu objetivo é levar os espectadores a rir. O alvo da comédia é uma espécie de equilíbrio social, pois ela ridiculariza o vigarista, o malvado, o maçador e pelo resto, conforma-se ao decoro. (CARLSON, 1997, p. 29).

Na Idade Média tardia, surge uma poderosa tradição dramática no seio da Igreja, apoiando-a como meio de instrução moral com o objetivo de deleitar e instruir mediante a valorização dos gestos da Igreja, da luta de Cristo, da vitória da redenção, da

celebração da castidade, etc. As instruções morais dos enredos deviam pautar-se pela verossimilhança, pois a tragédia e a comédia possuíam a missão de imitar as pessoas melhores. E, ao representar seu comportamento, deveriam expressar a mais elevada probidade de caráter dos personagens que se esforçam por imitar. O objetivo de agradar não faz parte do que é representado, pois o prazer permanece como um meio para alcançar a instrução moral:

A tragédia, por meio da piedade e do terror, mostra o que devemos evitar; ela purga as perturbações em que os personagens trágicos se envolveram. Mas a comédia, pondo diante de nossos olhos aquilo que devemos imitar, com paixões, sentimentos temperantes misturados a brincadeiras, com riso e zombaria, insta-nos a um modo conveniente de vida. (CARLSON, 1997, p. 39).

No período medieval e no início do moderno, havia a presença dos “*bobos*” profissionais, que eram encontrados na Corte, principalmente na Itália. A brincadeira de mau gosto, truque ou *beffa*, também conhecida como *burla*, *giarda* ou *natta*, e muitas vezes descrita em livros de anedotas, histórias e outras fontes, não estava restrita à península itálica, mas havia uma ênfase nesse tipo de humor, principalmente em Florença, considerada “*la capitale de la beffa*.” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 99, grifos do autor). Eram histórias sujeitas a uma dupla estilização quando circulavam por meio das comunicações oral e impressa. As apresentações das brincadeiras de mau gosto foram famosas nas Cortes italianas; muitas foram resgatadas dos arquivos judiciais, seus lugares preferidos eram as tabernas e, principalmente, no período do Carnaval.

Segundo Peter Burke (apud BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 100-101), a análise dos arquivos jurídicos aponta para a dificuldade de definir as fronteiras da atuação do cômico, pois as brincadeiras de mau gosto eram, com muita frequência, ofensivas, e os insultos, mesmo de forma brincalhona, quando passavam dos limites costumeiros, era normal terminarem em processo judicial.

Durante o século XVI, alguns dramaturgos procuram sua independência em relação à tradição clássica, abrindo espaço para a comédia como uma ação significativa: “A comédia é a imitação de pessoas inferiores que não mostra todas as espécies de vícios, mas apenas aqueles que provocam o riso e o ridículo.” (CARLSON, 1997, p. 56-57). Na primeira metade do séc. XVI, em Oxford e Cambridge, Aristóteles e Horácio eram estudados; as peças clássicas eram lidas e ocasionalmente encenadas. A defesa do

teatro como instrumento moral num Estado organizado contou com o pleno desenvolvimento, pois as peças representadas por atores dissolutos, exibindo corrupção e vício, deveriam ser condenadas; entretanto, as que prescreviam lições morais constituíam uma dádiva para a sociedade, servindo,

em parte para deleitar, em parte para induzir à emulação de exemplos de virtude e bondade, vergastando o vício e a sordidez. Histórias clássicas que envolvam fraquezas e vícios são toleráveis desde que ilustrem algum ensinamento moral. (CARLSON, 1997, p. 74).

A Contra-Reforma, ou Reforma Católica, foi uma campanha de cristianização e uma reação a todos os tipos de costume tradicionais, cuja revisão já havia começado antes do Concílio de Trento (1545-1563). As festividades públicas, com suas bebidas, danças e máscaras, foram consideradas uma ameaça à ortodoxia e à boa moral. A Contra-Reforma manteve a má-reputação em relação ao humor e ao riso: ambos continuaram associados à sensualidade, à indulgência e à licenciosidade. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 117).

Entre os anos 1570 e 1585, o teatro foi alvo de censuras pelo conservadorismo religioso inglês, pois, entre os argumentos oposicionistas, apareciam: “interpretar é mentir e mentir é pecar; as peças arrastam os homens à vaidade, apostasia, iniquidade, luxúria e adultério.” (CARLSON, 1997, p. 77).

Após 1585, os ataques de peso contra o teatro diminuíram, e a principal obra crítica do período foi *Defesa da poesia*, de Sir Philip Sidney. Ela se constitui em marco do Renascimento inglês e em uma síntese e resposta aos ataques à poesia imaginativa. Na obra, que se utilizou de Aristóteles, Platão e Horácio e dos críticos italianos, a comédia e a tragédia são definidas com base em sua utilidade moral: “A primeira: imitando “erros comuns” de um modo “ridículo e escarninho”, a segunda induzindo os reis a “ter medo de ser tiranos” e ensinando a todos a “instabilidade do mundo.” (CARLSON, 1997, p. 78, grifos do autor).

Na Inglaterra renascentista, Sidney aceitava a mistura do cômico com o trágico, mas condenava o excesso dessa prática por parte dos dramaturgos ingleses. O autor, ao abordar a comédia, fez distinção entre o deleite que era uma alegria presente ou permanente, e o riso que era apenas um prurido sarcástico. Segundo o autor, ambos poderiam estar combinados na comédia, mas dizia que a verdadeira finalidade da

comédia era a instrução agradável. Sidney também identifica que, entre os temas mais adequados para a comédia, eram as fraquezas humanas inócuas: “o cortesão amável e pressuroso, o traço insensível e ameaçador, o professor sabichão, o viajante mentiroso.” (CARLSON, 1997, p. 79). A preocupação era a de aprimorar a comédia removendo-a do domínio da farsa no intento de mergulhar no deleite e não escapar da leveza, provocando sorrisos, e não, gargalhadas.

A França, no século XVII, ainda presenciou críticas conservadoras ao funcionamento dramático. Jean Chapelain (1595-1674) afirmava que o fim principal da representação cênica era comover a alma do espectador graças ao poder da verdade, com a qual as várias paixões são expressas no palco e, dessa maneira, purgá-la dos infortunados efeitos por ela despertados. Para atingir tal eficácia, o drama deveria refletir as condições da vida real; portanto, a representação deveria ser acompanhada e secundada pela verossimilhança. Segundo o autor, a tragédia era o espelho da fragilidade humana, lidava com reis e príncipes, começava pela alegria e terminava na desgraça. A comédia deveria encenar as mazelas da gente comum, começando pela tristeza e terminando no júbilo. Sua função moral era mostrar aos pais e filhos como viver bem em companhia.

Um dos grandes escritores de comédias foi Molière (1622-1673) que, na época, assumiu uma postura arrogante para com a crítica o que gerou protestos dos tradicionalistas, dos moralistas e de alguns de seus rivais. Molière, em 1662, foi acusado de plágio, imoralidade, obscenidade e indiferença pelas regras da dramaturgia, o que muito contribuiu para aumentar a popularidade de suas obras. O autor declarava ser mais difícil escrever uma boa comédia do que uma tragédia, pois esta pode pintar um mundo amplamente imaginário, ao passo que aquela “tem de ater-se a uma realidade reconhecível por todos.” (CARLSON, 1997, p. 100). Molière acreditava que a vocação da comédia era representar todos os defeitos humanos tendo por “finalidade corrigir seus vícios expondo-os ao ridículo”; seus objetos de sátira eram as mulheres, personalidades de destaque, atores e autores rivais, religiosos e críticos literários. (CARLSON, 1997, p. 100).

A comédia de Molière com um humor lúcido atacou a tolice e a maldade no interesse da humanidade sofredora e iludida, expondo o riso e a melancolia, como acontece, por exemplo, na peça *O doente imaginário*, ironia voltada contra si próprio,

ao satirizar os médicos que lhe minaram a saúde. Molière assume uma atitude bem-humorada perante as desgraças da vida por possuir a capacidade de fazer comédia com as dificuldades do viver.

Segundo Voltaire (1694-1778), no terceiro volume da *Encyclopédie*, 1753, a função da comédia é estimular o riso tanto dos defeitos dos outros, bem como dos nossos próprios e assim aprender a evitar esses defeitos. Quanto aos tipos acredita que a comédia

pode ser de três tipos, dependendo de seu objeto. Se ela buscar tornar o vício odioso, é uma comédia de caráter; se mostra os homens como joguetes dos acontecimentos, é uma comédia de situação; e se busca tornar a virtude amada, é uma comédia de sentimento. (CARLSON, 1997, p. 145).

Na opinião de Voltaire, a finalidade da comédia e da tragédia era moral e didática, e os autores deveriam evitar a utilização de termos obscenos. As lições morais deveriam ser retiradas do Iluminismo – civilização, monarquismo benevolente e religião esclarecida. O autor foi responsável pelo movimento que levou a comédia lacrimosa ao drama burguês em que preconizava, a exemplo da vida real, uma mistura de elementos cômicos e sentimentais.

Na época do Iluminismo francês, Diderot (1713-1784) denunciava a opinião que, geralmente, se atribuía à profissão de *comediante*, associada “à moral relaxada e aos maus costumes [...] A igreja romana os excomungava e recusava sepultura cristã aos comediantes que não renunciassem ao teatro antes da morte.” (MATOS, 2001, p. 21).

Os trabalhos de Diderot e dos demais colaboradores, publicados na *Encyclopédie*, circularam clandestinamente na sociedade, e a maioria das peças de teatro, publicadas e lidas, consideravam que as figuras mais ameaçadoras do vício social eram a superstição, a hipocrisia e, principalmente, a avareza, por serem estranhas à beneficência e à sociabilidade. Diderot atribuiu ao filósofo a missão de convocar os homens de gênio, poetas, pintores ou músicos para promoverem o amor à virtude e o ódio ao vício. Para o autor, a atuação do filósofo na sociedade se diversifica, não sendo mais exercido apenas através do teólogo, do metafísico ou do sábio, mas pelo homem de bem, atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a vida social. O filósofo ganha os salões, os cafés,

as salas de espetáculo, pois exercer com probidade uma profissão faz qualquer um ser “*O filósofo sem o Saber.*” (MATOS, 2001, p. 35, grifos do autor).

O apelo à razão e à bondade natural do homem fez Diderot acreditar que o teatro, além de divertir, poderia tornar os homens melhores, proporcionando a reconciliação da natureza humana: eis a missão filosófica do Século das Luzes.

O autor destacou a urgência de se repensar a teoria clássica dos gêneros (distância entre tragédia e comédia) e escreveu sobre a importância de inventar um gênero intermediário que imitasse as ações mais comuns da vida e que melhor exprimisse a natureza humana: “Esse gênero de meio-termo se divide em *comédia séria*, cujo objeto é pintar os deveres do homem, e a *tragédia doméstica*, cujo objeto é mostrar as desgraças privadas.” (MATOS, 2001, p. 173, grifos do autor).

A comédia séria, no entender de Diderot, levaria o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio do exemplo da virtude recompensada. As condições dos heróis do novo gênero seriam o homem de negócios, o político, o cidadão, o administrador público, o juiz, o advogado, o comerciante, o homem de letras, o pai de família, o marido, o irmão ou a irmã que serviriam como centro do drama, etc. O lugar ideal para o culto da virtude, para Diderot, era o espaço da família burguesa patriarcal e reduzida: “A virtude se torna, assim, um assunto pessoal, a ser tratado nos interiores domésticos, pois o espaço público é o lugar onde domina *a realidade do vício por detrás do fantasma da virtude.*” (MATOS, 2001, p. 174, grifos do autor).

Rousseau considerava Molière o maior dos autores cômicos, mas repudiava que os personagens fossem representados como ridículos e o emprego de artimanhas e mentiras. Rousseau, acreditando na benevolência natural do homem, dizia que as peças amorosas poderiam ter forte influência sobre a moralidade. (CARLSON, 1997, p. 146).

No terceiro volume da *Encyclopédie* (1753), também se julgava mais correto utilizar a malícia para corrigir os vícios humanos. A comédia, dependendo de seu objeto, poderia ser de três tipos: (a) comédia de caráter, quando buscava tornar o vício odioso; (b) comédia de situação, que mostrava os homens como joguetes dos acontecimentos; e (c) comédia de sentimento, que buscava estimular o amor à virtude.

Em 1758, Diderot no drama *Le père de famille* [O pai de família], propõe uma nova tipologia aos diferentes gêneros: a divisão entre a comédia tradicional ou alegre, que tratava do ridículo e do vício, e a comédia séria, relacionada à virtude e aos deveres humanos; o gênero sério ou drama, que abordava as atribulações domésticas; e a tragédia tradicional cujo objeto seriam as catástrofes públicas e os infortúnios dos poderosos. (CARLSON, 1997, p. 149).

Na França, na primeira metade do século XIX, Victor Hugo sugeriu uma nova divisão tripartite à produção teatral, com um terceiro gênero que não combinava os aspectos da comédia e da tragédia – o melodrama. Cada gênero, segundo Hugo, deveria conquistar um tipo específico de platéia:

As mulheres, interessadas nas paixões e emoções, buscariam o prazer do coração na tragédia. A multidão, em geral, interessada num enredo cheio de ação e efeitos sensacionais, procura o prazer dos olhos no melodrama. Os pensadores, interessados nos seres humanos e em seus motivos humanos, procuram o prazer da mente na comédia. (CARLSON, 1997, p. 205).

A época vitoriana é a época da repressão, uma obstinada tentativa de conservar artificialmente vivos, através do moralismo, os ideais anêmicos acordes com a compostura burguesa. Esses ideais eram as últimas ramificações das representações religiosas comuns na Idade Média que haviam sido pouco antes profundamente abaladas pelo Iluminismo francês e pela Revolução Francesa. Com isso, também antigas verdades no terreno político tornaram-se vazias e ameaçavam desmoronar.

Ao longo de todo o século XIX, houve esforços obstinados para evitar que a Idade Média cristã se esvaecesse. Revoluções políticas foram esmagadas, tentativas de libertação moral foram inviabilizadas pela opinião pública burguesa, e a filosofia crítica do fim do século XVIII procurou, por meio de tentativas renovadas e sistemáticas, prender o mundo dentro duma rede de pensamentos que estava de acordo com o modelo medieval. Mas, no decorrer do século XIX, o Iluminismo irrompeu pouco a pouco, principalmente na forma do materialismo e racionalismo científicos.

O projeto iluminista, da ciência objetiva, da moralidade, da lei universal e da arte autônoma, prometia que o desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento promoveria a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, libertação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto

poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas. (HARVEY, 1992, p. 23).

A comédia, como gênero, acompanha a história do teatro e do cinema. A comédia filmada tem início com a produção industrial do cinema, vinda dos espetáculos de cabarés, *vaudevilles*, feiras e manifestações populares destinadas a um público pouco exigente em relação à qualidade técnica e às condições das salas de exibição.

Na primeira metade do século XX, o cinema foi o mais popular dos meios de comunicação de massa nos Estados Unidos, obtendo, no início, um grande apoio dos grupos de menor poder aquisitivo. Os filmes produzidos eram pequenas comédias de costumes, com situações corriqueiras e engraçadas. A comédia norte-americana dos primeiros anos cinematográficos é quase um manifesto social. Feita para um público que não sabia ler, que não podia frequentar a ópera, os teatros refinados e os clubes de campo das cidades mais desenvolvidas, e que se reunia em galpões de periferia e divertia-se por um níquel, rindo de histórias consolidadas e conhecidas em outras manifestações, como os esquetes teatrais nas feiras e nos cabarés, e de personagens com os quais pudessem se identificar, servia para agradar as populações mais carentes que riam de si mesmas.

O humor das comédias norte-americanas tratou do cotidiano, com a interferência do cômico, ou seja, do sujeito que provoca o poder com suas tiradas ingênuas e ajuda os necessitados com seus truques.

A comédia passou por mudanças no cinema, tornando-se respeitada pelo público e pela crítica; aprimorou a utilização da linguagem, criou novos elementos e incorporou contribuições dos demais gêneros cinematográficos e teatrais. Entretanto, a sua fórmula antiga persistiu no cinema e passou a ser utilizada também na produção de seriados, séries e programas de televisão.

3 Humor: uma visão contemporânea

A palavra *humor*, de origem latina, *humoris*, refere líquido, fluido, humores do corpo humano como o sangue, a linfa, a bÍlis, enfim, as seivas da vida. Sua origem é médica, tendo sido revelada pelos gregos, em particular por Hipócrates, considerado o Pai da Medicina, que estabeleceu relações entre os temperamentos e os humores com os fluídos corporais (sangue, flegma, bÍlis e bÍlis negra) – os tipos melancólico (característico de pessoas tristes e sonhadoras); colérico (peculiar em pessoas cujo humor se caracteriza por um desejo forte e sentimentos impulsivos); fleumáticos (encontrado em pessoas lentas e apáticas); e sangüíneos (típico de pessoas de humor variado). Segundo essa fisiologia, que vai até o fim da Idade Média, os humores do corpo humano influenciavam o caráter e o temperamento dos indivíduos. (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 14). Daí expressões como *bom humor*, *mau humor*, *humor negro*, etc.

Os franceses chamam essa disposição *humeur*, que diferenciam de *humor*, referente ao cômico. Em português, não se dispõe de dois termos para diferenciar humor/disposição do humor/humorismo.

O sentido de humor que ganhou importância cultural na sociedade, especialmente a partir do século XVIII com o Romantismo alemão, de certa forma, condensa essas duas acepções, configurando-se como uma resposta à razão, à seriedade e à perfeição do Iluminismo. O humor espirituoso tem suas raízes no *Witz* [espírito alemão], que mereceu o elogio dos filósofos e escritores vinculados ao Romantismo, cujo centro irradiador foi a cultura alemã. (KUPERMANN, 2003, p. 19). Nesse contexto, o humor foi investido de funções de emancipação intelectual e política.

Freud (1856-1939), em suas obras, procurou demonstrar que a época vitoriana utilizou-se de valores culturais repressivos para falsamente criar uma imagem burguesa de mundo. Seus estudos apresentam-se como uma reação à moral convencional.

Em 1900, Freud publicou *Interpretação dos sonhos*, obra na qual procura comprovar que os sonhos são a satisfação dos desejos ocultos, o que o fez desconfiar do sentido dos valores universais. A doutrina da repressão que ocupa papel essencial em

sua psicologia encontrou uma aplicação ulterior na teoria dos chistes, em que o autor produziu um escrito de leitura divertida: *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905); e *O Humor* (1927), um artigo complementar ao tema.

Para conceituar o chiste, Freud partiu das análises, como, por exemplo, desenvolvidas por Kuno Fischer (FREUD, 1977, p. 23) quando esse destaca que “*o chiste é um juízo lúdico*”; Jean Paul Richter diz que “*fazer chiste é simplesmente jogar com as idéias*” (p. 23) e/ou como “*um contraste de idéias, sentido no nonsense, desconcerto e esclarecimento.*” (p. 24, grifos do autor).

Freud, ao realizar levantamento bibliográfico relacionado aos chistes, afirma que eles poderiam estar ligados aos recursos temáticos empregados (trocadilhos ou jogos de palavras) e ao uso que dele se faz nos discursos (chistes usados com o objetivo de caricatura, de caracterização ou de afronta). O interesse do autor pelo tema desenvolveu-se pela identificação de que nos sonhos se passa algo semelhante aos chistes, e também pelo encanto peculiar e fascinador exercido por eles na sociedade:

Um novo chiste age quase como um acontecimento de interesse universal: passa de uma a outra pessoa como se fora à notícia da vitória mais recente. Mesmo homens eminentes que acreditam valer contar a história de suas origens, cidades e países que visitaram, das pessoas com quem conviveram não se envergonham de inserir em suas autobiografias o relato de algum excelente chiste que acaso ouviram. (FREUD, 1977, p. 28).

Freud acredita que o efeito do chiste é proporcionar prazer e que se deve a uma economia na despesa psíquica, decorrente da permissão conferida pela censura para descarregar um impulso, ou seja, para suspender a repressão que o mantinha inconsciente. (FREUD, 1977, p. 116, 140-141).

Uma economia localizada, tal como a que estamos considerando, não deixará de nos proporcionar um prazer momentâneo, mas não acarretará um alívio duradouro na medida em que o que é poupado neste ponto pode ser reutilizado em outra parte. Somente quando essa disposição é evitada, a economia especializada transforma-se em um alívio geral da despesa psíquica. Assim, quando chegamos a uma melhor compreensão dos processos psíquicos dos chistes, o fator de alívio toma o lugar da economia. É óbvio que o primeiro fornece um maior sentimento de prazer. O processo do chiste na primeira pessoa produz prazer pela suspensão da inibição e diminuição da despesa local; não parece, entretanto chegar ao fim senão por intermédio de uma terceira pessoa interpolada, obtendo o alívio geral através da descarga. (FREUD, 1977, p. 181-182).

Quanto à natureza dos chistes, identificou como *inocentes* ou *triviais*, aqueles que promovem um efeito moderado, um leve sorriso; *tendenciosos* (chistes obscenos ou

desnudadores, chistes agressivos/hostis, chistes cínicos/blasfemos, críticos), aqueles que produzem uma explosão de riso e são irresistíveis; *céticos* aqueles que não atacam uma pessoa nem uma instituição, mas a própria certeza do nosso conhecimento. Para o autor, os chistes tendenciosos assumem dois propósitos: o hostil, servindo à agressividade, à sátira ou à defesa; e o obsceno, servindo ao desnudamento. No obsceno, o autor reconhece que os alvos são os dois sexos, seja para gerar um sentimento de vergonha, seja para desmascarar o que é sexual e a progressiva repressão das tendências sexuais. Na agressividade hostil, os chistes permitem explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos sociais. Os chistes tendenciosos são especialmente utilizados para possibilitar a agressividade ou a crítica contra pessoas em posições elevadas, pois eles reivindicam o exercício da autoridade. O chiste tendencioso representa uma rebelião contra tal autoridade, uma liberação de sua pressão. (FREUD, 1977, p. 123-125).

A expressividade do chiste, para Freud, é breve e é nela que reside, por assim dizer, a graça. (FREUD, 1977, p. 26). O chiste ajuda a descarregar uma agressividade, geralmente reprimida, promovendo o estado hilariante/riso, provocado pela surpresa. Freud diz que, para haver chiste, é preciso um efeito que se torna, afinal, a causa do chiste. O autor vincula o riso ao princípio do prazer, pois o humor do chiste “é um meio de obter prazer dos afetos dolorosos que interferem com ele [sic]; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles”. (FREUD, 1977, p. 257).

Freud complementa seu pensamento sobre o engraçado em *O Humor*, no qual estabelece a diferença entre o chiste, que possui um propósito hostil, agressivo e os elementos do humor. Na interpretação do humor e do efeito provocador do riso, Freud explica:

Ele pode dar-se com relação a uma pessoa isolada, que, ela própria, adota a atitude humorística, ao passo que uma segunda pessoa representa o papel de espectador que dela deriva prazer; ou pode efetuar-se entre duas pessoas, uma das quais não toma parte alguma no processo humorístico, mas é tornado objeto de contemplação humorística pela outra. (FREUD, 1927, p. 189).

A origem do prazer humorístico está associado à idéia de que aquele que ri, em razão do humor, identificou, naqueles retratados de forma humorística (e pode ser, no caso, a própria pessoa), uma criança pequena, de cujas atribuições e comportamentos é

possível rir pela enorme importância que ela confere a coisas que, para o adulto, são triviais e ridículas. Freud explica a possibilidade de alguém rir de si próprio como consequência de ação do superego, que, nesse momento, relaciona-se com o ego, como se esse fosse a criança.

Na análise do humor, Freud vai além da hipótese econômica atribuída ao chiste, não conferindo ao adulto a capacidade de rir por puro prazer. O valor do riso no chiste é de instrumento de autodefesa. No humor, reside o triunfo do narcisismo:

na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. (FREUD, 1927, p. 190).

O humor, para Freud, não é resignado, mas rebelde, o que significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui se afirmar contra a crueldade das circunstâncias reais. (FREUD, 1927, p. 191). A rebeldia do humor consiste na desidealização da realidade pela elaboração de uma ilusão criativa que atribui um outro sentido à realidade. Diferentemente dos chistes, o humor serve simplesmente para obter uma produção de prazer ou colocar essa produção, que foi obtida, a serviço da agressão.

O humor, para Freud, rejeita as reivindicações e o sofrimento da realidade, dizendo que “O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.” (FREUD, 1927, p. 192).

No fim do seu texto sobre o humor, Freud reconhece que “nem todas as pessoas são capazes de uma atitude humorística. Trata-se de um dom raro e precioso, e muitas sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer humorístico que lhes é apresentado.” (FREUD, 1927, p. 194).

O humor é a brincadeira dos adultos, é o que sobrevive em nós da criança que fomos um dia e, assim, ele é um importante índice de criatividade. Ter humor é pensar no modo alegre de viver a vida, de pensar o impensável, de falar o indizível; sua fórmula reside na forma de dizer, mais do que no próprio conteúdo do que é dito.

Assim, o humor é uma forma privilegiada pela qual os adultos mantêm a capacidade de brincar e de não serem esmagados pelos imperativos da vida social:

O prazer humorístico jamais alcança a intensidade do prazer do cômico ou dos chistes. [...] A atitude humorística, o superego está realmente repudiando a realidade e servindo a uma ilusão [...]. O superego tenta, através do humor, consolar o ego e protegê-lo do sofrimento. (FREUD, 1927, p. 194).

Freud destaca que é possível rir, apesar da dor, e celebrar a vida mesmo diante da morte, pois o senso de humor é o principal sinal de um psiquismo sadio. No processo de cura, o autor identifica que o humor é um instrumento precioso para caricaturar os ideais de perfeição e de onipotência que tendemos a atribuir a nós mesmos e a figuras de destaque na vida social, pois ele permite rir desses ideais e, sobretudo, de nós mesmos.

Ter humor, para Freud é achar graça nas incertezas da vida. É exercitar a descrença em todas as verdades difundidas socialmente, libertando a alma, o pensamento e a imaginação da moral e dos ideais dominantes.

Nos escritos dos chistes, Freud procura identificar, no instante da comicidade, a eliminação temporária da censura ou da coerção, pois o riso é um mecanismo de defesa ante a ansiedade e a angústia, podendo ser situado ao lado do sonho, do imaginário e da fantasia. O riso promove um redimensionamento dos valores e da realidade por meio de um alívio imaginário proporcionado pela vitória do ego, promove a desidealização e a possibilidade de uma nova ilusão que denuncia a existência da verdade totalizante.

Freud diz que é essencial estudar os meios que servem para tornar as coisas cômicas, pois o humor independe das condições de vida: até na infelicidade o gracioso pode emergir; por isso, o autor relata, no fim do livro dos chistes, a manifestação de um delinqüente que é levado ao cadafalso numa segunda-feira: “É, a semana está começando otimamente.” (FREUD, 1977, p. 258).

Freud volta a essa piada no início do texto sobre o humor, mas ali para definir o seu valor rebelde: ‘Olhem! Aqui está o mundo, que aparece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!’ (FREUD, 1927, p. 194).

Brincar ou jogar é fazer algo por conta própria. Freud identificou na brincadeira a tentativa do domínio de uma realidade insatisfatória por meio da fantasia. A criança que brinca, assim como o fazer artístico do escritor criativo, cria um mundo de fantasia que deve ser levado muito a sério. O humor, o brincar e o jogar podem ameaçar uma ordem instituída, ao instaurar uma nova relação com a vida por meio da fantasia. O humor e o jogo contradizem a ordem, transformando-a e dominando-a pela brincadeira: “Se se pudesse generalizar, seria muito atraente colocar a característica específica do cômico, em um despertar da infância – considerar o cômico como o último riso da infância restabelecido.” (FREUD, 1977, p. 253).

Na análise de Freud, a brincadeira e o riso são meios a partir dos quais podemos perceber os aspectos insólitos e ridículos das realidades física e social. O humor e a comédia seriam modos de enfrentar as dificuldades da realidade, pois são criações humanas que apresentam outras formas de viver e/ou de enfrentar o sofrimento, bem como revelam pela surpresa um lado esquecido da realidade que a visão habitual não consegue apreender da realidade.

Freud diz que, no fazer artístico e no brincar de uma criança, ocorre à criação de um mundo de fantasia, impulsionado por desejos insatisfeitos, pois o artista e a criança buscam a correção da realidade insatisfatória. Do contato com a realidade, geram-se recursos de sobrevivência em busca de uma eficácia na adaptação ao meio e na manutenção da vida.

O humor, para Freud, é um meio de obter prazer dos afetos que são dolorosos aparecendo como seu substituto. Estando o afeto atrelado ao princípio do prazer, ele é o sentimento mobilizador da ação humana em busca do equilíbrio e da harmonia. Os sentimentos e os afetos são as respostas que o homem dá ao mundo externo, em particular, nas relações com os outros pelo surgimento de atitudes e desejos:

As condições para seu aparecimento são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com os nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre estes motivos que o suprimem *in instatu nascendi*. Nos casos ora mencionados a pessoa que é vítima da ofensa, dor, etc., pode obter um prazer *humorístico*, enquanto a pessoa não envolvida ri sentindo um prazer *cômico*. (FREUD, 1977, p. 257, grifos do autor).

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) no livro intitulado *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1901), elaborou um estudo da significação social do riso, em que examina as formas de construção do humor.

Bergson acredita que a impressão cômica nasce de um comportamento mecânico:

Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem [...] Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida*, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. (BERGSON, 2001, p. 7, grifos do autor).

Para o autor, o cômico é um fenômeno exclusivamente humano; ele se dirige à inteligência e às emoções que regem os mecanismos da comicidade. O riso cumpre uma função social, pois seu meio natural é a sociedade.

Na construção dos sentidos do cômico, o autor caracteriza o riso a partir da antítese entre os elementos mecânicos e os elementos vivos. A vida e a sociedade exigem de cada um de nós uma atenção constantemente vigilante e certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dêem condições de nos adaptarmos a ela. “*Tensão e elasticidade*, duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo.” (BERGSON, 2001, p. 13, grifos do autor). Achar graça é rir de qualquer situação, representação ou evocação e/ou de qualquer fato:

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do próprio corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade. (BERGSON, 2001, p. 14, grifo do autor).

Daí por que o aspecto mecânico é calcado sobre o vivo. A vida e a sociedade exigem também adaptação constante; por isso, o gesto mecânico é quase sempre punido por meio do riso que denuncia o descompasso entre o que se é e o que se parece ser: “A rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo.” (p. 15).

Na categorização dos tipos cômicos, Bergson utiliza a fusão entre os elementos mecânicos e os elementos vivos. Acredita que:

(1) o *cômico das formas* resulte essencialmente da rigidez adquirida por uma fisionomia – o automatismo, vezo contraído e mantido (p. 19);

(2) o *cômico dos gestos e movimentos*, por sua vez, tem origem nas atitudes, nos gestos ou movimentos mecânicos com caráter repetitivo – “*rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa [...] o corpo sobrepujando a alma.*” (p. 43, grifos do autor). O autor associa a esse tipo de cômico os artifícios usuais da comédia, referindo como exemplos desse tipo de cômico a repetição periódica de uma palavra ou de uma cena, a inversão simétrica dos papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiproquós;

(3) o *cômico de ações e situações* resulta da repetição insistente de determinado acontecimento ou da inversão dos papéis dos personagens em face de uma dada situação. (p. 71). Pode ainda resultar da interferência das séries, ou seja, uma situação é cômica quando pertence simultaneamente a duas séries de acontecimentos independentes que podem ser interpretados em dois sentidos opostos;

(4) o *cômico de palavras* se exprime por meio da linguagem, em processos de repetição, inversão e interferência. Ligado a este último tipo de cômico, está ainda a transposição: a paródia seria resultado de uma transposição do solene para o familiar. Por outro lado, o exagero, resultante do processo de transposição da grandeza ou do valor dos objetos, também pode ser cômico. Enquadra, nesse último processo, as oposições entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser, chamando a atenção às duas direções inversas exprimidas pela ironia e pelo humor:

Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é; nisso consiste a ironia. Pode-se, ao contrário, descrever minuciosamente e meticolosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser: desse modo procede freqüentemente o *humor*. O *humor* é o inverso da ironia. (BERGSON, 2001, p. 95, grifos do autor).

(5) o *cômico de caráter* deriva, em essência, da falta de integração da personagem na sociedade e de algo semelhante a uma distração da própria personagem. (p. 100-101).

O riso, segundo Bergson, além de sua intenção social de reprimir as excentricidades e corrigir a rigidez do corpo, espírito e caráter que a sociedade gostaria de eliminar de seus membros, envolve um elemento de agressividade. O riso é uma espécie de trote social sempre um pouco humilhante para quem é objeto do riso. (p. 101).

Bergson destaca a existência de um véu entre os homens e a própria consciência que eles têm da realidade: “Viver consiste em agir. Viver é só aceitar dos objetos a impressão *útil* para responder-lhes por reações apropriadas: as outras impressões devem obscurecer-se ou só nos chegar confusamente.” (BERGSON, 2001, p. 113, grifo do autor).

Acredita que o artista, de tempos em tempos, põe de lado as generalidades convencionais, colocando-nos face a face com a própria realidade. Bergson afirma que a arte é sempre desinteressada, ou seja, ela se afasta do mundo exterior e da sociedade para buscar e expressar a intuição individual.

A comédia, segundo o autor, está a meio caminho entre a arte e a vida, vale dizer, não dá as costas à vida, como a tragédia, para buscar a natureza pura. Ao contrário, a comédia não lida com o indivíduo, mas com tipos e generalidades. (p. 128). O objeto do poeta cômico é apresentar tipos, ou seja, caracteres capazes de repetir-se. É o gênero que nasce de uma observação exterior. Instalando-se na superfície, a comédia só atinge o envoltório das pessoas, aquilo que faz várias delas tocarem-se, serem capazes de assemelhar-se. A observação cômica vai instintivamente para o geral. Ela escolhe, entre as singularidades, aquelas que são passíveis de se reproduzir e que, por conseguinte, não estão indissolivelmente ligadas à individualidade ou à singularidade das pessoas comuns.

Transpondo-as para a cena, ela cria obras que pertenceriam sem dúvida à arte por só visarem conscientemente a agradar, mas que se distinguirão das outras obras de arte por seu caráter de generalidade, assim como pela intenção inconsciente de corrigir e instruir. [A comédia] Ela não é desinteressada como a arte pura. Ao organizar o riso, aceita a vida social como um meio natural; segue mesmo um dos impulsos da vida social. E nesse ponto dá as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à natureza simples. (BERGSON, 2001, p. 127-128).

Esse utilitarismo social exclui a comédia da esfera da arte. O cômico expressa acima de tudo uma especial falta de adaptabilidade à sociedade. (BERGSON, 2001, p. 145). O objeto da comédia é o desajustamento social, e o riso possui a intenção inconfessa de humilhar e assim corrigir o nosso vizinho, se não em sua vontade, ao menos em suas ações. (p. 146). O autor lembra que o riso é, acima de tudo, uma arma de intimidação usada pela sociedade; não pode, portanto, ser considerado generoso ou justo, pois até mesmo o inesperado é fonte de humor.

Em Freud, a função do riso está vinculada ao princípio do prazer, que da mesma forma que o sonho, a construção do chiste se destina à satisfação de um desejo ou à produção de um prazer. O riso é um mecanismo de defesa que permite converter em prazer aquela energia preparada para investimento no desprazer. A intenção social do riso em Bergson é uma forma de intimidar humilhando. Assim, como Freud, Bergson identifica no humor o princípio libertador à semelhança do sonho, pois, quando a personagem cômica segue a sua idéia, automaticamente, acaba por pensar, falar e agir como se sonhasse. O sonho é um relaxamento. Assumimos ares de quem está brincando, aceitamos o convite à preguiça. Por um instante entramos no jogo. E nos poupamos da fadiga de viver e pensar. O riso é uma correção, e a sociedade vingam-se por meio dele das liberdades tomadas com ela.

Apesar de Freud provar a existência de diferenças entre o cômico e o humor, Bergson destaca não haver a possibilidade de definir o fenômeno cômico em uma única abordagem, pois se deve ver nele qualquer coisa de vivo.

Para Lipovetsky (1983), atualmente, vivencia-se uma época para além da sátira e do cômico mordaz; estamos envolvidos na idealização de uma sociedade que se quer *cool e fun*.

O humor que se instala suprime o negativo característico da fase satírica ou caricatural. A denúncia trocista correspondente a uma sociedade baseada em valores reconhecidos substituiu-se um humor positivo e desenvolvido, um cômico *teen-ager* à base de despropósito gratuito e sem pretensões [...]. O humor de massa já não repousa num fundo de amargura ou aborrecimento: longe de mascarar um pessimismo ou de ser a *delicadeza do desespero*, o humor contemporâneo quer-se sem espessura e descreve um universo radioso. (LIPOVETSKY, 1983, p. 131, grifos do autor).

Segundo o autor, na pós-modernidade, assistimos a uma esterilização, a uma pacificação do cômico na vida cotidiana:

As pragas e blasfêmias já não dão vontade de rir, as grosserias, à medida que passaram a ser generalizadamente utilizadas e anexadas pela moda, banalizam-se, perdem o seu poder de provocação e a sua intensidade agressiva. [...] Pouco a pouco, tudo o que possui uma componente agressiva perde a sua capacidade de fazer rir. (LIPOVETSKY, 1983, p. 133-134).

O estudo da linguagem, como campo de luta entre diferentes vozes sociais, foi analisado por Bakhtin. Na linguagem, o embate pluridiscursivo gerou duas direções discursivas: a monologizante e a dialogizada. No primeiro, a palavra de autoridade é

aquela que nos interpela, cobra o seu reconhecimento e a adesão incondicional. Apresenta-se como uma massa compacta, centrípeta, impermeável e resistente às bivocalizações. No segundo, a palavra é persuasiva: é aquela que aparece como sendo uma entre outras muitas; é centrífuga e permeável às bivocalizações e hibridizações abrindo-se continuamente para a mudança. (FARACO, 2003, p. 66-67).

Para Bakhtin, o embate e as inter-relações dialógicas que envolvem essas duas categorias de discurso são determinantes na história da consciência ideológica individual: Quanto mais as vozes servirem funcionalmente de autoridade para o sujeito, mais monológica, ptolomaica será a sua consciência; e quanto mais internamente persuasiva forem as vozes, mais galileana será a sua consciência. (FARACO, 2003, p. 67).

O autor, ao renunciar aos hábitos monológicos dos discursos oficiais, da ordem, da hierarquia e do imutável, idealizou um mundo em que qualquer gesto centrípeta seria corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia e da ironia.

O dialogismo para Bakhtin refere-se às várias vozes coexistentes em um mesmo discurso; vozes que ora se conflitam, ora são contratuais. Os discursos que explicitam o dialogismo são os discursos polifônicos, que o autor identifica na visão carnavalesca do mundo.

Bakhtin afirmou que o diálogo ou o simpósio universal é um espaço dinâmico e processual da interação de múltiplas vozes sociais. O diálogo face a face é um dos espaços em que se dá o entrecruzamento das múltiplas verdades sociais, ou seja, um dos muitos em que ele ocorre no sentido amplo do termo. Para o autor, qualquer enunciado é uma unidade contraditória e tensa que envolve a presença de duas tendências opostas da vida verbal: as forças centrípetas e as centrífugas.

No diálogo, como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais ou uma espécie de guerra dos discursos, tem-se: a ação de forças centrípetas, aquelas que buscam impor certa centralização verbo-axiológica, e a ação de forças centrífugas, que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos,

tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação.

Assim, as relações dialógicas em sua dinamicidade identificam a presença de diferentes índices sociais de valor que não apontam apenas na direção das consonâncias, mas também das multissonâncias e dissonâncias, o que pode resultar tanto em convergência, acordo, adesão, mútuo compromisso, fusão, como em divergência, desacordo, embate, questionamento, recusa.

A polifonia, para Bakhtin, é um universo em que todas as vozes seriam equípolentes, pois as diferentes visões de mundo possuiriam a mesma validade. Bakhtin sonhou com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equípolentes, em que nenhum ser humano seria reificado, nenhuma consciência seria convertida em objeto de outra, e nenhuma voz social se imporia como última ou definitiva palavra, estancando o diálogo: “Utopia de um mundo polifônico, no qual a multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis tem direito a cidadania, ou seja, de vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito.” (FARACO, 2003, p. 74).

Bakhtin é conhecido como o filósofo da carnavalização, por nos convidar a renunciar aos hábitos monológicos da existência humana. O autor viu o Carnaval não como uma festa específica, mas como todo um modo de apreender o mundo que nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. O gerado pela carnavalização dessacraliza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável. (FARACO, 2003, p. 77).

O riso carnavalesco das festas medievais, para Bakhtin, transitava entre o oficial e o não oficial, subvertendo os valores oficiais pelo caráter renovador e consolador da ordem vigente. A carnavalização convertia-se em outra via de acesso ao real exterior, à visão ditada pela Igreja e pelo Estado.

O conceito de riso, para Bakhtin, é a consciência galileana que a tudo dessacraliza e relativiza. Rir é descentralizar os discursos centrípetos, ao expor sua unilateralidade e seus limites. O riso é responsável pela destruição das grossas paredes que aprisionam a consciência no seu próprio discurso, pois o plurilingüismo, próprio de

um mundo aberto, liberta a consciência dos limites de um unilingüismo, que é fechado e impermeável, do mundo ptolomaico.

Kupermann (2003) diz que para ter humor é preciso desenvolver uma razão lúdica, ou seja, um misto de lucidez com ludicidade; é exercitar a descrença em todas as verdades difundidas, desenvolvendo uma descrença nos ideais de felicidade, difundidas no mundo contemporâneo; não se levar tão a sério, sabendo que nunca serão atingidos os ideais de perfeição nos quais se aprendeu a acreditar. É nunca se resignar a uma vida fútil e insatisfatória só pelo fato de ela ser socialmente aceita e reconhecida.

Aprofundando os escritos de Freud, Kupermann (2003) diz que o humor assumiu um caráter de rebeldia em relação aos padrões vigentes, pois o humorista consegue achar graça de uma situação aparentemente desesperadora, seja na política, seja em qualquer outro âmbito da vida social. O autor, a exemplo de Freud, tem uma concepção positiva do humor: sua forma rebelde e não resignada.

Para Kupermann, atualmente, a sociedade vive uma situação paradoxal, depressivo-humorística: ao mesmo tempo que a depressão parece ter se tornado uma epidemia, culturalmente, cria-se o imperativo do bom humor e do alto astral. O autor destaca que a piada, segundo Freud, libera a pessoa para falar daquilo sobre o qual normalmente não falaria. “Ao próprio conteúdo da piada, que busca satisfazer as exigências das pulsões sexuais ou agressivas, através da suspensão da repressão originada pela censura e pela moral cultural.” (KUPERMANN, 2003, p. 148).

Kupermann refere que a piada, hoje, é um lubrificante social, pois não é mais utilizada para subverter padrões, e sim, para mantê-los. O autor afirma que se deveria resgatar a potência de ousadia e de rebeldia dos chistes, pois, atualmente, sua tendência é de diluir as relações sociais. O autor recupera Lipovetsky que diz contrariamente ao humor rebelde freudiano, que hoje se vive em uma sociedade humorística que nada tem a ver com o espírito:

Como se tudo o que tivesse uma certa profundidade pusesse em perigo o ambiente de proximidade e de comunhão. O humor, doravante, é aquilo que seduz e aproxima os indivíduos. O homem individualista produzido na pós-modernidade apresenta, cada vez mais dificuldade em rebentar de riso, em sair de si, em sentir entusiasmo, em entregar-se à jovialidade. (apud KUPERMANN, 2003, p. 21).

Fedrizzi (2003) afirma que o humor é uma válvula de escape para as angústias cotidianas, pois coloca o homem de forma crítica diante da realidade, preservando o aspecto lúdico. “As pessoas amam o inesperado. O esperado elas já têm. É o burocrático, o chato, o cotidiano. [...] Mostra a realidade sem seu peso cotidiano, nos faz mais leves; o humor é leveza ante o peso e o sofrimento que predominam na vida.” (FEDRIZZI, 2003, p. 50).

O autor retoma a idéia de Freud sobre o aspecto rebelde do humor que subverte o pensamento unidimensional, moldado pela razão e pelo cientificismo moderno. O humor freudiano permite, segundo Fedrizzi, uma mistura de lucidez com ludicidade; em contraposição à seriedade unilateral que é reducionista e, efetivamente melancólica, pois, segundo os ideais iluministas, a felicidade seria atingida apenas pelos ditames da razão.

Castro (apud FEDRIZZI, 2003) refere que a intenção do humor é sempre retirar do real seriedade e dramaticidade e imprimir ludicidade e postura crítica. O riso, além de ser também altamente criativo, na dimensão da linguagem, funciona como o princípio do jogo que opera em duas dimensões: a intelectual e a emocional:

A primeira é a tentativa de quebrar a rigidez da sociedade, de romper os padrões ou de repetir fórmulas consagradas; e a segunda é responsável pelo aspecto emocional, de certa forma relacionada à idéia de libertação, funciona como alívio de tensões. (apud FEDRIZZI, 2003, p. 50).

Ao analisar o significado das piadas em Freud, Gay (1992) entende que a piada recusa a expressão direta dos sentimentos e dos desejos, oferecendo, em seu lugar, uma saída indireta. A piada engana a censura sob a qual vivem todas as pessoas civilizadas; ela age sobre as restrições sociais que limitam a liberdade de fala e ação ou sobre as proibições que foram internalizadas, dizendo o que não pode ser dito: “Uma piada nos permite explorar um traço ridículo do nosso inimigo que, por causa dos obstáculos colocados no nosso caminho, não poderíamos expressar aberta ou conscientemente.” (GAY, 1992, p. 203).

Gay ensina que a piada cumpre uma função paradoxal, que não foi comentada por Freud, observando a presença de uma duplicidade. As piadas podem não só subverter a autoridade por meio do riso, como também fortalecê-la: “Elas podem ser

dirigidas, como muitas vezes acontece, não contra os poderosos, e sim contra os indefesos – negros, ciganos, judeus.” (GAY, 1992, p. 204).

O humor, ao fazer com que algo que não tem nenhuma graça pareça engraçado, pode enfraquecer uma indignação justificável e abrandar a energia necessária para remediar uma injustiça. Assim, um sorriso ou uma gargalhada afável pode tomar o lugar da ação.

Gay (1992) destaca que mesmo Freud tendo procurado definir o humor, sua análise deixou dúvidas quanto às semelhanças e diferenças, quanto às suas diferentes relações com a comédia, o cômico, o riso e a piada. O autor acredita que deveríamos nos concentrar mais no seu componente agressivo e nos seus diferentes disfarces.

Acselrad (2004), ao refletir sobre o humor em que tudo é meio destaca que ele foi reduzido a seu aspecto mais banal: “puro entretenimento, uma forma de passar o tempo ou de induzir ao consumo; o humor foi um poderoso aliado da razão esclarecida, crítico mordaz da ignorância e da superstição, bem como de toda crença tautológica de que as coisas são como são porque são como são”. (ACSELRAD, 2004, p. 12)

Após essa reflexão histórica da comédia e do humor na visão contemporânea, podem ser identificados alguns autores que procuraram estabelecer relações, semelhanças e diferenciações entre a comédia, o cômico, o riso, o irônico, a zombaria e a piada. Porém, outros preferiram definir o humor de forma ampla, da Antiguidade aos dias de hoje, como qualquer mensagem que busca o sorriso ou o riso. (BREMNER; ROODENBURG, 2000).

Entretanto, essas visões podem ser ampliadas quando nos debruçamos na observação que tem a ver com a forma com que a mídia constrói a realidade social e a questão interacional proposta pelo *sitcom A grande família*, que se utiliza do humor como estratégia de comunicação.

É importante destacar que o *sitcom A grande família* está situado em um momento em que o trabalho de mediação e de construção de sentido passou a ser cada vez mais dependente dos *media*, quando antes estava subjacente um entendimento unilateral das relações entre os *media* e a sociedade.

A tese da suposta passividade dos receptores foi rebatida por Barbero (2001) quando propôs o deslocamento dos meios de comunicação para as mediações, reconhecendo a diversidade cultural e a pluralidade de processos e práticas de comunicação.

A partir desse movimento, novas perspectivas começaram a refletir sobre e fundamentar teoricamente os recursos que a sociedade dispõe para falar de si própria estudando o processo de emissão, recepção e circulação dos produtos midiáticos na sociedade e não “sobre a sociedade.”

4 Propostas de interação a partir do produto mediático

Sistema de resposta

A questão interacional como lugar de circulação entre oferta e consumo, segundo Braga, ajuda a superar a interpretação dualista entre mídia e sociedade, em que a primeira assumia o papel ativo de geradora de mensagens, e a segunda estaria apenas na posição de recebedora, mesmo quando ativa. Braga propõe desenvolver a constatação de

um terceiro sistema de processos midiáticos, na sociedade, que completa a processualidade de midiática social geral, fazendo-a efetivamente funcionar como comunicação. Esse terceiro sistema corresponde a atividades de resposta produtiva e direcionadora da sociedade em interação com os produtos midiáticos. O autor denomina esse terceiro componente da processualidade midiática “sistema de interação social sobre a mídia” ou, mais sinteticamente, “sistema de resposta social”. (BRAGA, 2006, p. 22, grifos do autor).

Braga também afirma que “o sistema de interação social sobre a mídia (seus processos e produtos) é um sistema de *circulação diferida e difusa*. Os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura.” (BRAGA, 2006, p. 27, grifos do autor).

Nesse sentido, Braga trabalha com o conceito de sistema processual em contraposição à noção de sistemas estruturais mais próximos do institucional e organizacional quando destaca que um sistema processual é refletido na complexidade das interações sociais que são receptoras dos produtos midiáticos como também as interpretam no âmbito da presença de diferentes processos de interações sociais.

Segundo Braga, essas ações exercidas pela sociedade sobre a mídia constituem processos e se revelam “contrapropositivas, interpretativas, proativas, corretoras de percurso, controladoras, seletivas, polemizadoras, laudatórias, de estímulo, de ensino, de alerta, de divulgação e “venda” etc.” (BRAGA, 2006, p. 49).

O conceito de terceiro subsistema proposto pelo autor se afasta das interpretações dualistas entre mídia e sociedade, pois o sistema de circulação interacional é uma movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia.

Assim, Braga reforça o conceito de mediações proposto por Barbero (2001) quando esse enfatizou que o processo de comunicação não se concluí com a sua transmissão o que também não implicaria a ausência de uma intencionalidade que se inscreve na produção. Por outro lado, enquanto a teoria das mediações enfatiza os processos sociais anteriores à recepção, nos quais o usuário baseia suas interpretações, o conceito de “sistema de resposta” observa os processos sociais posteriores à recepção, quando os usuários derivam daí uma interação social sobre a mídia, fazendo circular suas perspectivas, interpretações e críticas eventuais.

Braga considera que a parte dinâmica desse sistema de resposta é composta por processos e dispositivos sociais que podem ser reunidos sob a rubrica comum “trabalhos críticos” sobre produtos midiáticos entende que

o trabalho crítico das práticas midiáticas – além dos objetivos de análise, de busca de conhecimento, de desvendamento das lógicas de um produto (ou de um gênero, ou de um processo) – tende a exercer uma função geral de desenvolvimento de competências de interação na sociedade, no que se refere aos materiais e processos midiáticos que essa sociedade gera, faz circular e usa para os mais diferentes propósitos. (BRAGA, 2006, p. 47).

Braga também afirma que tudo o que pode ser produzido, ativado e processado pela mídia torna-se tema e sujeito potencial de abordagem para comentários que, por sua vez, passam a circular.

A proposta do autor é ampliar a compreensão do campo comunicacional através de interações sociais sobre as mídias que constituem processos de resposta e de intervenção crítica a partir de relação estabelecida entre mídia e sociedade.

Os estudos de caso – como a presente tese – se caracterizam como um tipo de ação sobre os produtos, na medida em que levam a interpretações que se tornam disponíveis para a circulação. Além disso, uma das perspectivas do sistema interacional (sistema de resposta) assume que uma programação de TV, para elaborar promessas e contratos com o espectador, depende também de uma circulação prévia de processos “de sociedade” nos quais vai buscar percepções para construir sua mensagem com pretensão e proposta de interação.

Contrato de leitura: a televisão busca seu telespectador

Partindo da análise proporcionada com a abertura da noção de discurso como espaço simultâneo de interação, troca e negociação que observa a relação contratual dos meios de comunicação e da mídia, em geral, com seu público, recupera-se a contribuição de Verón (1996). O autor, a partir da análise do discurso jornalístico, construiu a noção de contrato de leitura, o qual ajuda a identificar a articulação entre discurso e produto midiático e amplia o estudo do discurso, pois ele deixa de ser entendido unicamente como suporte de informação ou de materialização do real para ser explorado como espaço de negociação que se estabelece entre sujeitos e/ou de troca entre instituições, meios e atores (membros de uma sociedade).

Assim, pode-se entender a produção televisual e, especificamente o humor em *A grande família*, como resultado de todo um percurso de negociação com o público telespectador para lhe despertar o interesse/desejo de consumo desse produto midiático que é oferecido.

O discurso, como espaço de interação, troca e negociação, segundo Véron, é definido como semiose social que é a proposta de realizar a recuperação de todo o entorno interacional que envolve a produção discursiva e não mais (apenas e como antes) a intenção ditada através da teoria dos atos de fala.

O autor afirma que o discurso se funda na produção, espaço das operações teóricas legitimadoras do que se dará no nível do reconhecimento, espaço dos efeitos de sentido. Desse modo, toda a produção discursiva é decorrente das determinações que definem as restrições e a geração de um discurso – condições de produção –; e das determinações que dão conta da restrição de sua recepção – condições de reconhecimento.

Ao destacar a importância da análise dos discursos, o autor referencia a contextualização dos discursos, em que a produção, a circulação e o engendramento dos efeitos se realizam na sociedade, com a presença e concorrência de outros discursos. A análise será sempre a análise dos discursos, lugar em que o contrato pode ser definido como um conjunto de normas e prescrições que o discurso em produção propõe e prevê no sentido de o receptor/telespectador observá-las como condição de interpretação. (VERÓN, 1996, p.19). Consoante Verón, a noção de contrato evidencia as condições que une a mídia aos seus consumidores, pois, através da leitura do que é ofertado entre produção e reconhecimento do discurso que temos, há o desenvolvimento do contrato de leitura.

Un mismo texto puede ser sometido a diversas lecturas. Cada tipo de lectura alude a una conceptualización específica de las condiciones de producción [...] Hemos hablado de “lecturas”, lo que muestra a las claras que el punto de partida de una descripción de las operaciones discursivas se encuentra siempre y necesariamente del lado de la recepción, aun aquella descripción que se propone reconstituir el proceso de producción. El que analiza un conjunto textual para identificar en él operaciones discursivas es, evidentemente, él también, un receptor. Esta posición de “lectura”, definida en el contexto de una teoría de los discursos, no coincide con la posición de los consumidores quienes, en el interior de la sociedad, son los receptores de estos mismos conjuntos textuales sometidos a análisis. [...] a “lectura” (es decir el “efecto de sentido”) siendo necesariamente el punto de acceso al análisis de las operaciones discursivas, se encuentra frente a dos vías diferentes, que conducen a dos modelos: un modelo de la producción del discurso y un modelo del consumo del discurso. Estos dos modelos jamás coinciden exactamente. En otras palabras: en relación con un conjunto textual dado, y para un nivel determinado de pertinencia, siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción (de generación) del discurso y la del consumo, de la recepción de ese mismo discurso. (VERÓN, 1996, p. 18-20, grifos do autor).

Desse modo, mesmo que ocorra um desajuste entre produção e reconhecimento, pois não há entre eles relações lineares, Verón destaca que é possível centrar nossas análises na produção e daí definir essas duas instâncias como dois posicionamentos através dos quais pode ser analisado qualquer conjunto discursivo.

A análise dos discursos na visão de Verón permite identificar nos produtos da mídia e, especificamente em *A grande família*, o seu posicionamento diante dos diferentes temas presentes na sociedade. A enunciação, ou os modos de dizer, constrói uma imagem de quem fala (enunciador) e também daquele de quem se fala (telespectador) e, conseqüentemente, de uma relação entre eles, pois são interpretados como entidades discursivas construídas dentro da situação de fala.

Esse dispositivo de enunciação é chamado contrato de leitura, que permite estabelecer uma relação entre o programa *A grande família* e os seus telespectadores, dentro de um universo de concorrência. Pode-se afirmar que a cada semana o programa, através de seus episódios, visando à produção e à manutenção do seu público, vem renovando seus contratos de leitura, pois procura acompanhar as mudanças socioculturais de seu público telespectador, com o objetivo de manter o vínculo proposto, ou seja, a preservação do hábito de consumo do produto midiático, no caso *A grande família*.

Promessa

Jost (2004) afirma que os gêneros, longe de ser estáveis, são construções que conferem sentido aos mundos produzidos pela televisão. As emissoras de televisão, geralmente, recorrem à classificação por gênero com o intuito de fixar, de antemão, o grau de existência do mundo submetido à apreciação do leitor ou à do telespectador:

Todo o gênero, com efeito, repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou a participação do receptor. Em outros termos, um documento, em sentido amplo, seja escrito ou audiovisual, é produzido em função do tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma idéia prévia do tipo de ligação que o une à realidade. (JOST, 2004, p. 33).

Ainda, segundo Jost, o gênero “é uma promessa global sobre esta relação que vai propor um quadro de interpretação global aos atores ou aos acontecimentos representados em palavras, sons ou em imagens.” (JOST, 2004, p. 35). A afirmação implica dizer que os programas são constituídos com o propósito de falar em nome do real; mas, no momento da comunicação midiática, é difícil atribuir-lhes um único sentido. A classificação por gêneros, no uso comunicacional, sofre variações devido não só à multiplicidade de materiais semióticos mobilizados, como ao fato de o gênero ser terreno de confronto entre atores sociais com interesses diversos – produtores, difusores, mediadores e telespectadores.

Todos os jogos comunicativos presentes em qualquer programa televisivo têm suas especificidades, mas, no geral, se submetem a alguns tipos de contrato, mais restritos no que concerne à programação da emissora e mais amplos na relação com a sociedade em geral. Assim, cada texto-programa propõe um contrato comunicativo que se submete a esse contrato maior, de caráter social; presta contas simultaneamente às regras da mídia televisiva e às normas sociais. Mas qualquer contrato referente ao jogo comunicativo televisual não é fechado, nem possui um sentido único.

Jost (apud DUARTE; CASTRO, 2006, p. 285) alude que, com o propósito de falar em nome do real, os gêneros televisivos são pensados e interpretados em função de três mundos: o mundo real, o mundo ficcional e o mundo lúdico. Cada um deles propõe um regime de crença diverso. O mundo real é enfatizado quando determinadas emissões – documentários, jornais televisivos, entrevistas, etc. – ou filmes prometem um discurso de autenticidade e de verdade. No mundo ficcional, os programas – filmes, telefilmes, novelas, telenovelas, séries e *sitcoms* – fazem referência a um mundo imaginário e mental em que o autor está livre para inventar e decidir sobre suas produções. E, no mundo lúdico, ocorre uma mistura do mundo real e do mundo ficcional.

Para Jost, mesmo que todos os programas pretendam falar em nome do real, é impossível etiquetar as diferentes emissões televisivas somente por meio da enunciação dos mundos real, fictício e lúdico, pois há uma hibridação de realidades em cada programa:

Parece natural colocar os jogos no espaço do lúdico, os telejornais no do autenticante e as séries no do fictício. Não obstante, pode acontecer que a ficção seja apresentada como real ou a realidade como um show. A

especificidade de um programa como *Loft story* ou o *Big Brother* está justamente em se situar em igual distância em relação a esses três mundos e em ter a possibilidade de migrar de uma região a outra, segundo o ponto de vista a partir do qual se considere o programa. (JOST, 2004, p. 42, grifos do autor).

Segundo Calabrese, se se considerar cada objeto da cultura como qualquer coisa comunicável, se verá imediatamente que ele se integra numa cadeia de comunicação. Cada objeto é criado por um sujeito individual ou coletivo; é produzido segundo certos mecanismos de produção; manifesta-se segundo certas formas e certos conteúdos; passa através de certos canais; é recebido por um destinatário, individual ou coletivo e determina certos comportamentos. Daí, para o autor, os objetos culturais não podem ser etiquetados ou analisados pela homogeneidade do gênero, pois esses, sendo fenômenos históricos, estão sempre relacionados à organização de um saber e de um falante que expressa uma maneira de ler e julgar a sua sociedade. Desse modo, Calabrese destaca que é necessário compreender quais são os tipos de julgamento de valores que os objetos culturais provocam na sociedade. (CALABRESE, 1987, p. 23).

Para Duarte (2004) o gênero televisivo compreende uma macroarticulação de categorias semânticas, capaz de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham umas poucas categorias comuns. A noção de gênero deve ser compreendida como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. O gênero seria da ordem da virtualidade, uma vez que nenhum produto se manifesta circunscrito apenas a essas categorias genéricas em sua extensão e exclusividade. O subgênero seria da ordem da atualização, e o formato, da ordem da realização:

Assim, se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia, na medida em que define preliminarmente as suas especificidades enquanto produto serializado: cenários, atores, funções e papéis. (DUARTE, 2004, p. 68).

A grade de programação das emissoras, ao fazer menção aos gêneros/subgêneros televisivos, desperta diferentes tipos de expectativa social dependendo dos atributos que anuncia sobre um formato. A inserção de um produto em um gênero televisivo deve permitir ao telespectador identificar o regime de crença proposto e o plano de realidade com os quais o produto vai operar.

Consoante Duarte, esses distintos planos de realidade discursiva definem-se pela relação que constroem com o real. Assim, a meta-realidade é um tipo de realidade discursiva, vinculada pela televisão que tem como referência direta o mundo exterior, estando comprometida com a veridicção; a supra-realidade é um tipo de realidade discursiva que não tem compromisso direto com o mundo exterior, tendo por base a verossimilhança, isto é, leis, convenções e regras da ficção; e para-realidade, é um tipo de realidade discursiva que não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo paralelo cujos acontecimentos são artificialmente construídos no interior do próprio meio, tendo compromisso com a plena exibição e exposição. (DUARTE, 2004, p. 82-83).

Duarte *in verbis*:

Acredita-se na existência de uma relação entre essas realidades discursivas e os gêneros discursivos televisivos. A seleção do plano de realidade sobre o qual se vai operar, aliado ao regime de crença proposto e o tom, isto é, às inflexões conferidas à realidade a ser enunciada – seriedade, humor, ironia, etc. seriam os elementos definidores da promessa de que fala Jost, veiculada pelo nome de gênero. Assim, os traços categoriais de gênero propoariam um certo tipo de relação com o mundo, colocando à disposição do telespectador um certo plano de realidade e modo de ser, sendo mobilizadores de crenças e saberes e condicionadores das expectativas e do prazer dos telespectadores. Os subgêneros e formatos seriam então responsáveis pelos percursos de configurações dessas realidades, pelos procedimentos de colocação em discurso desses reais -referência, direta ou indireta, projetando sobre essas categorias formas que estruturariam, o que permitiria sua manifestação. (DUARTE, 2004, p. 85).

A presença desse jogo comunicativo em qualquer programa de televisão faz a autora também enfatizar a presença de um contrato, que joga com os valores de uma determinada sociedade, controlados por regras e restrições, por seleção e combinação, o qual determina quem pode entrar ou não na ordem do discurso, em que lugar e desempenhando que tipo de papel.

O gênero interfere discursivamente na medida em que impõe suas regularidades, lógicas, estratégias, suas *razões*. Assim, se trata de fazer análise de suas práticas, essas consideradas como lugar de encadeamento do que se diz e do que se faz, das regras que se impõem e das razões que se dão, dos projetos e das evidências.

Estudar as práticas desse jogo comunicativo é analisar esse confronto entre um código virtual que regula maneiras de fazer – que prescreve como selecionar as pessoas, como educar os indivíduos etc. –, a produção de discursos efetivos que servem de

fundamento, de justificação, de razão de ser e de princípio de transformação dessa mesma maneira de fazer.

Modos de endereçamento

Ellsworth (apud SILVA, 2001) explica que o modo de endereçamento é uma suposição feita (por um filme, cartas, livros, comerciais de televisão e/ou programa de televisão) de *quem é* o possível leitor de seus textos. Destaca que os modos de endereçamento visam a/e imaginam determinados públicos, pois

a maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme (programa de televisão), seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre “quem” são seus públicos, o que eles querem, como eles vêem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que eles temem e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento. Os filmes visam e imaginam determinados públicos. Eles também desejam determinados públicos. (apud SILVA, 2001, p. 14).

Segundo a autora, essa antecipação do perfil do público (ou do telespectador) constitui uma determinada posição de sujeito, pois o filme (e/ou o programa de televisão) constrói sobre quem é o seu público. Ellsworth destaca que

para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender sua descrença [na “realidade” do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz – a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme. (apud SILVA, 2001, p. 14, grifos do autor).

Ellsworth afirma que o modo de endereçamento age, de alguma forma, sobre seus espectadores imaginários ou reais, ou sobre ambos. A maneira como é vivida a experiência do modo de endereçamento de um filme, depende da distância entre, de um lado, quem o filme pensa que somos e, de outro, quem nós pensamos que somos, isto é, depende do quanto o filme erra seu alvo. Entretanto, os modos de endereçamento oferecem sedutores estímulos e recompensas para que se assumam aquelas posições de gênero, *status* social, raça, nacionalidade, atitude, gosto e estilo, às quais um determinado filme nos endereça. E mesmo que o público não esteja no lugar do qual o

filme fala, esse endereçamento feito pelo filme parece existir como uma posição de sujeito imaginada no interior do poder, do conhecimento e do desejo que os interesses conscientes e inconscientes por detrás da produção do filme precisam que o público preencha. Os filmes convidam os espectadores reais a essas posições e os encoraja, imaginariamente, a assumir e a ler o filme a partir dessa posição. Os espectadores são recompensados pelo prazer das narrativas, com finais felizes por “assumir” e agir a partir daquela posição imaginária, à medida que interpretam o filme. (SILVA, 2001, p. 49)

Fischer (2003, p. 78), ao analisar o conceito de modo de endereçamento proposto por Ellsworth, destaca que a publicidade e a indústria de entretenimento “não brincam em serviço”; seus produtos são realizados para alguém concreto e real, para alguém com quem entram em relação de modo muito particular, a fim de que esse “complete”, de alguma forma, a história narrada, a mensagem de venda, a informação contida naquelas imagens e sons.

Segundo Fischer, estudar filmes, comerciais e programas de televisão a partir dos modos de endereçamento, constitui um desafio que ultrapassa o domínio de regras ou estratégias de linguagem de cinema ou televisão. É necessário associar a linguagem audiovisual a questões de ordem pessoal, individual, psicológica; a questões de ordem cultural, política e social. Um estudo minucioso das escolhas de texto, de personagens, de imagens específicas, de linhas melódicas e sonoridades, de tempos televisivos, de certos formatos de programa na distribuição dos produtos na grade de programação – tudo que existe em função de alguém que se espera seja de determinado modo ou, então, que venha a ser “x” ou “y”. Analisar a linguagem desses produtos televisuais é considerar que há um endereço para aquele produto, que ele existe e é feito para chegar a alguém, para seduzi-lo, chamá-lo a ver, gostar dele e nele reconhecer-se. (FISCHER, 2003, p. 83-84).

Assim, partindo das idéias de Ellsworth, pode-se afirmar que a mídia em geral, e especialmente a televisão, tem necessidade de se aproximar do mundo do telespectador e de construir uma relação com ele, ou seja, do entendimento que a televisão faz de seu telespectador e os modos de endereçamento que são decorrentes dessa visão.

Aplicando a definição do modo de endereçamento ao *sitcom A grande família*, ele corresponde aos cálculos feitos a respeito da “escuta” em direção à qual o programa se organiza. Nesse sentido, o programa nos “institui” como seus espectadores, solicitando determinadas atitudes e posturas “de sintonia” – o programa endereça, então, um “sistema de comportamentos” e de modos de ver esses comportamentos, que acaba por constituir um “modelo”.

Construção do leitor

Eco (1985) afirma que na produção de uma obra/romance o narrador não deve oferecer interpretações dessa realização, mas destaca que o próprio ato de dar-lhe um título já aponta para uma chave interpretativa. Para o autor o título deveria confundir as idéias, nunca discipliná-las, pois a maior consolação do autor é descobrir efeitos de sentido nos leitores sobre os quais ele não pensava. (ECO, 1985, p. 10).

Eco destaca, também, que o autor de uma obra pode contar como e por que escreveu, pois quem escreve sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. (p. 13). Esse percurso geralmente expressa motivações, mas principalmente todas as leituras realizadas, pois uma obra e/ou um romance sempre fala de outros livros, e toda história conta uma história já contada. Esses ecos de intertextualidade ajudam a construir a “realidade” apresentada, pois todo o mundo narrativo toma emprestado os próprios indivíduos e as suas propriedades do mundo “real” de referência, fato que deve ser entendido como um construto cultural.

Desse modo, construir um mundo significa atribuir certas propriedades a um determinado indivíduo. Eco enfatiza que por ser modelo, o leitor ideal é aquele que coopera com o texto nas atualizações previstas e que se propõe a seguir os indicativos por ele fornecidos. Mesmo que o texto possa ser lido em várias direções, é ele que fornece as instruções que devem ser seguidas; logo, prever o leitor-modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. Eco destaca que

todo texto quer que alguém o ajude funcionar; um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria significativa. [...] Um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (ECO, 2002, p. 37).

Eco está afirmando que um texto quer que alguém o ajude a funcionar bem como prever os movimentos de um leitor para ser capaz de cooperar na atualização do texto e de incluir essa previsão no próprio processo produtivo do texto. O autor ressalta que não se deve somente esperar que o leitor-modelo exista, mas também agir sobre ele e contribuir para a construção desse leitor. O leitor-modelo e o autor-modelo são estratégias discursivas e não indivíduos que podem ser percebidos através da análise das marcas que deixam no texto.

* * *

Os estudos da família e de seus relacionamentos apontam atualmente para uma reflexão que destaque a dinâmica e a diversidade de formas de família e, conseqüentemente, de novas formas de interação social, que não mais correspondem à utilização de categorias como “uniformes” e “homogêneos” de seus atores sociais, pois a multiplicidade de comportamentos promove não apenas a existência de relações conflituosas entre o individual e o coletivo, como também no casamento e na família. Tais dinâmicas, e considerando as transições específicas da família brasileira, viabilizam um tratamento humorístico que se inscreve na ambigüidade da situação – como acima assinalado.

As abordagens conceituais permitem entender que o humor é um efeito de sentido que se inscreve numa determinada formação discursiva, em determinada condição de produção, e que seu efeito de sentido pode ou não atingir seu público telespectador. Os conceitos relacionados à presença de um terceiro sistema; os contratos de leitura; e o regime de crença/promessa permitem aprofundar as especificidades da produção midiática; sua posição em face de diferentes temas, que circulam na sociedade; e a estrutura de seus discursos e de suas articulações com o contexto social.

Os conceitos relacionados ao modo de endereçamento e à construção do leitor ajudam a identificar de que maneira um produto midiático constrói sentido sobre o que

sua audiência pensa e diz sobre os mais variados aspectos como se fosse parte de sua experiência cotidiana.

Essas abordagens teóricas procuraram dar pistas de como observar as propostas de interação a partir de um produto mediático, sendo possível assinalar o parentesco entre os conceitos de contrato e promessa e entre os conceitos de modos de endereçamento e de construção de leitor.

Na opinião de Jost (2004), o gênero televisual pode ser interpretado como uma promessa de relação, a partir de realidade dinâmica e mutável, que se estabelece através do diálogo entre produtor e receptor. Relacionando o conceito de promessa com o contrato de leitura proposto por Verón (1996) é possível destacar certo parentesco entre esses dois conceitos. Verón ensina que na produção dos discursos é possível observar diferentes operações (troca, negociação) de contrato de leitura que legitimam determinados efeitos de sentido, ou seja, é todo um trabalho de “captura” do seu público telespectador. O mesmo tipo de relação pode ser identificado entre os conceitos construção do leitor e modos de endereçamento. Eco (1985) afirma que um mesmo texto pode ter vários leitores-modelo e que ele é modelo quando compactua e interpreta o conjunto de interações e produção de sentidos que lhe são oferecidas.

Entretanto, com o conceito de modo de endereçamento, Ellsworth (apud SILVA, 2001) destaca que o conjunto de significações que são apresentadas por um filme (ou programa televisual) não garante um único posicionamento e interpretação, pois não há a possibilidade de definir um único endereçamento aos produtos midiáticos quando se leva em consideração que o espectador nunca é quem o filme pensa que ele é; da mesma forma, o filme nunca é o que o espectador acredita que ele seja.

5 PRIMEIROS RESULTADOS DE OBSERVAÇÃO: ESTRUTURAS E REGULARIDADES

A primeira fase de análise do *sitcom A grande família* resultou na identificação de determinadas regularidades discursivas e caracterizações descritivas do programa, conforme indicação já realizada no Capítulo 2.

Da observação das estratégias comunicativas e discursivas empregadas na construção do texto-programa e as suas configurações discursivas, foi realizada uma caracterização geral do programa: vinhetas; título dos episódios; cenários; e figurinos de *A grande família*.

Na análise, partiu-se das bases conceituais discursivas que apontam que o texto-programa de qualquer produção televisual comporta estratégias comunicativas e discursivas. As estratégias comunicativas seriam as deliberações tomadas em termos de enunciação do processo televisivo, e as estratégias discursivas seriam aquelas que aparecem configuradas no texto. Assim, todas essas estratégias, configurações e regularidades estariam adequadas aos princípios e às lógicas, às possibilidades e restrições que regem o funcionamento do processo comunicativo televisual.

As vinhetas, o título dos episódios, o cenário e os figurinos são interpretados pelo reconhecimento de algumas dessas regularidades que, enquanto promessa, buscam despertar o interesse de seu público telespectador, e enquanto manifestação fornece indicações para sua leitura, ou seja, dos sentidos produzidos através desses elementos.

A própria organização da grade da programação televisual é pautada pela repetição, como, por exemplo, do *remake A grande família*, essa manutenção é geralmente explicada em função da lógica comercial/econômica como também pelo formato atender às expectativas do público telespectador.

1 Caracterização geral do formato

A grande família é um *sitcom*. Com isso se quer dizer que ela é a atualização de um subgênero, a comédia de situação, ligada ao gênero ficcional.

Mas dizer simplesmente de seu subgênero – *sitcom* –, o que já fizemos no Capítulo 3, é caracterizá-la de forma muito genérica, pois o que a singulariza é exatamente sua realização como formato.

O formato do programa prevê uma exibição semanal, sob a forma de episódio autônomo, às quintas-feiras, após a novela das 21h, ou seja, às 22h5min. Com duração de 40min, cada episódio, com título particular, comporta três blocos: o primeiro com 20min, e os outros dois com 10min de duração, introduzidos por vinhetas de passagem. A maior parte de seus personagens é a mesma, se repete, embora algumas vezes sejam introduzidos atores convidados.

Na temporada de 2004, a direção-geral do programa esteve a cargo de Maurício Farias e Roberto Farias. Os episódios dos programas foram escritos por Adriana Falcão, Márcio Wilson, Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme, Milton Braga, Marcelo Gonçalves e Péricles Barros.²⁵

Na temporada de 2005, a direção-geral foi de Maurício Farias e Luís Felipe Sá. Os episódios dos programas foram escritos pelos mesmos integrantes da temporada anterior acrescidos da participação de Nilton Braga, Maurício Farias, Nelson Caldas, Mauro Wilson e Max Mallmann.²⁶

²⁵ Na temporada de 2004, os episódios do programa *A grande família*, foram escritos por diferentes grupos constituídos pela participação de: (a) Adriana Falcão, Márcio Wilson e Cláudio Paiva; (b) Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva; (c) Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva; (d) Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva com redação final de Cláudio Paiva; (e) Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Péricles Barros e Cláudio Paiva; (f) Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva, com redação final de Cláudio Paiva; (g) Adriana Falcão e Cláudio Paiva com redação final de Cláudio Paiva; (h) Péricles Barros, Milton Braga, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva. A direção esteve a cargo de: (a) Luís Felipe Sá e Maurício Farias; (b) Luís Felipe Sá; (c) Márcio Farias; (e) Maurício Farias. E o roteiro, a cargo de Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

²⁶ Na temporada de 2005, os episódios do programa *A grande família* foram escritos por diferentes grupos constituídos pela participação de: (a) Nilton Braga e Cláudio Paiva; (b) Márcio Wilson, Péricles

Na temporada de 2006, a direção-geral ficou a cargo de Maurício Farias. Os episódios foram escritos pelos mesmos integrantes da temporada de 2005, contando com a redação final de Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.²⁷

Do ponto de vista temático, o formato propõe-se a apresentar, segundo a própria emissora, em tom de humor e leveza, os problemas que enfrentam as famílias brasileiras de classe média e de diferentes faixas etárias, que habitam os subúrbios das grandes metrópoles nacionais.

Trata-se de uma emissão que visa a abordar o cotidiano da família brasileira, proporcionando entretenimento e humor, possivelmente fundados na apresentação de situações que são familiares ao telespectador.

A RGT²⁸ destaca que o formato é semanalmente acompanhado por 24 milhões de telespectadores em todo o Brasil, de perfil tão variado quanto qualificado. Segundo a emissora, o programa é visto por muitos jovens, crianças e donas de casa. Entretanto, as mulheres adultas representam metade da audiência de *A grande família*; 67%, ou seja, mais de 16 milhões de pessoas pertencem às classes A B C, com média de 25 anos ou

Barros, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva; (c) Adriana Falcão, Péricles Barros e Cláudio Paiva; (d) Nilton Braga e Marcelo Gonçalves; (e) Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme; (f) Cláudio Paiva, Adriana Falcão, Maurício Farias; (g) Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves; (i) Péricles Barros e Bernardo Guilherme; (j) Márcio Wilson e Marcelo Gonçalves; (k) Adriana Falcão e Marcelo Gonçalves; (l) Péricles Barros, Nilton Braga e Bernardo Guilherme; (m) Márcio Wilson, Péricles Barros e Marcelo Gonçalves; (n) Péricles Barros, Max Mallmann e Marcelo Gonçalves; (o) Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme; (p) Nilton Braga, Márcio Wilson e Bernardo Guilherme; (q) Péricles Barros, Nilton Braga e Marcelo Gonçalves; (r) Márcio Wilson, Max Mallmann e Bernardo Gonçalves; (s) Adriana Falcão, Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves; (t) Nilton Braga, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves; (u) Péricles Barros, Max Mallmann e Bernardo Guilherme; (v) Adriana Falcão, Cláudio Paiva, e Marcelo Gonçalves; (x) Péricles Barros, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. A direção esteve a cargo de: (a) Maurício Farias; (b) Luís Felipe Sá; (c) Daniela Braga e Luís Felipe Sá; e (d) Daniela Braga.

²⁷ Na temporada de 2006, os episódios do programa *A grande família* foram escritos por diferentes grupos constituídos pela participação de: (a) Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Max Mallmann e Péricles Barros; (b) Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme; (c) Max Mallmann, Nelson Caldas Filho e Bernardo Guilherme; (d) Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves; (e) Adriana Falcão, Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves; (f) Max Mallmann, Péricles Barros e Marcelo Gonçalves; (g) Max Mallmann, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves; (h) Max Mallmann, Nelson Caldas e Bernardo Guilherme; (i) Péricles Barros e Bernardo Guilherme; (j) Cláudio Paiva e Nilton Braga; (k) Nilton Braga, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme; (l) Mauro Wilson, Péricles Barros e Bernardo Guilherme; (m) Cláudio Paiva, Nilton Braga e Nelson Caldas; (n) Max Mallmann e Marcelo Gonçalves; (o) Nelson Caldas, Péricles Barros e Bernardo Guilherme; (p) Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme; (r) Péricles Barros, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves; (s) Max Mallmann e Bernardo Guilherme. A direção esteve a cargo de: (a) Luís Felipe Sá; (b) Daniela Braga; e (c) Maurício Farias e Daniela Braga.

²⁸ Disponível em: www.ibope/agrandefamilia. Acesso em: 7 jan. 2007.

mais, perfil que, com pequenas variações, se repete nos importantes mercados de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

2 Levantamento das principais estratégias discursivas empregadas

- **Vinhetas**

De maio de 2004 a agosto de 2005, o texto-programa de *A grande família* vinha precedido de uma vinheta de abertura que não se modificou a cada novo episódio nesse período²⁹. Através dela, uma voz institucional anunciava o início do episódio, surgindo na tela de fundo cor-de-rosa a inscrição *A grande família*: a inscrição “A grande” em letras brancas, e cada uma das letras da palavra “família” remetia a algumas das estampas que apareciam no programa: o xadrez das toalhas de mesa, os tijolos utilizados em construções de paredes e as variadas cores dos azulejos. Essa imagem – A grande família – era então congelada; seguida do anúncio do patrocínio e oferecimento do programa.

No fim do primeiro bloco do episódio, surgia em animação um álbum de fotografias de capa vermelha sobre uma toalha xadrez, em vermelho e branco, cujas imagens eram dispostas de forma a dar conta dos membros da família Silva. Sob a forma de desenho animado, as fotografias marcavam, primeiramente, o encontro de Lineu e Nenê (casal em torno do qual a família se constitui).

Na primeira imagem, Lineu segurava um megafone aludindo sua ativa participação na militância política estudantil da década de 70, pois ao fundo aparece um muro pichado com a palavra *ABAIXO*, e um grupo de pessoas em protesto segura uma faixa com a inscrição: *Abaixo a corrupção*. Nenê, em outro plano de realidade, caminha num jardim florido repleto de margaridas e tulipas e é acompanhada por borboletas e um beija-flor, o que aponta para a alienação da maior parte das mulheres de classe média desse contexto político. Lineu, ao avistar Nenê, larga o megafone e vai ao seu encontro.

²⁹ Veja-se Anexo B, vinheta de abertura.

Na seqüência fotográfica da animação, Lineu e Nenê dirigem-se ao altar. Numa sala de estar, com presentes espalhados pelo chão, Lineu carrega Nenê em seus braços em direção ao quarto do casal, o que aponta para o casamento tradicional com o cumprimento de todas as etapas previstas pelo imaginário popular, inclusive entrar o noivo em casa carregando a noiva no colo. Em outra fotografia, rapidamente, aparece um homem dormindo no sofá da sala de estar, fazendo menção ao pai de Nenê (no seriado o ator Rogério Cardoso, interpretava Floriano).

A mesma sala de estar é novamente percorrida pelo casal quando Lineu surge de mãos dadas com uma menina (Bebel), seguida por Nenê, que carrega um bebê de colo, do sexo masculino (Tuco), fazendo menção ao nascimento dos dois filhos do casal.

Atrás do sofá da sala de estar, surge uma mistura de pernas masculinas e femininas em movimento, acompanhada pelo vó de corações e diabinhos. Lineu e Nenê demonstram surpresa e recriminação, pois a filha do casal é pega de surpresa aos beijos com um rapaz, indicando a postura careta dos pais. Afinal, muito tempo e transformação se passaram entre o seu relacionamento e o da filha.

No interior de uma igreja é jogado arroz no casal Agostinho (genro de Lineu e Nenê) e Bebel, vestidos de noivos, após a cerimônia religiosa. Na seqüência, o mesmo arroz vai cair na panela que está sendo utilizada por Nenê. Esse quadro faz menção não só ao casamento de Bebel e Agostinho, que segue os trâmites convencionais – vestido de noiva, igreja e arroz –, como ao fato de que a nova família se instalou na casa dos pais de Bebel, sendo alimentada por Lineu e Nenê. A seguir, Lineu aparece programando uma máquina fotográfica, cujo dispositivo automático passa a captar uma série de imagens rápidas dos componentes da família, presentes no ambiente. Aos poucos Nenê, Tuco, Agostinho, Bebel e Lineu reúnem-se ao redor de uma mesa preparada para a refeição. Essa vinheta de apresentação do programa termina congelando na tela o anúncio *A grande família*.

A imagem de todos os integrantes da família reunidos ao redor da mesa de refeições foi utilizada como vinheta de passagem no início e no final do segundo e do terceiro blocos dos episódios.

No fim do terceiro bloco, são apresentados os créditos do programa, seguidos do mesmo álbum de fotografias que descansa sobre uma mesa com toalha de tecido xadrez nas cores vermelha e branca; ele se fecha, aparecendo o logo da realização da RGT e escrito Central Globo de Produção, ano da produção e endereço eletrônico www.globo.com/agrandefamilia. Uma voz institucional verbaliza a inscrição *A grande família* e o oferecimento do programa.

A partir de setembro de 2005, Marilda, uma amiga do casal, passou a fazer parte da vinheta de apresentação do programa. O histórico de Lineu e Nenê: o primeiro encontro, o casamento, a chegada dos filhos, tudo segue a mesma seqüência em desenho animado. Marilda surge no interior de uma igreja onde deixa cair vários cigarros que se transformam no arroz que é jogado, em outra cena, nos noivos Bebel e Agostinho como também na seqüência fotográfica que vai aos poucos reunindo Nenê, Tuco, Marilda, Agostinho, Bebel e Lineu ao redor de uma mesa preparada para a refeição.

Na temporada de 2006, a vinheta de abertura do programa se modifica. A apresentação do texto de *A grande família* é anunciado por uma voz institucional, surgindo sobre o plano de fundo verde a inscrição “A grande” em letras brancas, e cada uma das letras que formam a palavra “família” aludem a estampas de tecidos, azulejos e pastilhas quadriculadas – dessas utilizadas no revestimento externo de paredes, de diferentes cores –, que é congelada seguida do patrocínio/oferecimento do programa. Essa tela com a inscrição “A grande família” foi também utilizada no fechamento de cada episódio do programa ao longo do ano de 2006.

No fim do primeiro bloco do episódio, surge em animação um álbum de fotografias com capa azul sobre uma toalha de crochê branca que se abre mostrando fotografias de pessoas dispostas a dar conta do surgimento dessa família.

Na primeira folha do álbum, cada uma das fotos vai sendo aproximada da tela, e os personagens ganham novos rostos. Na primeira fotografia, o menino, de três a quatro anos de idade, que está sentado no chão brincando sozinho, ganha o rosto de Lineu. A próxima fotografia remete à escola pública de Ensino Fundamental de Nenê, pois uma menina de uniforme branco está sentada num banco escolar segurando um lápis. À sua frente, há um livro sobre a mesa e, ao lado dele, uma bandeira do Brasil e, na parede, atrás, um mapa do mundo. Na seqüência, aparecem Nenê e Lineu, ainda jovens, ela com

uniforme de torcida, e ele com o da banda militar. Na seqüência, outras fotos: Nenê vestida como era de costume no dia da primeira comunhão. Aludindo à idade do serviço militar aparece Lineu vestido de uniforme militar, escrevendo no quadro negro de uma sala de aula. Nenê de biquíni na praia com outras moças. E Lineu e Nenê juntos dançando em baile de gala, pois ele está de *smoking*.

Essa primeira seqüência fotográfica sugere as etapas da infância e adolescência de Lineu e Nenê que estão juntos desde crianças. As fotos de Nenê destacam que ela teve formação escolar de ensino público e que foi educada em valores cristãos, pois uma delas remete à primeira comunhão, ao recebimento do Sacramento da Eucaristia, pois está vestida de branco. Nenê veste seu primeiro véu: o da comungante que simbolicamente representa o ingresso na adolescência. A fotografia de Lineu e Nenê dançando juntos remete ao rito de passagem de toda moça, dia em que se comemora não só a sua entrada no mundo adulto, mas também a busca do cônjuge, pois os bailes de debutantes eram organizados para moças e rapazes casadouros. Nesse dia eles vestiam gala, e elas, de branco, simbolizavam inocência e virgindade.

Ao trocar a página do álbum, surgem Lineu e Nenê, no altar, vestidos de noivos, após a cerimônia de casamento. Outra foto mostra o embarque dos noivos no carro com a tradicional fotografia do jovem casal despedindo-se dos convidados presentes à cerimônia. Essa seqüência identifica a importância do casamento religioso: a indumentária dos noivos, ela de branco e ele de preto, demonstra que os noivos seguiram os trâmites idealizados para o reconhecimento, continuidade e origem da família.

Esse álbum se fecha, e outro, também de capa azul, abre-se dando seqüência a uma nova etapa da vida do casal: na primeira foto aparece Nenê mostrando a barriga de grávida ao lado de Lineu; ambos estão sorridentes.

Depois, Nenê sentada segura um bebê de colo que ganha o rosto de Bebel. A seguir, Bebel aparece soprando as velinhas de um bolo de aniversário, e Nenê, novamente grávida, caminha num parque com Bebel que empurra um carrinho de recém-nascido. Surge um menino no banheiro com o rosto de Tuco, tomando banho em uma bacia de plástico. Em outra fotografia, ele abraça uma girafa de brinquedo.

Essa seqüência fotográfica no novo álbum, após o casamento, privilegia o ritmo das próximas etapas que foram vivenciadas pelo casal: a gravidez e a chegada dos filhos que são cuidados e criados pelos pais.

A seguir aparece Nenê ao lado de Bebel e Tuco no colo de Lineu, no primeiro aniversário dele. Na seqüência, Lineu, vestido de Papai Noel, entrega presentes de Natal a Tuco. Tuco aparece sentado numa bicicleta. Em outra foto, Bebel e Tuco estão juntos, ela segura ovos de Páscoa, e ele está com orelhas de coelho. A seguir Lineu, Nenê, Tuco e Bebel tiram uma foto no alto do Cristo Redentor e também numa pracinha. Depois, Tuco e Bebel, já como adolescentes, estão numa cidade histórica, pois a foto remete à arquitetura colonial portuguesa no Brasil. As fotografias do casal com seus filhos demonstram que os pais Lineu e Nenê procuraram participar da vida e da educação dos filhos: festas, comemorações, aniversários, passeios e viagens.

Na seqüência, outro álbum, desses que se recebe de brinde nas revelações de fotografias, começa a mostrar uma mulher segurando um bebê de colo; ela ganha o rosto de Dona Etelvina (mãe de Beizola que é amigo da família), e a criança, o de Beizola; em outra fotografia, Beizola aparece sozinho, desde adolescente, vendendo pastel no balcão da pastelaria. Ao virar a página, surgem três moças, sendo uma delas Marilda, que carrega em seu corpo uma faixa de *miss* e/ou rainha e, ao seu lado direito, uma jovem sorridente com o rosto de Nenê. Em outra, Marilda está com roupas de bailarina amarrando sua sapatilha. Na seqüência, várias fotografias revelam a sucessão de mudanças no corte e na cor do cabelo de Marilda. E uma última fotografia, em que Marilda aparece ao lado de Lineu, Nenê ao de Bebel ainda criança, que estão reunidos em torno de uma mesa.

Nessa seqüência, pode-se observar que faz parte da memória da família Silva os vínculos afetivos com Marilda, amiga de Nenê desde a adolescência. As fotografias, que marcam a trajetória de Marilda, destacam a sua beleza na adolescência, a prática do balé e o interesse de acompanhar as mudanças da moda, pelos diferentes cortes e tinturas de cabelo. Não há fotografias alusivas à sua infância em família; ela aparece desacompanhada e muito presente na vida do casal, desde a infância de Bebel.

As fotografias de Beizola marcam a trajetória de um personagem que apenas guarda lembranças relacionadas à presença da mãe e ao trabalho na pastelaria.

Em outra página, surge Agostinho em foto, ainda menino, jogando pingue-pongue e, em outra, ele, já adolescente, está num baile de Carnaval sem camisa, fantasiado de índio, ao lado de dois outros homens. As fotografias de Agostinho apontam para o fato de que desde a infância seu ideal de vida é o divertimento.

Depois surge uma fotografia de Tuco e Agostinho sorridentes, sentados ao lado da televisão e tomando cerveja, na sala de estar da casa de Lineu e Nenê. Na seqüência, em clima de verão e trajés de praia, aparece Lineu, Tuco e Bebel sentados tomando cerveja, e Agostinho em pé segurando um copo de cerveja.

Após, aparecem Agostinho e Bebel vestidos de noivos, tirando fotografia ao lado do bolo de casamento. Essa seqüência alude à entrada de Agostinho na família Silva em clima de festa e comemoração, mas, após o casamento, Agostinho e Bebel não seguem a mesma trajetória de Lineu e Nenê, pois a última fotografia que se compõe aos poucos mostra a imagem de Agostinho sem camisa, segurando em seu colo Bebel de biquíni; ao lado direito do casal, surge Lineu, seguido de Tuco e Marilda e, à esquerda, por Nenê. A construção desse quadro localiza Agostinho segurando Bebel no colo no centro da imagem e, por estarem sem roupas, serão, aos poucos, cercados pelos integrantes da família Silva.

Esse último quadro da família reunida será utilizado como vinheta de passagem no início e no fim do segundo bloco e no início do terceiro bloco dos episódios, seguido da inscrição “A grande família” sobre um plano de fundo amarelo.

No fim do terceiro bloco, surgem os créditos do programa e um álbum de capa vermelha sobre uma toalha de crochê branca que se fecha, aparecendo, em seguida, a realização e o logo da RGT, Central Globo de Produção, 2006 TV Globo e o *site* www.globo.com/agrandefamilia; uma voz institucional verbaliza a inscrição ***A grande família***, em plano de fundo verde e o oferecimento do programa.

É importante destacar que a vinheta de apresentação do programa se modifica quando há no episódio a participação de Mendonça, chefe de Lineu na repartição pública em que ele trabalha. O interessante de se observar é que aquela seqüência de fotos presentes no primeiro e no segundo álbuns, alusivos à infância e à adolescência e ao casamento de Lineu e Nenê e o do nascimento, da infância e da adolescência dos

filhos Tuco e Bebel é mantida. Entretanto, a seqüência de fotos do outro álbum se modifica, pois Mendonça aparece na primeira foto encostado na sacada de um bar, em traje de banho, olhando para uma mulher de biquíni e em uma outra ele está sozinho em traje de banho, sentado em uma pedra na beira de um rio. As fotografias de Mendonça já apontam para alguns traços de sua caracterização como ator discursivo: mulherengo, bêbado, festeiro e preguiçoso.

Na seqüência, são mantidas as fotografias do histórico de Marilda e de Agostinho, mas após a foto de Agostinho no Carnaval, surge outra foto mostrando dois casais sentados em uma mesa, Mendonça ao lado de Marilda e Lineu com Nenê. A foto de Marilda com Mendonça aponta para o relacionamento afetivo deles. Essa imagem é seguida pelas demais fotografias anteriormente descritas.

Quando Mendonça e Beizola participam do episódio do programa, a seqüência fotográfica do primeiro e do segundo álbum – alusivos à infância, à adolescência e ao casamento de Lineu e Nenê e outro ao nascimento, à infância e à adolescência dos filhos Tuco e Bebel são mantidos. Entretanto, no outro álbum são acrescentadas fotografias que remetem, primeiramente, à imagem de Beizola com sua mãe e outra da pastelaria seguidas das duas fotos de Mendonça, no bar e no rio. Na seqüência, são mantidas as fotos que dão o histórico de Marilda e de Agostinho seguidas da foto dos casais Mendonça e Marilda e Lineu e Nenê e as demais anteriormente já destacadas.

Quando não há a participação de Beizola e Mendonça, são acrescentadas mais fotos para dar conta do histórico de Bebel, Tuco e Marilda. É mantido o primeiro álbum, alusivo à infância, à adolescência e ao casamento de Lineu e Nenê. No álbum referente ao nascimento, à infância e à adolescência dos filhos Bebel e Tuco são acrescentadas outras fotografias. Assim, após a foto em que Nenê segura Bebel no colo, surge outra foto de uma criança em pé, no banco do motorista de um carro, com as mãos no volante; a de uma menina segurando um triciclo e outra criança na praia brincando na areia com Lineu e Nenê. Essas três fotografias aparecem antes da fotografia de Bebel apagando a velinha do bolo de aniversário. Após a seqüência das fotografias da família Silva no Cristo Redentor e no parque, é acrescentada uma outra fotografia de Tuco tocando guitarra; na seqüência, a de Marilda, após as fotografias alusivas aos seus diferentes cortes de cabelo, é acrescentada uma foto em que ela aparece ao lado de um carro.

Entre maio de 2004 e dezembro de 2006, sempre no início do segundo bloco, algum objeto dos diferentes cenários do programa ganhou movimento para servir de vinheta de apresentação do título do episódio, dos créditos aos autores do episódio e informar os nomes dos atores convidados e participantes.

Essa vinheta de apresentação do título se modificou a cada novo episódio. Geralmente, o tom lúdico do programa foi ressaltado, como, por exemplo: marcas de batom em guardanapo de papel; o desenho de um touro, de um boi e de uma galinha em um saco de carvão ganhou vida; rivalidade entre os símbolos do masculino e do feminino; propaganda de uma piscina inflável de 5 mil litros que banha os bonequinhos em desenho animado de Lineu, Nenê, Bebel, Tuco e Agostinho; compridos, castelos de areia; gatinhos; corações; fita cassete; papéis; toalhas de mesa, entre outros.

A grande maioria dessas vinhetas estava relacionada à própria temática do episódio, como, por exemplo, o ciúme nas relações amorosas quando relacionou a briga entre o rei e a rainha do baralho de cartas e/ou o símbolo do diabo e da cobra na traição masculina e/ou feminina.

Pode-se ver que as vinhetas de abertura e apresentação do programa e as vinhetas de passagem e de apresentação do título dos episódios foram estrategicamente construídas, o que requer tempo e cuidadoso planejamento.

Como se pode identificar através das descrições apresentadas, no período escolhido para esta análise, o programa *A grande família* contou com dois tipos de vinheta de apresentação do programa. A primeira, fundada em desenho animado, de certa forma, reforçou o tom lúdico do programa. Os bonequinhos com o rosto dos personagens fixos do programa procuravam dar conta do surgimento da família Silva. Iniciava mostrando Lineu como ativista político na década de 70, mas o fato de *largar* o megafone e ir ao encontro de Nenê, sendo ela pertencente a outro plano de realidade, revela, por um lado, que a instituição casamento não fazia parte dos questionamentos do período e, por outro, houve a vitória do Estado em deslocar do espaço público para o doméstico a grande parte dos grupos sociais do período.

O percurso do matrimônio apresentado é aquele apregoado pela moralidade sexual religiosa em que o casamento é visto como meio de experimentar a realização

sentimental: afetos familiares, convívio doméstico, filhos e outros. O desenho animado propõe fazer humor dos diferentes percursos de vida, falando do que passou, do que pode vir a ser e das promessas futuras.

As vinhetas de apresentação do programa da temporada de 2006 parecem abandonar um pouco o tom lúdico em detrimento das relações familiares e afetivas. Os álbuns de fotografias que registram o início e a constituição de *A grande família* têm um quê nostálgico que quebra, de certa forma, o humor proposto por um *sitcom*. Os álbuns parecem apontar muito mais para alguns traços da personalidade de cada integrante da família Silva, do que dos outros atores discursivos. As fotografias também aludem ao registro da memória do prazer, do bem-estar, do conforto, da felicidade, da boa vida, da alegria, isto é, dos afetos que poderão servir de percurso na manifestação do humor. De forma mais direta, o tom lúdico do programa foi mantido por meio das vinhetas de apresentação do título dos episódios.

- **Título dos episódios**

A grande família atribui significação social ao espaço familiar, investido de sentido por se tornar o palco das relações sociais, internas e externas, à família. O espaço familiar, além de guardar a memória da família, é o lugar onde seus diferentes integrantes organizam suas rotinas e estabelecem os limites entre o público e o privado.

Assim, o título *A grande família* já revela o propósito dos autores, ou seja, a intenção de tratar o cotidiano das relações familiares e afetivas pelo viés do lúdico e humorístico.

Cada episódio de *A grande família* tem um título particular³⁰. Alguns desses títulos empregam uma estratégia de metadiscursividade recorrendo a procedimentos de referenciação da ordem da recursividade, isto é, recuperam outros textos que lhe são anteriores: seu conteúdo *fala* de outros produtos midiáticos. O episódio *Quanto mais quente pior*, por exemplo, exibido em outubro de 2004, faz referência à consagrada

³⁰Veja-se Anexo A, títulos dos episódios entre 2001 e 2006.

comédia cinematográfica *Quanto mais quente melhor* (em 1959, dirigida por Billy Wilder, que trouxe ao elenco Jack Lemmon, Tony Curtis e Marilyn Monroe). Já o episódio intitulado *Ou vai ou racha*, em novembro de 2004, faz alusão a outra comédia cinematográfica que teve no elenco a participação especial de Jerry Lewis. Possivelmente, com o emprego dessa estratégia, o diretor do programa de *A grande família*, além de homenagear essas produções humorísticas e apontar para a sua fonte inspiradora, reafirma o tom do seriado, dando indicações de como o telespectador deve interagir com o episódio.

Uma outra estratégia, empregada na proposição dos títulos, combina metadiscursividade e auto-reflexividade, ou seja, seu conteúdo relaciona-se a outros produtos televisuais: esse é o caso do episódio *Big family Brasil*, em janeiro de 2001, apresentado na época da primeira edição do BBB; o episódio *Presença de Lineu*, em agosto de 2001, que reatualiza a minissérie *Presença de Anita, Os boçais*, em abril de 2002, veio lembrar as aventuras de Rui e Vani em *Os normais*; ou *Grandes famílias: pequenos negócios*, em abril de 2002, que fez alusão ao programa *Pequenas empresas, grandes negócios*.

Nos episódios do programa do período em análise, também identificam-se títulos que combinam essas duas estratégias. Em nossa análise, fez-se um estudo dos títulos que empregaram a estratégia de metadiscursividade recorrendo a procedimentos de referenciação da ordem da recursividade – os que recuperam textos de outros produtos midiáticos, como, por exemplo, filmes nacionais e estrangeiros; títulos e refrões musicais; seriados televisivos; *slogans* veiculados pela mídia, bem como ditos e/ou expressões populares; obras literárias; provérbios; frases que marcaram personagens e datas históricas; datas expressivas (Dia dos Pais; Dia das Mães; da festa de debutantes; festividades natalinas); e gírias.

Nessa análise dos títulos dos episódios também houve a identificação daqueles que combinaram metadiscursividade com auto-reflexividade, principalmente os relacionados aos próprios produtos televisuais, como, por exemplo, novelas; programas humorísticos; *sitcoms*; misséries da própria produção da RGT.

○ **Estratégia de metadiscursividade/referenciação da ordem da recursividade:**

Neste item, listamos alguns títulos que apresentam esse tipo de estratégia; e fazemos, para cada um, uma rápida interpretação relacionada ao processo.

- *Onde há fumaça, há fogo*, em 13 de maio de 2004, é um trocadilho do provérbio português: *Não há fumaça sem fogo*;
- *Depois daquela coisa*, em 20 de maio de 2004, alude ao filme *Depois daquele beijo*, 1966, dirigido por Michelangelo Antonioni;
- *A churrasqueira das vaidades*, em 27 de maio de 2004, que faz alusão à sátira norte-americana *A fogueira das vaidades*, 1990;³¹
- *Sexo, drogas e vinho do Porto*, em 3 de junho de 2004, parafraseia o famoso lema dos anos 60: *sexo, drogas e rock n'roll*;
- *A marca da maldade*, em 17 de junho de 2004, homônimo do filme, 1958, em que um policial mexicano casa-se com uma americana e vai passar a lua-de-mel numa cidade da fronteira, mas vários incidentes o levam a um confronto com o chefe de polícia do lado americano;³²
- *Oitenta milhões em ação*, em 24 de junho de 2004, recupera o refrão da música que virou símbolo, para os brasileiros, na Copa de 1970: *Noventa milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração, todos juntos vamos, pra frente Brasil, salve a seleção*;
- *Os miseráveis*, em 15 de julho de 2004, faz referência à obra literária de mesmo nome, de Victor Hugo, 1862;³³

³¹ Esse filme, dirigido por Brian De Palma, faz diversão sobre as relações de poder e a corrupção envolvendo pessoas ricas, bem como as envolvidas com política.

³² Esse filme, dirigido e estrelado por Orson Welles e Charlton Heston, Janet Leigh e Marlene Dietrich, retrata o caráter de um policial que, para agir de acordo com os seus princípios, não via mal algum em infringir a justiça, desde que levasse os culpados ao tribunal plantando falsas evidências para incriminá-los.

³³ Esse livro, escrito por Victor Hugo, retrata a trajetória de personagens que foram privados de vários recursos, bem como das injustiças sociais. O personagem Jean Valjean vive uma situação de miserabilidade. A vida miserável leva-o ao crime. De origem camponesa, o personagem torna-se órfão de pai e mãe ainda criança e foi recolhido por uma irmã mais velha, casada e com sete filhos. Enviuvando a irmã, passou a arrimo da família, e assim consumiu a mocidade em trabalhos rudes e malremunerados. Num inverno especialmente rigoroso, perdeu o emprego, e a fome bateu à porta da miserável família. Desesperado, recorreu ao crime: quebrou a vitrina de uma padaria para roubar um pão. Levado aos tribunais por crime de roubo e arrombamento foi condenado a cinco anos de galés. Mesmo na sua

- *Não tem tu, vai Tuco mesmo*, em 2 de setembro de 2004, faz alusão ao provérbio português: *quem não tem cão caça latindo*;
- *O filho da noiva*, em 9 de setembro de 2004, faz alusão à comédia *O pai da noiva*, 1991;³⁴
- *Vou de táxi*, em 16 de outubro de 2004, recupera a música de mesmo nome, da cantora e apresentadora Angélica, da RGT;
- *A namoradinha de um amigo meu*, em 7 de outubro de 2004, é homônimo da música de Roberto Carlos, 1965;
- *O invasor*, em 7 de outubro de 2004, alude ao drama cinematográfico de mesmo nome, 2001;³⁵
- *Etelvina e Juvenal*, em 14 de outubro de 2004, faz alusão à música *Eduardo e Mônica* do grupo Legião Urbana que foi considerado um dos grandes *hits* da década de 80;
- *O teu cabelo não nega*, em 21 de outubro de 2004, referencia a marchinha de Lamartine Babo e irmãos Valença, gravada originalmente na RCA Victor, 1931;³⁶
- *Quanto mais quente, pior*, em 28 de outubro de 2004, alude à consagrada comédia cinematográfica *Quanto mais quente melhor* (1959, dirigida por Billy Wilder, que trouxe no elenco Jack Lemmon, Tony Curtis e Marilyn Monroe);
- *Quem é morto sempre aparece*, em 11 de novembro de 2004, homônimo do filme em que o ator Robin Williams faz de tudo para pagar suas dívidas;³⁷

ignorância, tinha consciência de que o castigo que lhe fora imposto era duro demais para a natureza de sua falta, e que o pão que roubara para matar a fome de uma família inteira não podia justificar os longos anos de prisão a que tinha sido condenado.

³⁴ Esse filme, dirigido por Charles Shyer, narra a história de um pai de família que é acometido por uma crise de ciúmes quando descobre que sua filha e o namorado se casarão. Da festa de noivado ao grande dia, o homem cria mil confusões para não perder a única filha. O pai tem de adaptar-se ao noivo e, junto com a mulher, encarar as despesas e os difíceis preparativos para a festa de casamento, além de ter que conviver com o sentimento de perda com o casamento da filha.

³⁵ Esse filme relata o desentendimento entre três sócios de uma empresa construtora. Dois deles que têm participação minoritária na empresa, decidem contratar um matador de aluguel para eliminar o sócio majoritário.

³⁶ Essa música foi gravada por Castro Barbosa, acompanhado pelo grupo da Velha Guarda de Pixinguinha. A composição fez estrondoso sucesso no espetáculo de Carmen Miranda em 27 de janeiro de 1932, no Cine Teatro Eldorado.

³⁷ Nesse filme, *Quem é morto sempre aparece*, 2005, Robin Williams, no papel de Barnell, é um agente de viagens que trabalha e vive no Alasca. Ele passa por sérios problemas financeiros e arrisca fazer um plano para vencer suas dificuldades financeiras: roubar a apólice de seguro de vida do seu irmão desaparecido há cinco anos. Com esse dinheiro imaginava pagar todas as dívidas e conseguir auxílio médico para a sua mulher Margaret, interpretada por Holly Hunter, que sofre da síndrome de Tourette.

- *Ou vai ou racha*, em 18 de novembro de 2004, faz referência à comédia cinematográfica de mesmo nome, que teve no elenco a participação especial de Jerry Lewis;
- *Niterói 40 graus*, em 24 de novembro de 2004, homônimo do filme da década de 50 inspirado no neo-realismo italiano;³⁸
- *Embalos de sexta à noite*, em 2 de novembro de 2004, referencia o filme *Nos embalos de sábado à noite*, 1997; que consagrou o ator John Travolta uma celebridade internacional e símbolo de uma época de ouro das discotecas;
- *O cigarro e a formiga*, em 16 de dezembro de 2004, faz alusão à fábula *A cigarra e a formiga*, do poeta francês La Fontaine;
- *A morte do bom velinho*, em 23 de dezembro de 2004, alude à figura do Papai Noel associado ao ato de dar e receber presentes;³⁹
- *Ninguém é de ninguém*, em 7 de abril de 2005, se reporta à música *Ninguém me ama*, 1952, de Antônio Maria e Fernando Lobo;
- *Meu filho, meu tesouro*, em 14 de abril de 2005, alude ao livro de um dos mais consagrados pediatras, Dr. Benjamin Spock;⁴⁰
- *SOS Beijola*, em 21 de abril de 2005, faz alusão ao seriado *SOS Malibu*, da televisão americana;

³⁸ Esse filme, *Rio, 40 graus* reflete as bases do movimento estético-cultural do Cinema Novo, que pretendia mostrar a realidade brasileira – gravado nas ruas com cenários e diálogos naturais. No filme o calor sufocante da cidade representa o elo entre as histórias que se desenrolam, num típico domingo carioca, com cinco pequenos garotos de favela, vendedores de amendoim, em Copacabana, no Pão-de-Açúcar e nos estádios de futebol. O filme foi censurado pelos militares. Segundo o censor e chefe de polícia da época, *a média da temperatura do Rio nunca passou dos 39,6°C*.

³⁹ A imagem do bom velinho surgida de um religioso – São Nicolau – que viveu na Turquia, nos tempos da Idade Média. Esse religioso estava mais associado à caridade do que aos presentes tão comuns na época do Natal. Naquela época, o bom velinho deixava saquinhos com moedas ao lado da casa das pessoas necessitadas. Papai Noel foi descrito como um velinho de barbas brancas, roupas vermelhas e bochechas rosadas utilizando um trenó puxado por oito renas, em 1822, por Clement Clark Moore, em um poema conhecido como *A noite antes do Natal*. A imagem atual do Papai Noel, entretanto, se tornou conhecida do grande público graças a uma campanha da Coca-Cola. A campanha publicitária do refrigerante fez enorme sucesso em todo o mundo e ajudou a popularizar a figura do bom velinho tal como a conhecemos hoje.

⁴⁰ Esse livro, *Meu filho, meu tesouro: como criar seus filhos com bom senso e carinho*, 1946, contém conselhos que passam pela higiene do bebê, forma de pegá-lo ao colo, maneira de colocar as fraldas e pelo manuseamento das mamadeiras, preparação do espaço do bebê e forma de lavar, que até pode ser a lava-louças, a forma de lavar as fraldas e o tipo de roupa a ser usado. O papel do pai é focado em algumas (poucas) páginas, de forma muito inteligente, assim como as relações com os outros parentes, como os avós e as divergências que podem surgir entre eles. Contém boas referências sobre o comportamento dos jovens em face dos pais demasiado compassivos: *os pais só conseguem viver em harmonia com os filhos se conseguirem que estes se portem convenientemente; por seu lado, os filhos só podem sentir-se felizes quando têm pais que os educam avisadamente*.

- *A melhor mãe do mundo*, em 5 de maio de 2005, alude à comédia *O maior amor do mundo*, 2006, de Cacá Diegues;
- *A vergonha da rua*, em 12 de maio de 2005, faz referência ao filme policial *A vergonha de uma nação*, 1932;
- *Gambá casa com gambá*, em 26 de maio de 2005, faz alusão ao imaginário popular: *Um gambá cheira outro*;
- *Seu popozão vale um milhão*, em 2 de junho de 2005, faz menção à música *Popozão*, produzida por David Shaman, do músico Kevin Federline. A música é um *funk made in Rio*;
- *Os cafajestes*, em 16 de junho de 2005, referência o filme brasileiro de mesmo nome, dirigido por Ruy Guerra, 1962;⁴¹
- *Até que a morte os separe*, em 23 de junho de 2005, menciona a frase que sacramenta a união de um casal na cerimônia de casamento em Igreja católica. É o momento que marca uma nova etapa da vida de duas pessoas;
- *A desmiolada*, em 30 de junho de 2005, faz menção à comédia *Flubber, uma invenção desmiolada*, 1997;⁴²
- *O irmão mais esperto de Lineu Silva*, em 13 de julho de 2005, faz alusão à comédia *O irmão mais esperto de Sherlock Holmes*, 1975, dirigido por Gene Wilder;

⁴¹ Esse filme teve a produção de Jece Valadão, Gerson Tavares e José Sanz e roteiro de Miguel Torres e Ruy Guerra. Ele conta a história de um jovem *playboy* preocupado com a falta de dinheiro quando seu pai está a ponto de ir à falência, recruta um cúmplice, prometendo a esse um carro se ele o ajudar em seu esquema de chantagem. Eles atraem a amante do tio até uma praia deserta e a fotografam nua. O *playboy* planeja extorquir dinheiro de seu tio rico com as fotos, mas as coisas não acontecem como o planejado. O *playboy* atrai a sua prima para a mesma praia, mas se sentindo atraído por ela, hesita em continuar com o esquema proposto. Esse filme ficou famoso por mostrar o primeiro nu frontal do cinema brasileiro moderno. A trajetória comercial do filme incluiu proibições, manifestações de ligas conservadoras, debates na imprensa e até mesmo censura de seu próprio produtor, Jece Valadão. O filme tem a presença da dupla de marginais e/ou malandros em constante disputa pelo poder (um é pobre e sem escrúpulos; o outro é rico, mas covarde), o individualismo dos personagens, a abordagem mais direta do sexo e das drogas, a incorporação de uma visão fragmentada de mundo (no caso, mediada pelo rádio). O filme não se prende ao compromisso de diagnosticar cultural e socialmente o País, embora construa uma crítica contundente à alienação da classe média.

⁴² Esse filme retrata a vida de um brilhante, mas distraído professor, interpretado por Robin Williams, que tenta aperfeiçoar uma substância que ele descobriu por acaso e que poderá ser uma nova fonte de energia. Se isso der certo, ele conseguirá salvar o Medfield College, onde a paixão da sua vida é a diretora (Marcia Gay Harden). Ele já perdeu dois casamentos com ela e exatamente no dia em que ele desenvolve tal invento revolucionário é o dia do terceiro casamento, sendo que sua noiva afirmou que se ele não aparecesse na cerimônia tudo estaria terminado. Mas a excitação de tal descoberta o faz esquecer de que existe um mundo do lado de fora do seu laboratório.

- *Um drinque no inferninho*, em 21 de julho de 2005, homônimo ao filme *Um drink no inferno*, de terror comédia norte-americano, 1996;⁴³
- *A intrusa*, em 28 de julho de 2005, homônimo da produção conjunta dos cinemas brasileiro e argentino, 1979;⁴⁴
- *Ah, meu pai*, em 11 de agosto de 2005, faz menção ao Dia dos Pais que tem origem semelhante ao Dia das Mães, porque em ambas as datas a idéia inicial foi praticamente a mesma: criar datas para fortalecer os laços familiares;
- *Elas estão descontroladas*, em 25 de agosto de 2005, homônimo da música do Bonde do Tigrão;
- *Nunca fui santo*, em 8 de setembro de 2005, faz alusão ao drama *Nunca fui santa*, 2000, direção de Jamie Babbit;
- *Como era gostoso meu ex*, em 15 de setembro de 2005, faz menção ao filme de aventura *Como era gostoso meu francês*, 1970;⁴⁵
- *Bye, bye Bebel*, em 22 de setembro de 2005, alude ao filme *Bye, bye, Brasil*, 1979;⁴⁶
- *Amor bandido*, em 29 de setembro de 2005, homônimo do filme policial dirigido por Bruno Barreto, 1978;
- *A volta da que não foi*, em 6 de outubro de 2005, um trocadilho do dito popular: a morte não chega de véspera;

⁴³ Esse filme trata de dois irmãos procurados pela polícia por 16 mortes; na fuga, eles seqüestram um pastor e seu casal de filhos, para poder atravessar a fronteira com o México e lá se dirigem a uma casa noturna freqüentada por caminhoneiros e motoqueiros, que é uma mistura de cabaré e prostíbulo. No bar eles se confrontam com as mais diversas criaturas das trevas valendo-se de um espírito brincalhão e de um humor negro.

⁴⁴ Esse filme, dirigido por Carlos Hugo Christensen é baseado na história de Jorge Luís Borges, que trata dos irmãos Nilsen, dois tropeiros dos pampas gaúchos em 1896, que se apaixonam por uma mesma mulher, Juliana.

⁴⁵ Esse filme, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, narra o Brasil de 1594. Um aventureiro francês, Jean de Léry, prisioneiro dos Tupinambás, escapa da morte graças aos seus conhecimentos de artilharia. Segundo a cultura Tupinambá, é preciso devorar o inimigo para adquirir todos os seus poderes, no caso, saber utilizar a pólvora e os canhões. Enquanto aguarda ser executado, o francês aprende os hábitos dos Tupinambás e se une a uma índia e, por meio dela toma conhecimento de um tesouro enterrado e decide fugir. A índia se recusa a segui-lo e após a batalha com a tribo inimiga, o chefe Cunhambebe marca a data da execução: o ritual antropofágico será parte das comemorações pela vitória.

⁴⁶ Esse filme, dirigido por Carlos Diegues, relata a viagem de três pessoas que integram a Caravana Rolidei mostrando suas mágicas, danças e provas de força. A viagem se desenvolve em um Brasil que vive o progresso do rádio transistorizado e do aparelho de televisão, onde esse tipo de caravana não interessa mais. O filme mostra o sofrimento e a lamentação de um grupo por não conseguir manter vivo o passado. Nele está presente o marginal brasileiro, o herói marginal, o malandro, a pessoa *safa*.

- *Van esperança*, em 13 de outubro de 2005, faz referência ao drama *Grandes esperanças*, 1998, dirigido por Alfonso Cuarón;
- *Minha sogra matou um cara*, em 20 de outubro de 2005, se reporta à comédia *Meu tio matou um cara*, 2005, dirigida por Jorge Furtado com roteiro de Guel Arraes;
- *Meu reino por um shopping*, em 3 de novembro de 2005, alude a frase *Meu reino por um cavalo*, pronunciada por Ricardo III, ao perder seu cavalo e ser derrotado pelo duque de Richmond na batalha de Bosworth, peça do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare;
- *Enfim, sós*, em 10 de novembro de 2005, remete à expressão que delimita o começo simbólico de uma vida a dois;
- *Eu, eu mesma e Lineu*, em 17 de novembro de 2005, faz alusão à comédia *Eu, eu mesmo & Irene*, 2000, dirigida por Bobby Farrelly e Peter Farrelly;
- *Seis por meia dúzia*, em 1º de dezembro de 2005, alude à expressão popular: trocar seis por meia dúzia;
- *Bem-me-quer, mal-me-quer*, em 8 de dezembro de 2005, faz alusão à flor margarida: bem-me-quer, mal-me-quer;
- *O senhor do castelo*, em 13 de abril de 2006, alude ao filme francês *Eu sou o senhor do castelo*, 1989;⁴⁷
- *A malvada*, em 20 de abril de 2006, homônimo do drama norte-americano, 1956, baseado no incidente que acabou envolvendo a atriz ucraniana Elizabeth Bergner;⁴⁸
- *O crápula*, em 27 de abril de 2006, remete ao filme de terror *O Drácula*, 1931, adaptação do romance irlandês de Bram Stoker;⁴⁹

⁴⁷ Esse filme, dirigido por Régis Wargnier, narra a história de Thomas, um menino de 10 anos, que assiste sozinho à morte da mãe. Seu pai decide contratar uma governanta, Madame Vernet, que tem um filho com a mesma idade de Thomas, Charlie. O encontro dos dois adultos é cortês e ameno. Enquanto isso, escondido no alto do castelo, Thomas observa os intrusos e se prepara para defender seu território, custe o que custar. É declarada a guerra. Conflitos de poder, domínio e ambição transferidos para o universo de duas crianças.

⁴⁸ Esse filme retrata incidente envolvendo a atriz Elizabeth Bergner durante sua tentativa de ser escalada para a peça *The Two Mrs. Carralls*, entre 1943 e 1944. Na realização do filme, a personagem de Eve Harrington (Anne Baxter) subiu na vida devido ao sucesso de Margo Channing (Bette Davis), uma grande estrela da Broadway de quem era fã antes de entrar em uma pesada disputa pessoal. O filme foi vencedor de seis Oscars, incluindo filme, diretor e roteiro.

⁴⁹ Esse episódio também é alusivo à música de Eduardo Dusek com a composição de Herbert Vianna.

- *O dia da surpresa*, em 4 de maio de 2006, alude ao fato histórico de 6 de junho de 1944, mais conhecido como o Dia D, um dos episódios mais marcantes da Segunda Guerra Mundial;
- *O pagodão da mamãe*, em 11 de maio de 2006, em comemoração ao Dia das Mães;
- *O poderoso popozão*, em 18 de maio de 2006, faz alusão ao drama *O poderoso chefão*, 1972, dirigido por Francis Ford Coppola. O filme conta a história da família Corleone;
- *A mocréia*, em 25 de maio de 2006, gíria utilizada para definir mulher feia;
- *Cada macaco no seu galho*, em 1º de junho de 2006, homônimo da música de Caetano Veloso;
- *A taça do mundo é minha*, em 8 de junho 2006, faz menção à taça Jules Rimet, que consagrou o Brasil e o jogador de futebol Pelé na década de 70. Confeccionada em prata de lei e banhada a ouro, com 35 centímetros e 3,8 quilos; a taça Jules Rimet despertou a cobiça de ladrões conhecidos como Sérgio Peralta, Chico Barbudo e Luiz Bigode;
- *Tuco mãos de tesoura*, em 15 de junho de 2006, alude à comédia *Edward mãos de tesoura*, 1990;⁵⁰
- *Uma vez paivense, paivense até morrer*; em 22 de junho de 2006, referencia o refrão do hino oficial do Flamengo Futebol Clube, Rio de Janeiro: *Uma vez Flamengo, Flamengo sempre*;
- *O fugitivo*, em 29 de junho de 2006, homônimo do filme policial, 1993;⁵¹
- *O homem-bomba*, em 6 de julho de 2006, alude aos terroristas suicidas que explodem o próprio corpo. Acredita-se que a guerra entre Irã e Iraque (1980-1988) foi o marco na retomada dessa cultura de terroristas explosivos;

⁵⁰ Esse filme conta a história em que Peg Boggs (Dianne Wiest) é uma vendedora de cosméticos Avon que acidentalmente descobre Edward (Johnny Depp), um jovem que mora sozinho em um castelo no topo de uma montanha e que, na verdade, foi criado por um inventor (Vincent Price), que morreu antes de dar mãos ao estranho ser, que possui apenas enormes lâminas no lugar delas. Isso o impede de se aproximar dos humanos, a não ser para criar revolucionários cortes de cabelo, mas ele dá vazão à sua solidão interior ao podar a vegetação em forma de figuras ou esculpir lindas imagens no gelo. No entanto, Edward é vítima da sua inocência e, se é amado por uns, é perseguido e usado por outros.

⁵¹ Esse filme, dirigido por Andrew Davis, um médico acusado de ser o assassino de sua própria esposa. Ele consegue fugir para encontrar quem é o verdadeiro culpado pelo assassinato, tendo ainda a polícia em seu encalço. Com a participação de Harrison Ford, Tommy Lee Jones e Julianne Moore, o filme foi vencedor do Oscar de Melhor Ator Coadjuvante.

- *O homem da bolha*, em 13 de julho de 2006, faz menção ao filme de terror: *A bolha assassina*, 1988;⁵²
- *Genro faz mal à saúde*, em 27 de julho de 2006, referencia o *slogan* da campanha publicitária advertida pelo Ministério da Saúde de que *fumar faz mal à saúde*;
- *Os amantes de Marilda*, em 3 de agosto de 2006, faz referência ao filme *Os amantes*, 1958, do cineasta francês Louis Malle;⁵³
- *O que terá acontecido com Lineu*, em 10 de agosto de 2006, faz alusão ao drama *O que terá acontecido a baby Jane?*, 1962, dirigido por Robert Aldrich;
- *Mulher de amigo meu*, em 17 de agosto de 2006, faz alusão ao dito popular *Mulher de amigo meu pra mim é homem*;
- *Vai rolar bundalelê*, em 31 de agosto de 2006, alude à música *Festa no apê* do cantor Latino;
- *Meu mundo caiu*, em 7 de setembro de 2006, alude ao samba-canção de Noel Rosa interpretado por Maysa. A música fala de amor e de desilusões amorosas;
- *Dona Beizola*, em 14 de setembro de 2006, alude à comédia *Dona Flor e seus dois maridos*, 1976, do livro de Jorge Amado, ambientada nos anos 40, em Salvador;
- *De pasteleiro e louco todo mundo tem um pouco* ou *Pastel Imperial*, em 21 de setembro de 2006, alude ao provérbio português: *de louco, todos temos um pouco*;⁵⁴
- *Joga pedra na Nenê*, em 5 de outubro de 2006, alude à música *Geni e o Zepelim*, 1977, de Chico Buarque composta para a peça *Ópera do Malandro*, baseada na *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill;

⁵² Esse filme, dirigido por Chuck Russel, conta uma história que se passa na cidade de Arboville, EUA. Um velho, ao passear entre os arbustos da periferia, se vê frente a frente com uma bolha gelatinosa que acabara de despencar do espaço. A "coisa" gosmenta gruda em seu corpo e nem o providencial socorro de um casal de adolescentes consegue impedir que ele seja devorado pela inusitada composição de ingredientes não-identificados no consultório de um médico. O mais assustador é que as necessidades nutricionais da meteórica bolha aumentam rapidamente. Em pouco tempo, ela devora os freqüentadores de um teatro, destrói um depósito de carnes e parte para um confronto aberto com os habitantes da cidade, digerindo 160 deles em curtíssimo espaço de tempo. A bolha assassina é um *remake* do clássico de horror de 1958, dirigido por Irvin S. Yeaworth.

⁵³ Esse filme conta a história de uma adúltera que não manifestava dramas de consciência pelos atos praticados; o filme foi severamente criticado pela Igreja católica.

⁵⁴ Esse episódio parece com o título de *Pastel Imperial*, mas na vinheta de apresentação do título do episódio diz: *De pateleiro e louco todo mundo tem um pouco*.

- *Nunca houve uma mulher como Gilda*, em 12 de outubro de 2006, homônimo do filme com a interpretação de Rita Hayworth, 1946, trouxe a primeira cena de *strep tease* ao cinema, dirigido por Glenn Ford;⁵⁵
- *Dois filhos de Lineu*, de 19 de outubro de 2006, faz menção ao filme *Dois filhos de Francisco*, 2005, que conta a história de Zezé di Camargo e Luciano, dupla sertaneja brasileira;⁵⁶
- *O ovo da serpente*, em 2 de novembro de 2006, homônimo do drama cinematográfico que trata da Berlim arrasada após a Primeira Guerra Mundial;⁵⁷
- *As debutantes*, em 9 de novembro de 2006, é um marco na vida de toda adolescente dando ao aniversário de 15 anos um significado particular. Um dia de princesa em que a debutante é apresentada à sociedade seguindo todo um ritual;
- *Casar é um bom negócio*, em 16 de novembro de 2006, conceitualmente significa a proteção que a lei dá à família para a união de um homem com uma mulher a fim de reproduzirem, criarem os filhos e viverem juntos com

⁵⁵ Esse episódio também faz lembrar a atuação de Gilda Abreu, cantora, atriz e primeira cineasta brasileira. Atuou em operetas e comédias musicais. No cinema, estrelou *Bonequinha de seda*, 1936, e dirigiu *O ébrio*, 1946, e *Coração materno*, 1951. Gilda nasceu em Paris, 1904 e veio para o Brasil para ser batizada quando tinha apenas 4 anos, instalando-se no Rio de Janeiro. Estudou no Conservatório Nacional de Música, tornando-se cantora lírica e de operetas nos anos 30. Casou-se com o cantor Vicente Celestino, em 1933, seu parceiro no cinema e nas letras de músicas. Dois anos antes de sua morte, dirigiu o curta *Canção de amor*. Gilda foi mais que a primeira cineasta do Brasil. Como cantora, se revelou uma excelente soprano no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como intérprete de óperas de Rossini, Offenbach e Delibes. O filme *O Ébrio* foi inspirado em composição de sucesso de seu marido.

⁵⁶ Esse filme tem a participação de Lima Duarte, Paloma Duarte, Márcio Kieling, Dira Paes e Ângelo Antônio. A história conta os sonhos de Francisco Camargo (Ângelo Antônio), um lavrador do interior de Goiás, que deseja fazer de dois de seus nove filhos uma dupla sertaneja. Ele inicialmente deposita sua esperança no mais velho, Mirosmar, e lhe dá um acordeão quando completa 11 anos. Mirosmar e seu irmão Emival, que toca violão, tocam com sucesso nas festas da vila onde moram. No entanto, ao perder sua propriedade, a família se muda para Goiânia. Mirosmar e Emival começam então a tocar na rodoviária local, com a intenção de conseguir algum dinheiro para ajudar em casa. Lá eles conhecem Miranda, empresário de duplas caipiras, que viaja com eles por mais de quatro meses. Os irmãos fazem sucesso e chegam até mesmo a cantar para 6 mil pessoas em um *show* no interior do País. Mas uma tragédia encerra a carreira da dupla. Mirosmar ainda tenta a carreira artística, usando o nome artístico de Zezé di Camargo, mas não obtém sucesso. Já casado e com duas filhas pequenas, Zezé tem dificuldades para sustentar a família, e o máximo que consegue é que outras duplas cantem composições suas. É quando ele encontra em seu irmão Weston, que passa a usar o nome artístico de Luciano, o parceiro ideal para levar adiante sua carreira musical.

⁵⁷ Esse filme, dirigido por Ingmar Bergman, 1979; tem como espaço a cidade de Berlim onde um desempregado consegue refúgio no apartamento de um cientista, que também lhe oferece um emprego. Aos poucos descobre segredos daquele lugar e os motivos relacionados ao suicídio de seu irmão. O ambiente é a Alemanha dos anos 20 e a difícil situação ocasionada pela inflação, pelo desemprego e pela crise. Em situação de violência, um dos personagens afirma no filme: “É como o ovo da serpente. Você pode acompanhar o desenvolvimento do monstro que está sendo gerado.”

fidelidade, ajudando-se mutuamente e/ou um negócio porque envolve um contrato, uma obrigação;

- *O iluminado*, em 30 de novembro de 2006, homônimo do filme de terror, 1980;⁵⁸
- *O muro da vergonha*, em 14 de dezembro de 2006, expressão cujo significado descreve os muros, ou muralhas, que envergonham seus construtores ou que são projetados para envergonhar outros. Um dos mais conhecidos foi construído no período da Guerra Fria, que dividia simbolicamente o mundo em dois blocos: o democrático e o comunista;
- *A última ceia*, em 21 de dezembro de 2006, faz alusão à passagem bíblica em que Jesus abençoou e repartiu o pão e o vinho para a remissão dos pecados.

○ **Estratégia da metadiscursividade com auto-reflexividade**

Neste item, a exemplo do processo anterior, listamos alguns títulos que também apresentam esse tipo de estratégia; e fazemos, para cada um, uma rápida interpretação relacionada ao processo.

- *A rainha do bambolê*, em 10 de junho de 2004, faz alusão *A rainha louca*, telenovela exibida pela RGT em 1967, baseada no romance *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas;⁵⁹
- *O mal-amado*, em 1º de julho de 2004, homônimo da famosa novela da RGT, *O bem-amado*;

⁵⁸ Esse filme, dirigido por Stanley Kubrick, conta a história do personagem Jack Torrance, interpretado por Jack Nicholson que consegue emprego de vigia em um hotel no Colorado, durante a temporada de inverno, e leva a sua família para lhe fazer companhia. Devido à baixa temporada e ao isolamento, Jack começa a ter visões, e coisas estranhas passam a acontecer.

⁵⁹ Essa novela da RGT proporcionou a estréia de Daniel Filho como diretor.

- *O sorriso do lagarto*, em 22 de julho de 2004, é a reapresentação de um episódio exibido em 1º de maio de 2003, aludindo à minissérie, 1991, escrita por Walter Negrão, baseada no romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro, 1889;
- *Dançando com o inimigo*, em 29 de julho de 2004, reapresentação do episódio exibido em 17 de julho de 2003, alude ao filme de suspense *Dormindo com o inimigo*, 1991;⁶⁰
- *O refúgio do guerreiro*, em 5 de agosto de 2004, reapresentação do episódio exibido em 25 de setembro de 2003;
- *Costurando pra fora*, em 12 de agosto de 2004, reapresentação do episódio exibido em 9 de setembro de 2003, relembra alguns ditos populares: Tá dando mais do que chuchu em beira de estrada; ou Tá dando mais do que chuchu no pé da serra no tempo das águas;
- *Ao mestre com carinho!*, em 19 de agosto de 2004, reapresentação do episódio exibido em 30 de setembro de 2003, homônimo do filme dirigido por James Clavell;⁶¹
- *Tinha uma pedra no meio do rim*, em 26 de agosto de 2004, reapresentação do episódio exibido em 6 de novembro de 2003, alude ao poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade;
- *Quem matou Mário*, em 23 de setembro de 2004, alude a um dos mais famosos mistérios construídos em torno da telenovela produzida pela RGT: *Quem matou Odete Roitman*, personagem interpretado por Beatriz Segall, na novela *Vale tudo*, 1988;
- *Profissão: safado*, em 4 de novembro de 2004, faz referência ao seriado americano *Profissão perigo*, exibido pela RGT, 1990;⁶²
- *Toma que o filho é meu*, em 9 de dezembro de 2004, faz menção ao caso especial intitulado *Ciranda cirandinha*, RGT, que se transformou em seriado.

⁶⁰ O filme retrata o casamento de Julia Roberts, no papel de Sara, e Patrick Bergin, no de Martin. A princípio eles personalizam o casal perfeito, feliz e próspero, mas, na realidade, ele espanca a esposa diariamente. Sara resolve simular sua própria morte e depois foge para outra cidade, a fim de recomeçar nova vida com outra identidade, mas seu marido descobre e decide encontrá-la de qualquer maneira.

⁶¹ Esse filme dirigido por James Clavell, 1966, mostra a tentativa de um homem sozinho de mudar a sociedade. Um engenheiro desempregado assume uma vaga de professor, mal sabendo que iria enfrentar alunos indisciplinados. O filme reflete alguns dos problemas e medos dos adolescentes dos anos 60.

⁶² A série conta a história de um ex-agente secreto das forças especiais chamado Argus MacGyver, que não usava armas, mas resolvia seus problemas com a aplicação prática do conhecimento científico e o uso de itens comuns – junto com seu canivete suíço, sua fita adesiva e a coincidência de estar trancado em um quarto com materiais úteis.

No episódio *Toma que o filho é teu*, Fábio Júnior lançou a música *Pai*, que inspirou a novela *Pai herói*, em 1979;

- *Segurança, mas não cai*, em 9 de junho de 2005, alude ao programa *Balança-mas-não-cai*, inicialmente veiculado pela Rádio Nacional, depois exibido pela RGT. Foi o primeiro programa de humor a utilizar quadros isolados sem nenhuma interligação. Apresentava um humor de características bem cariocas, mas acabou atingindo todos os grandes centros radiofônicos do País. Um dos seus quadros mais marcantes e de grande audiência foi o *Primo rico, primo pobre*, interpretado por Paulo Gracindo e Brandão Filho. Escrito por Max Nunes e Haroldo Barbosa;
- *O tio mala*, em 18 de agosto de 2005, reapresentação do episódio exibido em 11 de setembro de 2003;
- *Grande família justiça*, em 27 de outubro de 2005, faz alusão ao programa *Linha direta*, RGT. O formato propõe apresentar relatos de crimes hediondos que têm impacto sobre a opinião pública e que aguardam alguma informação sobre o paradeiro de criminosos foragidos;
- *Sem lenço e sem documento*, em 24 de novembro de 2005, faz alusão à música de Caetano Veloso, *Alegria, Alegria*, 1967, considerada um marco do movimento tropicalista;⁶³
- *Hoje é dia de mandinga*, em 15 de dezembro de 2005, faz menção à minissérie *Hoje é dia de Maria*, da RGT;
- *Sai de baixo*, em 22 de dezembro de 2005, homônimo do seriado exibido pela RGT, entre os anos de 1996 e 2002. A principal influência de *Sai de baixo* vem da *Família trapo*, grande sucesso da TV Record, entre 1967 e 1971;
- *Os diaristas*, em 20 de julho de 2006, alude ao *sitcom A diarista*, da RGT;
- *Jararaca e lambisgóia*, em 24 de agosto de 2006, faz alusão à telenovela *Cobras e lagartos*, 2006, produzida pela RGT;
- *Vale tudo*, em 26 de outubro de 2006, alude à telenovela produzida pela RGT, exibida de maio de 1988 a janeiro de 1989;
- *A escolinha da professora Nenê*, em 23 de novembro de 2006, alude ao formato que foi criado em 1952 por Chico Anysio na Rádio Mayrink Veiga, Rio de

⁶³ O episódio também pode estar fazendo alusão à *Sem lenço e sem documento*, novela brasileira, RGT, 1977 a 1978, escrita por Mário Prata.

Janeiro, e que passou a ser transmitido pela RGT, a partir de 1973. *A escolinha do professor Raimundo* passou por várias adaptações de horário e dias da semana, ficando na grade de programação até maio de 2000.

Pode-se observar que o título dos episódios é um dos recursos utilizados para chamar a atenção do público telespectador, pois aproveita o conteúdo de diferentes textos que circulam na sociedade para atribuir-lhes novos significados ou elaborando a troca de determinados termos provavelmente para provocar o sentido do absurdo e/ou de elemento surpresa próprio da quebra de linearidade promovida a partir do humor.

- **Cenário**

O cenário de *A grande família* também ajuda a reafirmar os valores com que a produção quer trabalhar, ao representar as relações familiares e afetivas da classe média brasileira. Os cenários são invariavelmente a casa própria de Lineu e Nenê; a de Agostinho e Bebel, que é uma residência alugada da falecida mãe do Beizola, Dona Etelvina; a pastelaria do Beizola; o salão de beleza da Marilda; e a sala de Lineu na repartição pública em que ele trabalha.

Na temporada de 2005, a oficina de regulagem de Paulão, um novo vizinho, foi incorporada aos cenários utilizados pelo programa.

Os episódios exploram, principalmente, o cenário familiar da residência de Lineu e Nenê: o ambiente da cozinha, a sala de jantar, o espaço da mesa de refeições da família Silva; a sala de estar próxima da porta principal, lugar onde estão localizados o sofá e a televisão; o quarto do casal; o de Tuco; o antigo quarto de Bebel; e ainda o ambiente externo da residência – lavanderia e garagem.

O texto-programa, geralmente, inicia com a família de Lineu e Nenê reunida à mesa de refeições, localizada entre a cozinha e a sala de estar, aludindo às temporalidades cotidianas relacionadas ao hábito do café-da-manhã, almoço e jantar. Às

vezes, é cenário para a discussão de problemas e conflitos familiares, bem como de passatempo da família – o jogo de cartas e diferentes comemorações, geralmente, festejadas com cerveja, vinho do Porto ou champanhe.

Para uma análise mais detalhada dos diferentes cenários da família Silva, nessa primeira etapa da pesquisa, foi feita uma descrição de cada um deles, objetivando identificar as pistas que são fornecidas sobre as preferências familiares, bem como sobre a vida da classe média suburbana brasileira, entre 2004 e 2006.

- **Casa de Lineu e Nenê**

A casa de Lineu e Nenê é composta por: sala de jantar; ante-sala de acesso aos dormitórios; banheiro; cozinha; sala de estar; sala lateral; quarto (Lineu e Nenê; Tuco; e o antigo quarto de Bebel); garagem; e lavanderia cômodos que foram descritos em detalhes observando suas reformas e reddecorações ao longo do período de análise.

A descrição detalhada dos cenários, a começar pela casa de Lineu e Nenê, nos oferece uma série de pistas sobre as práticas familiares e sociais de *A grande família*, dos valores investidos nessa retratação da classe média suburbana, feita pela televisão, e de suas possibilidades econômicas e sociais.

- **Sala de jantar**

Na temporada de 2004, a cor da parede era rosa. A mesa de refeições era redonda, de fórmica cinza, com pé de ferro retorcido branco e possuía seis cadeiras: quatro estofadas com tecido florido e com pés de madeira, e duas eram estofadas na cor bege, revestidas de material emborrachado e pernas de ferro brancas.

Em todas as temporadas da análise, as estampas das toalhas, das louças, dos talheres e copos sempre seguiram algum tipo de combinação. As toalhas de mesa – xadrez, coloridas e estampadas com flores e frutas; a louça, quando de porcelana, é branca com algum detalhe colorido – em preto, azul, laranja e outras cores –, às vezes é do tipo duralex (azul, verde, rosa, marrom e/ou incolor), mas, basicamente, é de plástico colorido, assim como as canecas e os copos (os copos de vidro têm detalhes coloridos – riscas na cor preta, morangos, margaridas e outros). A manteigueira, o pote utilizado para o acondicionamento dos frios (presunto e queijo fatiado, ricota e outros) e os de doce e manteiga são de plástico com tampa de variadas cores.

Durante as refeições, sobre a mesa, sempre há uma cesta de vime/plástico ou uma pequena bacia com guardanapo de tecido bordado servindo para cobrir o pão e as frutas. Um outro elemento constante nas diferentes refeições é uma jarra de vidro com tampa de plástico amarela, outra de plástico na cor azul e, principalmente, aquela em forma de abacaxi. As janelas têm cortinas beges com folhagens e estampa marrom.

Na temporada de 2005, às vezes, as cadeiras estofadas ganhavam almofadas de estampas floridas, e as cadeiras beges foram substituídas por outras duas de fórmica amarela. A cortina era de fundo bege com estampas de folhagens na cor verde.

Na temporada de 2006, as paredes foram pintadas de verde, e a área ocupada pelo ambiente foi aumentada. A mesa de refeições foi substituída por outra de fórmica de formato retangular na cor amarela e com seis cadeiras com estrutura de madeira e estofadas beges. No intervalo das refeições, uma abóbora de cerâmica passou a ser utilizada como enfeite sobre a mesa. As cortinas das janelas eram brancas com bandô florido.

○ **Ante-sala de acesso aos dormitórios**

Na temporada de 2004, diante da sala de refeições, uma espécie de corredor dava passagem aos dormitórios da residência. Nesse ambiente, havia um móvel tipo balcão de madeira, revestido de fórmica na cor bege. Esse era constituído por quatro gavetas,

uma prateleira e duas portas de correr. Sobre ele um gato de vidro vermelho, um pequeno troféu, uma maçã de plástico, às vezes, verde, outras vezes, vermelha, um vaso com rosas artificiais e potes de diferentes formatos serviam como elementos decorativos. Nesse armário, também eram guardados os copos, a bandeja e o vinho do Porto que são utilizados em comemorações especiais do casal Lineu e Nenê.

Na parede acima do balcão, em todas as temporadas, há um painel de azulejos pintados que alude a uma imagem bucólica: campo verde, lago, vegetação rasteira, árvores, uma casa e um céu azul.

Na temporada de 2005, ao lado do balcão, uma cadeira com estrutura de madeira, estofada na cor verde foi acrescentada ao ambiente.

Na temporada de 2006, o balcão foi substituído por uma estante de madeira escura com duas prateleiras que passaram a abrigar outros enfeites: porta-retrato com uma fotografia de Nenê, uma abóbora de plástico, uma maçã verde e uma vermelha de plástico, vaso com flores artificiais e potes diversos.

No ambiente foi acrescentada uma floreira, e o painel de azulejos pintados perdeu o formato quadrado, da temporada de 2004 e 2005, ganhando um modelo mais retangular levando-o a ocupar toda a extensão da parede. As paredes foram pintadas de verde. Pode-se observar que, à esquerda da localização da nova estante de madeira, foi criado um novo corredor em direção aos dormitórios de Lineu e Nenê e ao de Tuco; no fim desse corredor, foi acrescentado ao ambiente um armário branco. E, à direita da estante, um outro corredor servia de acesso ao antigo quarto de Bebel e ao banheiro.

○ **Banheiro**

Na temporada de 2004, o banheiro localizava-se próximo da sala de refeições e, na parede acima da porta, havia uma imagem religiosa alusiva à Santa Ceia. As paredes eram totalmente revestidas de azulejos lisos na cor bege, intercalados por outros com flores em relevo na tonalidade marrom-escuro. À esquerda da entrada do banheiro,

havia duas prateleiras embutidas na parede com potes de perfume e produtos de higiene. A louça do banheiro era azul-clara.

Um armário de parede, de três portas revestidas com espelho, sempre esteve presente nas três temporadas, localizado acima da pia; na parede, entre a pia e o armário, uma prateleira de acrílico era utilizada para abrigar vidros, loções e creme de barba, escovas de dente e potes referentes à higiene corporal. E, na parede, de cada lado do armário, há duas luminárias.

O box de banho possuía portas de inox com revestimento de acrílico e localizava-se à esquerda da entrada do banheiro ficando de frente para a pia. A janela sempre foi uma basculante de ferro branca e enfeitada com vasos de violetas.

Havia uma estante de arame branca utilizada para guardar toalhas de banho, de rosto e outros objetos, e duas banquetas estofadas com pernas de madeira servindo para colocar roupas.

Na temporada de 2005, as paredes do banheiro foram revestidas de azulejos brancos com um friso azul-claro. Os azulejos cobriam a metade da parede, e o restante foi pintado de branco. Na entrada do banheiro, havia toalhas de banho dependuradas e não mais a prateleira embutida na parede. A louça do banheiro passou a ser branca; o box de banho, agora com cortinas de plástico estampadas com desenhos de golfinhos, foi transferido para o lado da pia.

Na temporada de 2006, as paredes do banheiro foram revestidas até a metade com azulejo bege, intercalados com outros com estampas de flores na cor marrom, e a parede foi pintada de azul-celeste. Foram acrescentados dois armários – um de metal e outro de madeira – ambos brancos que serviam para colocar potes de cremes de variados formatos e cores, vidros de xampus, condicionadores, perfumes, loções, sabonetes, papel higiênico, lixa para limpeza dos pés e outros.

O banheiro foi deslocado da sala de refeições para o fim do corredor, ficando ao lado do antigo quarto de Bebel.

- **Cozinha**

Na temporada de 2004, à esquerda da entrada da cozinha, no acesso à porta da lavanderia, havia um fogão amarelo com várias panelas: alumínio ou esmaltadas nas cores preta, vermelha, marrom, branca, azul ou laranja. Um pano (branco ou colorido, alusivo a festividades relacionadas ao Natal, Páscoa ou a outra data comemorativa e outros com inscrições referentes ao ambiente doméstico) sempre apareceu enfeitando o tampo do fogão, estando ele aberto ou fechado. Acima do fogão, vê-se um exaustor, um pano de prato preso a um pingüim na parede ao lado do fogão, próximo da janela e, também, várias cebolas umas presas às outras enfeitando a parede. No chão, ao lado do fogão, havia uma lixeira marrom de metal e plástico.

Na parede, onde se localizava o fogão, um armário aéreo de madeira, na cor amarela com revestimento de fórmica, com seis portas e detalhes em vidro e seis gavetas, sempre esteve presente no ambiente. As gavetas eram na cor azul. Servindo de acabamento do armário, havia três prateleiras, cada uma delas com uma louça de porcelana branca. Através dos vidros do armário, pode-se observar que as prateleiras internas eram enfeitadas com tecidos rendados. Abaixo desse, havia uma outra prateleira que acompanhava o comprimento ocupado pelo armário e que servia para guardar vários potes de vidro e de plástico e miudezas diversas, como, por exemplo, potes de temperos e de doces, guardanapos, chá, açúcar, galheteiro, espremedor de frutas de plástico, lavador de arroz e outros.

Ao lado do fogão, havia um balcão com pia de inox que também acompanhava o comprimento da parede. As portas e gavetas do balcão da pia também seguiam as cores amarela e azul.

Espalhados sobre o balcão de inox, vários potes sugerindo o acondicionamento de açúcar, arroz, feijão, café, biscoitos e temperos variados. Aparecia também um espremedor de frutas, copos variados, uma garrafa térmica com estampa de flores coloridas, cafeteira, filtro de água de porcelana amarela com flores desenhadas, secador de pratos e talheres, uma pequena cesta para lixo orgânico e uma balança.

À direita da entrada da cozinha, havia uma geladeira amarela com vários enfeites – ímãs e um pano de prato com o calendário anual. Ao lado da geladeira, havia um armário tipo balcão com eletrodomésticos: liquidificador, torradeira, cafeteira, forno elétrico e microondas e também um jogo de facas de diferentes tamanhos e uma bandeja com um conjunto de quatro xícaras de cafezinho, bule, leiteira e açucareiro; ao seu lado, um galão de água com suporte e três prateleiras de metal para acondicionar frutas e verduras. Fixado na parede, próximo do balcão, havia um suporte desses utilizado para abrigar a toalha de papel e/ou de plástico para vedar alimentos e papel laminado.

No centro da cozinha, sempre esteve uma mesa quadrada de fórmica com quatro cadeiras do mesmo material na cor amarela. A mesa servia de apoio às diversas lides realizadas na cozinha, e sempre sobre ela havia uma bandeja com frutas: bananas, maçãs e um abacaxi.

As paredes da cozinha eram totalmente revestidas de azulejo bege com detalhes verdes. As janelas eram basculantes de ferro, pintadas de branco, com vidros lisos e sem cortinas. A porta da cozinha, em direção à lavanderia, também era de ferro com vidro liso.

Na cozinha, muitas samambaias decorativas e pequenos vasos de violetas ficavam dispostos no parapeito das janelas, esse também enfeitado com guardanapos coloridos.

Na temporada de 2005, o vidro das aberturas, janelas e portas, eram foscos, e as violetas foram transferidas para o lado de fora das janelas. A geladeira e o fogão eram brancos, e os armários e balcões da cozinha foram pintados de bege com detalhes brancos e beges.

Na temporada de 2006, os azulejos eram de fundo branco com detalhes floridos, mas somente revestiam a metade da parede, que era pintada de verde.

A geladeira e o fogão eram marrons, e sobre a geladeira, uma galinha de arame de cor preta servia para acondicionar ovos.

A disposição do mobiliário na cozinha também foi modificada. O fogão que ficava à direita, e a geladeira que ficava à esquerda da entrada da porta da lavanderia,

continuam localizados na mesma posição, porém mais próximos da porta de entrada da sala de refeições. Outra modificação: agora, ao lado do fogão, foi instalado o balcão de cozinha. E, ao lado da geladeira, foi instalado o balcão da pia de inox. Outra novidade da temporada foi o novo filtro de água, sobre o balcão da pia de inox, na forma de um abacaxi e um desentupidor de borracha na cor laranja ao lado da torneira. Também há novos aparelhos eletrodomésticos na cozinha: televisão, rádio com CD, torradeira de prensar, bateadeira, torradeira de pão de forma e fritadeira de batatas.

Os armários foram pintados na cor creme com detalhes em verde e foi acrescentado um armário apenas com prateleiras que fica ao lado do fogão também verde.

○ **Sala de estar**

Na temporada de 2004, as paredes que sempre foram cor-de-rosa, possuíam tijolos decorativos amarelos, e todas as aberturas eram de ferro na cor branca, duas janelas basculantes e uma de correr.

Havia uma estante de madeira marrom-escura com várias prateleiras e um conjunto de copos variados, um porta-retrato, enfeites de vidro em forma de garrafa e pequenos potes e caixinhas; também havia vasos com flores artificiais, relógio em pedra-sabão, bonecos de porcelana, LPs, CDs, aparelho e caixa de som, imagens de anjinhos, guardanapos e uma maçã vermelha de plástico. Na parte superior da estante, diferentes potes, canecas de *chopp* e um balde de gelo com tampa.

Ao lado da estante, havia uma pequena mesa de madeira enfeitada com guardanapo servindo de altar religioso com imagens de santos (Nossa Senhora de Aparecida, Virgem Maria, Santa Rita de Cássia, Santo Expedito e outros); vaso com flores naturais e castiçal com vela de sete dias.

A cada episódio, ao longo das três temporadas, surgia um novo elemento no altar religioso da família Silva, como, por exemplo, fotografias, duas ou mais velas de sete dias e castiçais.

Na temporada de 2006, no episódio relativo à Copa do Mundo, *A taça do mundo é minha* (8/6/06); a Bandeira do Brasil serviu de toalha aos santos no altar religioso.

O sofá da sala era de cor laranja, estando dispostas, de cada lado do sofá, mesas laterais de madeira marrom-escuras com abajures. Em frente do sofá, uma mesa de madeira marrom-escura com tampo de fórmica branca abrigava enfeites de vidro, cisnes e cinzeiro. Em frente do sofá, a televisão ocupava uma outra mesa de madeira com tampo de fórmica branca. Na prateleira da mesa da televisão, havia um videocassete; ao lado da televisão, um banco de madeira especial para o telefone com assento estofado bege; e, ao lado do telefone, outro vaso de vidro com rosas de plástico.

Uma estante de madeira com três prateleiras estava próxima da parede da janela, localizada ao lado da porta principal de entrada da residência. A estante mantinha vários bibelôs (patinhos, garças, cisnes e outros) em vidro, madeira e pedra, e vasos de plantas. E, em frente da estante, havia duas poltronas vermelhas, com pés e descanso para os braços em madeira, que eram revestidas com um material que imita couro. Na entrada principal da sala de estar, um vaso grande servia para depositar quatro guarda-chuvas.

Espalhados na sala, havia vários vasos de folhagens, e presos às paredes pequenos espelhos, pratos de porcelana pintados de diferentes tamanhos, cavalos marinhos, peixes e variados quadros; nas janelas, cortina de fundo bege com estampas marrons.

Na temporada de 2005, o sofá era de tecido na cor bege com muitas almofadas; às vezes, ele ganhava mantas coloridas.

Nas paredes foram acrescentados quadros com fotografias de crianças sozinhas, provavelmente, querendo aludir à infância de Lineu e Nenê, e também a dos filhos Bebel e Tuco. Folhagens, samambaias, plantas e pratos pintados e de vários tamanhos espalhavam-se pelo ambiente. À direita da porta de entrada principal da sala de estar, havia um tripé com folhagens, e as cortinas eram de fundo bege com estampas de folhagens na cor verde.

Na temporada de 2006, a sala de estar ganhou uma nova estante branca que substituiu a de madeira escura. Em uma de suas prateleiras, foram colocados copos, garrafas de vinho do Porto e balde de gelo que antes estavam no balcão da ante-sala de acesso aos dormitórios. O gato de vidro vermelho, antes localizado no balcão da ante-sala, passou para a sala de estar, ficando ao lado do sofá, que agora foi revestido de tecido verde-claro.

A porta de entrada principal mudou de lugar, antes ela abria diretamente para o interior da residência. Em 2006, foi feita uma nova abertura e, no lugar da antiga porta, foi construída uma parede com alguns tijolos de vidro que deram mais luminosidade ao ambiente. A porta de entrada, que ficou em diagonal à sala de estar, passou a abrir-se em frente de uma espécie de oratório com espelho preso à parede, lugar para onde foi deslocado o altar dos santos da família. As cortinas também foram modificadas: brancas com bandô florido. A sala de estar, a exemplo da de refeições, também teve suas dimensões aumentadas.

○ **Sala lateral**

Na temporada de 2004, em frente à sala de jantar e de estar havia um outro ambiente, a sala lateral. Nela havia uma porta de acesso à residência através da garagem. Esse ambiente tinha divisórias de ferro brancas; nele havia uma escrivaninha e uma cadeira, uma poltrona estofada bege com pés de ferro, localizada ao lado de um carrinho de bebidas de madeira, que era utilizado para potes de porcelana e vasos de folhagens, e duas poltronas de ferro brancas com assento estofado. O piso da sala lateral era frio, e as paredes eram revestidas com o mesmo azulejo da cozinha e, também, com pastilhas verdes.

Na temporada de 2005, as paredes da sala lateral ganharam novo revestimento: azulejo branco com bege e pastilhas cor-de-rosa.

Na temporada de 2006, o espaço da sala lateral foi incorporado ao ambiente das salas de estar e de jantar; onde antes se localiza a porta lateral, foi aberta uma nova

janela, também de ferro na cor branca. Na parede próxima da janela, foi colocado um balcão de fórmica marrom com um casal de patinhos de porcelana, um abacaxi e uma abóbora de cerâmica. E, em frente do balcão, foi colocada a máquina de costura de Nenê cuja parede também abriga uma tapeçaria alusiva à Santa Ceia.

○ **Quarto de Lineu e Nenê**

Na temporada de 2004, as paredes do quarto de Lineu e Nenê eram pintadas na cor azul-clara. E a parede onde se localizava a cama do casal era revestida até a metade com papel de parede com estampas esverdeadas.

Nas três temporadas, os móveis do quarto foram os mesmos: cama de casal de madeira, dois bidês, um do lado de Lineu e outro do lado de Nenê. O bidê de Lineu com um abajur, relógio, livros e vidros de remédio homeopático; e o de Nenê com um abajur e um porta-retrato. Na parede ao lado da cabeceira de Lineu, havia um crucifixo, e ao lado da de Nenê, dois quadros com fotografias de crianças: uma menina sozinha e um casal de crianças.

Na parede acima da cama, havia um quadro de tapeçaria com a estampa de um galho com flores vermelhas com fundo bege. Um roupeiro de seis portas com maleiro, as duas portas de centro eram de vidro e com tamanho menor do que as outras, pois abaixo havia três gavetas. As portas e as gavetas eram forradas com o mesmo papel de parede que revestia a parede onde estava a cama do casal. Em frente da cama, uma mesa com televisão, um espelho, duas poltronas e uma cômoda de madeira com duas gavetas pequenas e três grandes.

Vários porta-retratos espalhavam-se pelo quarto, e fotografias em forma de quadros faziam alusão à infância do casal e a dos filhos Tuco e Bebel; também havia imagens de santos, como, por exemplo, o Sagrado Coração de Jesus, a Nossa Senhora de Aparecida.

Ao lado da cama, havia uma máquina de costura e um toucador com gavetas, espelho e uma poltrona. Preso na parede que ficava atrás da porta de entrada do quarto, havia um rosário.

As duas janelas do quarto eram de ferro: uma basculante e outra de correr com cortina azul.

Na temporada de 2005, a estampa do papel de parede foi modificada e o papel passou a revestir a metade da parede onde estava a cama do casal e a parede da porta de entrada do quarto. O novo papel tinha uma estampa florida nas cores branca, azul, rosa e verde, o qual também foi aplicado nas portas do roupeiro.

O restante das paredes foi pintado de verde com detalhes na cor bege; a cortina era verde.

A máquina de costura foi deslocada, por um determinado período, para o antigo quarto de Bebel, localizado ao lado da sala lateral.

Na temporada de 2006, o papel de parede segue a mesma linha floral nas cores da temporada anterior, mas as estampas são maiores, bem como passou a revestir toda a parede de entrada do quarto, onde estava a cama do casal. O restante do quarto foi pintado de branco. A cortina da janela de correr era verde, e a janela basculante tinha cortina azul com bandô laranja.

A posição da porta foi deslocada abrindo de frente para a cama do casal; na entrada do dormitório, um cabide de chão passou a servir de depósito de roupas.

O roupeiro mudou de lugar ficando ao lado da janela basculante e não mais tem detalhes em papel de parede: é todo branco. No lugar do roupeiro, havia uma cômoda de madeira com gavetas, espelho e uma poltrona estofada com a mesma estampa do papel de parede. Na parede acima da cômoda, vários quadros com fotografias de crianças: uma menina, duas crianças juntas, e um com a imagem de seis rostos de um menino.

No bidê de Nenê ou no de Lineu eram colocados, no período da noite, uma garrafa de água e um copo; e naquele ao lado da cabeceira de Nenê, havia uma imagem de Jesus Cristo.

- **Quarto de Tuco**

Na temporada de 2004, as paredes eram pintadas de azul e uma que ficava ao lado da janela e atrás da cama era pichada. As janelas tinham cortina de persiana de metal azul. Havia duas camas de solteiro e, entre elas, um bidê com vários pequenos objetos: caixas, porta-retrato, abajur, discos de vinil, CDs, duas estantes de metal, uma média e outra grande, na cor cinza, as quais serviam para guardar vários modelos de luminária, DVDs, CDs, LPs, caixas de tamanhos variados, revistas, violão, guitarra, porta-disquete, aparelho de som, um colar de havaiana, peças avulsas de aparelho de som, fone de ouvido e outros, e uma mesa com computador.

As roupas apareciam em cabides ou espalhadas pelo ambiente.

Presos às paredes, vários pôsteres: astronauta na Lua, Che Guevara, *rally* de motocicleta, carros de corrida e de bandas de música internacional e, também, presas à parede, duas naves espaciais tipo Lego.

Na parede, à esquerda da porta de entrada, um cartaz do conjunto *Iron Maden* e, abaixo, uma pintura da folha da maconha.

Na temporada de 2005, as duas camas de solteiro foram encostadas uma na outra; o roupeiro ganhou uma cortina de plástico, e o quarto passou a ter vários instrumentos relacionados à aparelhagem de som.

Na temporada de 2006, as paredes do quarto foram pintadas nas cores azul-celeste e branco, duas estantes de madeira passaram a revestir a parede por inteiro, e o quarto ganhou uma cama de casal.

- **Antigo quarto de Bebel**

Na temporada de 2004, no antigo quarto de Bebel, havia uma cama de casal, um roupeiro branco, um móvel tipo balcão e vários objetos jogados no chão. Ao longo da temporada, foram, aos poucos, sendo acrescentados outros móveis, como, por exemplo, uma mesa com computador e a máquina de costura, bem como pastas de plástico (tipo arquivo) de várias cores passaram a ser empilhadas no chão perto da parede.

Na temporada de 2005, Lineu e Nenê disputaram o espaço, mas quando Bebel separou-se de Agostinho, a máquina de costura foi deslocada para a sala lateral, e o computador de Lineu retornou para o quarto de Tuco.

Na temporada de 2006, as paredes foram revestidas, até a metade, com papel de parede de fundo branco com flores, e o restante foi pintado na cor laranja.

No ambiente, tem-se uma mesa com computador ligado à internet, uma bandeira do Clube Fluminense, grampeador e furador de papel, pote redondo azul, pilhas de livros, papéis, pote com canetas e lápis e pastas de arquivo de plástico de variadas cores; como enfeite, a cabeça de uma zebra de porcelana. No quarto também havia um roupeiro branco e uma cama de solteiro. E nas paredes, a imagem de Santa Rita de Cássia, de Jesus Cristo e um crucifixo.

- **Garagem**

Na temporada de 2004 e 2005, a parte externa da casa não se modificou. A casa de número 65 era na cor rosa com pastilhas da mesma cor. A frente da casa tinha uma área que levava a uma porta de entrada onde havia uma floreira e uma janela. A parede, ao lado da porta, era revestida até a metade com azulejos de fundo branco e azul-marinho; havia uma janela com floreira que ficava de frente para o jardim da casa.

A lateral da casa formava um corredor que era utilizado como garagem para o carro de Lineu e o táxi de Agostinho.

Na temporada de 2006, retiraram-se os azulejos e as floreiras das janelas; e na área de entrada foram acrescentadas pastilhas verdes e quatro pilares tubulares também verdes. A janela da área foi ampliada formando um L com a parede lateral do corredor da garagem que também ganhou revestimento de pastilhas verdes.

○ **Lavanderia**

Na parte detrás da residência, está localizada a área de serviço, que se manteve a mesma nas três temporadas. As paredes sempre tiveram revestimento de azulejo azul-claro com um friso preto, e o restante das paredes foi pintado na cor rosa.

Nesse espaço estavam depositados: o botijão de gás, a máquina de lavar roupa, o cesto de roupa, um balde de lixo grande; na saída da porta da cozinha, a mangueira, preso à parede um painel de madeira com várias ferramentas, varal de secar roupas, cadeiras de praia penduras e encostadas na parede, escada de três degraus e duas gaiolas de passarinho, folhagens e vários vasos de violetas. Uma prateleira branca de metal trançado acondicionava garrafas de plástico grandes de alvejante, pá de lixo, porta-preendedor de plástico, desentupidor de banheiro e de vaso sanitário, potes com produtos de limpeza de diferentes cores, possivelmente de sabão em pó, amaciante de roupas e detergentes em geral. Havia, ainda, um armário aéreo branco com portas de vidro.

Ainda encostados à parede da lavanderia havia uma escada, um carrinho de feira, uma tábua de passar roupa, uma enceradeira, dois pneus, baldes e vassouras, e duas bacias de alumínio, uma grande e outra pequena. Encostados no muro, que separa a casa de Lineu com a de Agostinho, um colchão de solteiro velho, uma cadeira de praia e várias tábuas.

Na parede externa da porta da lavanderia, que dava acesso à cozinha, havia dois azulejos pintados nas cores branca e azul com a inscrição: ‘O senhor dos seres e das coisas abençoe este lar.’

Como se pôde ver em todas as temporadas, as peças centrais, onde se desenrola a maior parte da ação, são a cozinha e a sala de refeições. O fato de a casa aparecer reformada e redecorada diz a importância que a ela foi dada.

Embora uma série de elementos aponte para a utilização de materiais de segunda categoria, mais acessíveis em termos econômicos, como, por exemplo, portas de ferro e janelas basculantes, azulejos revestindo apenas metade da parede do banheiro e da cozinha, móveis de cozinha com revestimento em fórmica, enfeites bregas e cafonas – todos esses elementos são indicativos dessa dupla preocupação de manter a casa arrumada e de não despender muito com isso.

Enfeites, potes variados, vidros, louças, talheres, copos e canecas, tudo pode ser adquirido no grande varejo brasileiro, dos objetos mais requintados aos mais populares, tais como produtos de plástico ou flores artificiais.

Outro indicativo dessa preocupação com a casa é o sofá da sala de estar, que, a cada nova temporada, ganha novo revestimento, com variação de cores; as cortinas, quando trocadas, mantiveram um tipo de tecido de padrão popular, adaptável a qualquer ambiente. Apesar de o quarto do casal permanecer com os mesmos móveis, o ambiente também foi sendo renovado com a substituição do papel de parede e atualização da pintura.

Existem alguns enfeites e utensílios domésticos que são emblemáticos da classe média suburbana, como, por exemplo, louça de plástico colorido, mas nada se compara à jarra com formato de abacaxi sempre presente em todos os momentos das relações familiares e afetivas de *A grande família*: foi o utensílio de maior destaque nos episódios de Natal de cada temporada.

Por outro lado, existe uma priorização na aquisição de eletrodomésticos, principalmente aqueles relacionados à cozinha: o refrigerador e o fogão foram sempre trocados a cada temporada. Da mesma forma, há uma preocupação com a aquisição de

produtos de higiene pessoal, que pode ser identificada na grande quantidade de xampus, cremes e perfumes, presentes no banheiro e no toucador do quarto de Nenê.

Os momentos de reunião à mesa de refeições demonstram a importância da família e dos amigos, apontando onde o dinheiro é aplicado. No café-da-manhã, sobre a mesa, há sempre frutas (maçã, banana, mamão), leite, café, bolo, manteiga, cesta de pão, queijo ricota, lata de achocolatado e omelete; no almoço e no jantar, há sempre salada de alface e tomate, arroz, feijão e algum outro complemento, como, por exemplo, massa, bife, batata, lasanha e outros.

Em todos esses momentos, aponta-se para o respeito muito grande de Lineu pelo trabalho de Nenê que, além dos cuidados domésticos, é responsável pela feitura de bolos, omeletes e outros quitutes, porque a família não tem condições financeiras para contratar uma empregada doméstica.

Nenê revela seu amor pela família através de seu cuidado com a casa, limpando-a e arrumando-a com esmero.

Pode-se observar que ela costuma trocar os enfeites de lugar, buscando um clima de renovação constante. Nenê cuida também dos vasos de violetas, das samambaias e das folhagens, espalhados por toda a casa. Ela chega a ser compulsiva quando o assunto é cozinha e tempero certo para o preparo das refeições de sua família.

Lineu é o único integrante da família que recebe salário fixo, sendo responsável por administrar o pagamento das contas e suprir as principais necessidades da família. Às vezes, Nenê arrisca costurar para fora objetivando conseguir uma renda extra, mas nem sempre dispõe de tempo para dedicar-se com afinco; quando decide, as demais tarefas do lar ficam comprometidas. Assim, sobra pouco dinheiro do salário de Lineu para investir, por exemplo, na aquisição de um outro automóvel.

O carro da família é um modelo Monza, já fora de linha de fabricação, que, geralmente, exige pequenos reparos: às vezes, acusa superaquecimento do motor ou necessita de troca da sinaleira, pois Nenê, toda vez que dirige, provoca *pequenos* arranhões e danos materiais no veículo.

Poucos são os momentos de diversão do casal em função da situação financeira; Lineu, inclusive, vê-se obrigado a administrar as folgas e distrações com Nenê. Mas, geralmente, após um dia de trabalho, Lineu e/ou Nenê aparece sentado no sofá assistindo à televisão. Quando o assunto é o horário da novela e/ou do filme preferido, o hábito é assistir à televisão comendo pipoca, tomando guaraná, suco e/ou chá.

O quarto de Tuco dá pistas de sua personalidade e de seus valores. Apesar de não estudar e nem trabalhar, ele adora ouvir música e, às vezes, arrisca-se na composição de algumas canções; está sempre fora da realidade e não consegue se afastar da família, sendo um eterno dependente, o que se faz notar, inclusive, à mesa de refeições, pois ainda é tratado como criança sendo o único tomar o café-da-manhã em caneca e aguarda ser sempre servido pela mãe.

o **Repartição pública: sala de Lineu**

Preso às paredes da sala de Lineu, na repartição pública, há uma fotografia do Presidente Luís Inácio Lula da Silva autografada; uma imagem do Sagrado Coração de Jesus; uma fotografia de Lineu de terno e gravata; e quadros com diplomas e certificados.

Na mesa de Lineu, há um computador, vários papéis, pilhas de processos, uma placa com seu nome, uma bandeira do Clube Fluminense, um porta-canetas e lápis, uma caneca amarela com a inscrição – “*Xícara de Lineu*” –, e um porta-retrato com a fotografia da família Silva. Sua cadeira é forrada com a bandeira do Clube Fluminense.

Os demais colegas da repartição, geralmente, aparecem jogando paciência no computador, fazendo fofocas dos outros colegas, tomando cafezinho, lendo revistas ou contando piadas.

- **Casa de Agostinho e Bebel**

A casa de Agostinho e Bebel é um imóvel alugado, número 67 que ainda guarda os pertences da mãe do Beiçola. Na temporada de 2004, o cenário que ganhou mais destaque foi o quarto do casal. Bebel, mesmo arriscando algumas vezes, não sabe cozinhar. A casa possui sala de estar, cozinha, quarto e banheiro. Entre a cozinha, o banheiro e o quarto, há um espaço com uma mesa que serve de sala de refeições. Externamente, a casa é pintada na cor salmão e tem alguns azulejos na área de entrada da residência.

A casa não dispõe de garagem, e o muro que divide a casa de Agostinho e a de Lineu tem um portão que permite ligação entre as duas residências. Nos fundos da casa, há tanque de lavar roupa, varal, vassouras e prateleiras com produtos de limpeza e folhagens.

- **Sala de estar**

As aberturas sempre foram de ferro na cor branca com vidros. Na temporada de 2004, as paredes eram forradas com uma estampa mesclada, nas cores bordô, bege, amarelo e branco, e uma era na cor bege.

Na sala de estar sempre há um armário verde, branco e rosa, estilo português com prateleiras que eram enfeitadas com gatinhos e bonequinhos de porcelana, pequenos vasos decorativos, bem como elas serviam para guardar copos de vidro (de requeijão), além de xícaras e pratos. No chão, ao lado do armário, há uma caixa de som conectada a um rádio com CD.

Uma mesa de madeira de centro entre o sofá e a televisão, um sofá e duas poltronas vermelhas, de um material que imita couro, e uma poltrona azul-clara, estofada com uma almofada laranja.

Nas paredes, quadro pintado com o rosto de Bebel ainda jovem, um de Dona Etelvina, fazendo referência à imagem de Mona Lisa; bonequinhas chinesas e de pano, pratos antigos e um quadro que faz lembrar as *Mil e uma noites*.

Na temporada de 2005, a parede, sem revestimento de papel, foi pintada na cor amarela; presa à parede próxima da porta de entrada, uma pequena caixa de madeira azul servia para colocar lembretes importantes, como, por exemplo, as contas em vencimento.

Na temporada de 2006, apareceram três novas almofadas na cor laranja no sofá da sala. E, no armário da sala, vários elefantes de porcelana, uma pirâmide verde, um cinzeiro e um vaso de vidro com rosas de plástico foram colocados na mesa de centro.

○ **Sala de refeições**

As paredes que dividem a sala de estar e a cozinha, e as que se direcionam para o dormitório e o banheiro formam pequenas divisórias que são utilizadas como prateleiras para gatinhos luminosos, duendes, vasos de porcelana, castiçais de latão com velas de sete dias nas cores verde e rosa.

A mesa de refeições é de fórmica cinza, arredondada, com quatro cadeiras de ferro, com assento estofado na cor vermelha; um trilho de plástico branco e um vaso de flores artificiais estão sobre ela.

○ **Cozinha**

Na temporada de 2004, as paredes eram revestidas com papel de parede de variadas estampas, as aberturas eram de ferro na cor branca, havia uma janela basculante e uma porta que abria para a parte detrás da residência.

Um balcão de madeira, colocado entre a cozinha e a sala de estar, servia para separar os dois ambientes. Na cozinha as prateleiras do balcão serviam para guardar louças, potes de plástico e vidro e outros utensílios. Sobre ele, uma boneca, um galo português, copos e travessas decorativas.

Havia um outro balcão de madeira, branco, com quatro gavetas e duas portas localizado ao lado fogão; sobre ele potes de plástico, batedeira, liquidificador e garrafa térmica.

Um fogão nas cores verde e branca, geralmente com uma leiteira e uma panela sobre ele, e uma geladeira vermelha. Entre o fogão e a geladeira um outro balcão com as portas revestidas com papel florido que servia de pia e, na parede, um armário aéreo de madeira também com portas forradas com papel florido de outra estampa.

Na temporada de 2005, nas paredes havia três tipos de azulejo, e as portas do armário ganharam detalhes em vidro.

Na temporada de 2006, as paredes eram revestidas até a metade com dois tipos de azulejo: bege com verde e branco com cinza, e o restante da parede estava pintado de amarelo. Foi colocado um armário de madeira entre a cozinha e a mesa de refeições.

○ **Altar**

Na entrada do quarto do casal, sempre havia um altar religioso com imagens de São Cristóvão, Santo Antônio, Nossa Senhora de Aparecida, Santa Rita de Cássia e Santo Expedito, bem como velas de sete dias nas cores rosa e verde, um pacote de velas, caixa de fósforos e dois castiçais; acima do altar, uma imagem de Nossa Senhora de Fátima.

- **Quarto de Agostinho e Bebel**

Na temporada de 2004, as paredes eram totalmente forradas com papel de parede nas tonalidades verde e bege. Na entrada do quarto, à esquerda, uma imagem do Sagrado Coração de Jesus e, atrás da porta, um cabide de parede.

No quarto, nas três temporadas, havia uma cama de casal, um roupeiro de madeira de duas portas, bidês e um toucador. Na parte superior do roupeiro e espalhados pelo chão do quarto, uma variedade de ursinhos de pelúcia de diferentes tamanhos e almofadas, bidês com abajur e um rádio-relógio. O toucador tinha quatro gavetas e um espelho com várias fotografias de Bebel e Agostinho.

Na temporada de 2005, as paredes foram forradas até a metade com papel de parede nas cores cinza e branca, que também revestia as portas do roupeiro, e a outra metade da parede foi pintada de amarelo. Ao ambiente foram acrescentadas duas pequenas mesas, com pé de ferro e tampo de plástico, utilizadas para guardar miudezas.

Na temporada de 2006, foi mantido o mesmo papel, e as paredes foram pintadas de verde.

- **Banheiro**

A parede do banheiro sempre foi revestida até a metade com azulejos brancos intercalados com outros de fundo branco com tulipas vermelhas; o restante da parede e a louça do banheiro sempre foram na cor rosa: pia, sanitário e banheira e o box de banho com cortina branca.

O jovem casal, ao longo das três temporadas, não conseguiu fazer grandes investimentos para melhorar seu bem-estar e conforto. Pode-se observar que não houve nenhum investimento em eletrodomésticos; as reformas da casa foram realizadas pelo proprietário que também não quer empregar dinheiro no imóvel.

O ambiente é repleto de quinquilharias, e os poucos móveis da casa pertenceram à falecida mãe de Beißola, sendo que alguns lembram a origem portuguesa da Dona Etelvina, o que permite concluir que poucos objetos pertencem ao jovem casal, como, por exemplo, ursinhos, bibelôs, bonecas, almofadas, roupa de cama e pertences pessoais; é visível a precariedade e o improvisado do ambiente. O refrigerador sempre está vazio, e o único prato que Beißel sabe cozinhar é massa com ovos cozidos e, às vezes, pipoca. Desse modo, o casal costuma fazer todas as refeições na casa de Lineu.

Parte do salário de Beißel é investido no pagamento do aluguel que é completado pelo pai, pois Agostinho às vezes ganha dinheiro, outras vezes não. Quando chega a receber, suas dívidas e a prestação do carro consomem toda sua renda. Beißel adora comprar camisolas e roupas íntimas para agradar o marido; acredita que, desse modo, poderá realizar seu maior sonho: engravidar. Agostinho está sempre remexendo a bolsa de Beißel com o objetivo de conseguir algum dinheiro e, muitas vezes, é pego “roubando” gasolina do carro de Lineu para poder trabalhar.

o **Bar e sinuca – pastelaria do Beißola**

A pastelaria do Beißola, além de comercializar pastéis de vários sabores, é o lugar em que se bebe cerveja e refrescos. Na temporada de 2004, as paredes internas eram revestidas com dois tipos de azulejo, fundo branco com azul-marinho e fundo branco com as cores marrom e bege. A parede externa foi pintada de azul-claro, com pastilhas azul-marinho com friso laranja que revestiam apenas a metade da parede.

Um balcão, com tampo e prateleiras de vidro, servia de expositor de pastéis; sobre ele havia um telefone azul-claro, uma máquina registradora e uma de calcular, além de um baleiro de plástico com tampa cor de laranja com forma arredonda e outro quadrado, ambos vazios. Espalhados ainda sobre o balcão, havia potes de plástico amarelos e vermelhos aludindo aos conteúdos de mostarda e *ketchup*, e uma bandeja com copos de vidro para cerveja. Atrás do balcão, uma porta com cortina de plástico colorido dava acesso à cozinha da pastelaria.

Numa das paredes, uma prateleira com uma caixa servindo de depósito para laranjas e, abaixo dela, uma máquina de fazer suco natural.

Na parede atrás do balcão de atendimento, havia uma fotografia da falecida Dona Etelvina, colocada ao lado de um painel de azulejos pintados. Esse painel remetia a uma imagem bucólica e formava uma espécie de altar religioso, pois havia também a imagem de Nossa Senhora de Aparecida e uma vela de sete dias. Do mesmo modo do altar religioso da casa de Lineu e Nenê, também no episódio *A taça do mundo é minha* (8/6/06); a Bandeira do Brasil serviu de toalha para o altar da pastelaria.

Nas paredes, vários cartazes indicavam os direitos dos consumidores e o telefone do PROCOM, e um quadro com o alvará de licença do estabelecimento.

Nas paredes, cartazes anunciavam os sabores e os preços dos papéis – carne, queijo, frango, napolitano, palmito, catupiry, banana, camarão e Romeu e Julieta – e as promoções do estabelecimento: *“Pastel e caldo de cana ganha uma sinuca”*; outro aludindo à *“VI Copa de futebol de mesa da freguesia – saudações: visitantes & participantes”*; e um cartaz com o preço de venda dos produtos no interior da pastelaria que anunciava o recheio dos pastéis e o valor das bebidas que eram oferecidas ao consumidor, como, por exemplo, pastéis de carne, de frango e de “que jo” e sucos, “refri grande”, “erveja” e batidas. Pode-se perceber que a letra “i” da palavra queijo e o “c” da palavra cerveja estavam ausentes no cartaz.

Na parte externa da pastelaria, um outro cartaz anunciava a variedade dos pastéis comercializados – *“napolitano, carne, frango, queijo e palmito”*. Nas portas de entrada também havia cartazes que anunciavam os sabores e os preços dos pastéis; na parede externa, havia também cachos de coco verde.

Empilhados no chão da pastelaria, várias caixas de cerveja e também de barris de *chopp*. Na pastelaria havia uma mesa de sinuca; uma máquina de jogos eletrônicos e um baleiro com moedas.

As mesas e as cadeiras do interior e do exterior da pastelaria eram de ferro de armar na cor branca com toalhas e almofadas de plástico de variadas cores. Em todas as mesas havia porta-guardanapos quadrado de inox, copos de cerveja e potes para mostarda e *ketchup*. Nas mesas da parte externa havia um guarda-sol.

Na temporada de 2005, a parede externa passou a ter revestimento de pastilhas brancas com várias tonalidades de azul mantendo-se o friso laranja e as pastilhas azul-marinho.

Na parede do interior da pastelaria, um painel com fotografias alusivas aos freqüentadores do estabelecimento e as amizades de Beiçola, muitas relacionadas à família de Lineu e Nenê; esse painel serviu de vinheta de apresentação do título do episódio *Eu, eu mesma e Lineu* (17/11/05). Ao lado do balcão, havia uma prateleira com um quadro de Nossa Senhora de Aparecida e uma vela azul de sete dias.

Na parede com revestimento de madeira, que ficava ao lado da mesa de sinuca, havia um balcão com bancos altos e um cartaz que anunciava a promoção: “2 *Pastéis + Refresco = 1, 50.*”

Na temporada de 2006, a pastelaria teve um ajudante que auxiliava Beiçola no atendimento dos fregueses. As paredes internas eram revestidas até a metade com azulejos brancos com um friso preto, e o restante delas foi pintado de amarelo. As paredes externas foram pintadas na cor salmão.

No balcão havia um baleiro de vidro redondo e um quadrado com balas e chocolates, um galo português e uma pequena cesta com bolas de bilhar. Na parede próxima da porta da cozinha, estavam vários pacotes de salgadinhos expostos à comercialização. A porta de entrada da cozinha era de madeira com vidro.

As mesas e as cadeiras dos cenários, interno e externo, da pastelaria eram de madeira, e sobre cada uma das mesas havia uma toalha de plástico emborrachado de fundo vermelho com rosas brancas e amarelas.

Um cartaz em frente da mesa de sinuca anunciava: “*Sensacional disputa pelo taco de ouro.*”

Espalhados pelas paredes da pastelaria vários cartazes de propaganda de cerveja: o cartaz com uma garrafa de cerveja aludia ao clima de verão: cerveja gelada, mar e sol; bandeirinhas penduradas no teto da pastelaria anunciavam o cartaz da mesma cerveja; e um outro cartaz com a inscrição: “*Beba Liebermann.*” Alguns cartazes estimulavam o consumo de soda limonada e outros com as inscrições: “*Beba suco de morango*” e

“*Beba sucos naturais*”. No interior da pastelaria havia um anúncio com a inscrição: “*Pastel + refresco – 1,50.*”

A pastelaria do Beijola, nas três temporadas, recebeu alguns investimentos, haja vista os azulejos terem sido trocados, chegando, na temporada de 2006, a um visual mais *clean*. Entretanto, ele não investiu no aprimoramento da oferta, isto é, na variedade de pastéis comercializados. Havia até alusões à falta de qualidade, pois Beijola procurava levar vantagens vendendo pastéis sem recheio ou com recheios duvidosos. A pastelaria, basicamente, era freqüentada pelo público masculino que era estimulado pelas inúmeras promoções do estabelecimento, mesa de bilhar, jogos eletrônicos e, principalmente, por ser ponto de comercialização da cerveja, a famosa “geladinha.”

○ **Salão de beleza da Marilda**

O salão de beleza de Marilda propõe-se ao tratamento capilar e das mãos, e emprega Bebel que atua como manicure. Na temporada de 2004, o salão – *Cabelos hair by Marilda* – de número 263, além de ser o ambiente de trabalho, servia de residência à sua proprietária.

O salão possuía duas portas de entrada: uma pública que levava para o interior do salão de beleza, e a outra privada. Aliás, privacidade não existia, pois a cozinha e o quarto de Marilda poderiam ser vistos do ambiente do salão.

Nas paredes internas do salão, havia papel de parede laranja de várias tonalidades, e algumas eram pintadas na cor salmão. Havia uma parede de madeira com várias prateleiras com a exposição de manequins com diferentes perucas, espelhos de vários tamanhos, potes de creme, toalhas, etc. Fotografias e recortes de revistas estavam colados na parede fazendo alusão aos mais variados modelos de corte e cor de cabelo.

Externamente, as paredes do salão eram revestidas de pastilhas na cor rosa e, na entrada principal e nas paredes laterais das janelas, as pastilhas eram brancas com detalhes em verde.

Na entrada do salão, havia um balcão de fórmica branca revestido com papel de parede com fundo verde-limão misturado com várias outras tonalidades, e sobre o balcão havia potes de cerâmica, um gatinho de porcelana e um telefone. Nas prateleiras internas do balcão, além de potes de produtos de beleza, havia o caixa do salão. Na janela próxima da porta de entrada havia a imagem de Santa Bárbara e a de Nossa Senhora, um rádio cor-de-rosa e também um painel com o preço de todos os serviços oferecidos.

Na parede com revestimento de papel na cor laranja, havia dois espelhos arredondados, bancadas com gavetas brancas e duas cadeiras estofadas. Ao redor dos espelhos, várias fotografias serviam de modelo de corte de cabelo. Sobre a bancada havia potes com escovas e pentes de diferentes tamanhos, *bobs*, papel-alumínio e dois secadores. As cadeiras estofadas eram nas cores amarela e laranja.

As paredes do salão eram decoradas com quadros de azulejos pintados, e as prateleiras de vidro abrigavam vários produtos para o cabelo – xampus e cremes.

Para as clientes que aguardavam o atendimento havia um banco estofado bege próximo da janela; cadeiras estofadas e várias revistas.

No fundo do salão, uma máquina de lavar e secar, esterilizadores e secador de cabelo, e também duas mesas de manicure de fórmica branca com vários vidros de esmalte complementavam o ambiente.

Na temporada de 2005, a parte externa do salão foi revestida com pastilhas cor-de-rosa, e o número do salão foi modificado para 69. Na porta de entrada havia a seguinte inscrição: “*New colory.*”

A porta de acesso ao ambiente residencial de Marilda abria para um interior com paredes amarelo-claras que reunia a cozinha, a sala de estar e a mesa de refeição. A cozinha possuía um armário branco de madeira com as portas forradas de papel florido, um balcão com potes de plástico, copos e cafeteira; e um outro balcão servindo de pia; também havia uma mesa redonda com duas cadeiras.

Internamente o salão ganhou divisórias de ferro brancas com o formato de argolas de variados tamanhos, cortina na cor laranja e móveis de argolas coloridas.

A bancada com espelhos passou a ocupar a metade da parede, sobre ela havia chapinhas para alisar o cabelo e, ao redor dos espelhos, várias lâmpadas, um pote verde e laranja fazendo alusão ao formato de um abacaxi servindo para colocar escovas e pentes diversos. As cadeiras da bancada eram estofadas na cor laranja e listradas com várias tonalidades de amarelo, verde-escuro e verde-limão.

Uma cortina de plástico multicolorida servia de divisória entre o espaço ocupado pelo salão e o da residência de Marilda.

O balcão próximo da porta de entrada do salão era revestido com papel de parede aludindo às peças de um quebra-cabeça multicolorido. As paredes internas do salão eram brancas, e várias toalhas estavam espalhadas pelo ambiente.

Do salão de beleza podiam ser observadas as dependências do espaço privado composto de: um quarto com cama de casal, almofadas, roupeiro e balcão com a imagem de Santo Antônio.

Na temporada de 2006, a parede externa foi revestida com pastilhas verdes em vários tons e na porta de entrada havia a inscrição: “*Permanente, manicure, tintura e reflexo.*” As paredes internas do salão foram forradas de papel de parede nas cores laranja e amarelo de várias tonalidades e algumas paredes pintadas na cor salmão.

O balcão próximo da porta de entrada do salão era revestido com três tipos de papel de parede: flores com fundo salmão; flores com fundo branco, e uma estampa listrada na cor laranja. Sobre o balcão, um abajur com estampa tigresa e um elefante branco de porcelana serviam de enfeites. As toalhas do salão e o avental de Marilda também tinham a estampa tigresa.

A cortina de plástico que servia internamente para separar o espaço do salão e a residência, foi substituída por uma parede de madeira quadriculada. O salão de beleza ganhou uma escada interna que passou a servir de ligação com o andar superior, lugar em que foi construído o apartamento de Marilda.

No apartamento, as paredes eram pintadas de amarelo, e o ambiente era constituído por uma cozinha e sala de refeições conjugadas com o quarto e um banheiro. Um balcão delimitava o espaço da cozinha que possuía um armário aéreo branco de

madeira com as portas revestidas de papel florido, um fogão e uma geladeira. Sobre o balcão, havia um aquário e canecas coloridas. No espaço conjugado, a mesa era de fórmica com duas cadeiras de ferro e uma samambaia próxima do balcão.

Ao lado da escada interna, um espelho e uma bancada no mesmo modelo do salão, com chapinha, pentes, escovas e um secador de cabelo; a parede era revestida de papel verde-limão.

O banheiro revestido até a metade com azulejos brancos, intercalados com outros na cor bege; o restante da parede era pintado de verde-água. A louça do banheiro era branca, e no box de banho havia uma cortina de plástico azul com a imagem de uma palmeira na beira de uma praia. As toalhas de banho, de rosto e o roupão tinham estampa tigresa.

A cama era de ferro e estava colocada perto da janela e, ao lado, havia um balcão com televisão e videocassete, um abajur e vários bibelôs em miniatura.

O salão de beleza de Marilda mistura o espaço público e o privado não só da vida da dona, mas de toda a vizinhança. O espaço utilizado pelo salão conta com inúmeras fotos de cabelos dos mais variados tipos, espalhadas pelas paredes, revestimento interno com cores intensas e espalhafatosas, prateleiras com vidros, potes de creme e de xampus e revistas desatualizadas que complementam um ambiente carregado de móveis e cores intensas, contexto que ajuda a revelar parte dos valores suburbanos.

○ **Oficina do Paulão**

A “*Oficina São Cristovão pneu, Paulão da regulagem*”, estava localizada próxima da pastelaria do Beijola. No seu interior, havia uma estante de metal com garrafas de óleo de várias cores e uma mesa com garrafa térmica e alimentos misturados com papel, notas fiscais, parafusos, pregos e ferramentas.

Nas paredes havia rodas de carros; pôsteres e calendários de mulher pelada, de rodas e de pneus de carro. Havia também uma surdina velha encostada na parede, pregos e parafusos espalhados pelo ambiente, pneus empilhados, uma televisão pequena, cartazes de carros antigos e um expositor para a comercialização de extintores de incêndio completava o cenário.

Na porta de entrada, um cartaz com a inscrição: “*GNV – colocação, manutenção, regulagem, qualidade e garantia.*” E, no muro perto da porta da oficina outra inscrição: “*Ofertas concertos em geral, câmaras, pneus, aros, lavagens, o menor preço.*”

Observa-se que a construção dos cenários já determina percepções sobre os processos narrativos. O conjunto de cenários se articula com o “universo” em que determinados movimentos, interações humanas, visões de mundo não podem deixar de ocorrer.

- **Figurinos**

Outra estratégia empregada pela produção do programa é o cuidado na adequação do vestuário⁶⁴ aos atores e à sua personalidade. O vestuário, juntamente com o comportamento corporal, a expressão facial e a gestualização, ajuda a reafirmar os traços caracterizadores dos personagens, os valores de que estão investidos e também que estão integrados ao movimento de organização da temporalidade cotidiana da vida familiar.

O visual de Lineu é constituído e representado pela repetição de um figurino austero, conservador e tradicional, geralmente composto de camisa, calça social e cinto. O uso de óculos, os cabelos curtos, a pasta de trabalho que seguidamente Lineu carrega consigo remetem aos valores: racionalidade, sobriedade, seriedade e comprometimento com o trabalho e a família. Na temporada de 2006, os óculos de Lineu quebraram, e ele

⁶⁴ Cao Albuquerque é o responsável pelo figurino de *A grande família*. Ele também vestiu os personagens de *Armação ilimitada*, *TV Pirata*, *Comédia da vida privada*, entre outros, da RGT.

passou a utilizar um outro que estava guardado, desde 1972 (alusivo ao ano da primeira versão do programa), com o formato dos utilizados pelo seu ídolo Elton John.

Nenê está geralmente envolvida com as lidas domésticas e usa um figurino adequado conforme as circunstâncias: dona de casa, passeio, festas e comemorações da família. Geralmente, ela veste um vestido *tubinho*, uma frente única e/ou *tomara que cai* e calças *cigarretes*. Vestuário que procura transmitir valores, como modéstia, recato e decência, próprio dos anos 60 e 70. Nenê, fora do lar, dificilmente, mostra os ombros nus, pois sempre utiliza *camisetas* e/ou casaquinhos. Seus vestidos e os conjuntinhos, iguais aos outros que possui, são harmônicos, em tons combinativos e/ou de tecidos com florais miúdos. A cor dos sapatos e das sandálias plataforma, do passador do cabelo, de tiaras, bijuterias e bolsas combina com a estampa e/ou com a cor da roupa que está vestindo.

Bebel veste, geralmente, minissaia e/ou vestidos demasiadamente curtos fazendo com que seu corpo assumira um ar de provocação. A tentativa de parecer uma mulher madura, muitas vezes, entra em conflito com sua imagem de menina, pois é comum usar diferentes tipos de passador (flores, corações, bichinhos), xuxinhas e trancinhas no cabelo. O conjunto de suas roupas e acessórios remete ao jeito brega de periferia: sapatos e sandálias plataforma com meias coloridas, listradas ou brilhantes, botas de cano curto e/ou longo, bem como coturno com meias coloridas.

Na temporada de 2005 e 2006, utilizou muito a bolsa como acessório, pois trabalhava fora, sendo geralmente de plástico colorido e/ou aludindo à forma de variados bichinhos (sapo, gato, urso e outros) e com flores.

As camisetas que compõem o seu figurino são próprias de sua personalidade quando relacionada ao desejo de ser mãe, engravidar, de ser a bonequinha da família Silva, demonstrar ser uma mulher sensual e amorosa e quando está braba com alguém. Algumas das estampas de suas camisetas são: o desenho de uma pimenta e a inscrição “hot”, gatinhas, bonequinha chinesa, rosto de criança, imagem de Nossa Senhora, placa de trânsito com a inscrição ops, o personagem de desenho animado piu-piu, furacão, imagem de Iemanjá, vaca leiteira, mulher chorando e a inscrição *living doll*, um nenê sentado com fraldas, corações com diferentes cores, dragão, a personagem tiazinha, taxímetro com a inscrição livre, macaco, menina de óculos com raiva, um coração,

cabeça de um bode, carrinho de bebê, flôr, uma menina e um carrinho de bebê, maça mordida, gueixa, e uma família de bonequinhos. E algumas das inscrições das camisetas de Bebel se reportam a: *women* e o desenho de um coração seguido da inscrição *revolt, love, life*, seu mundo é do tamanho de seus desejos, *electric love, slave two love, I love*, eu amo gatos, *star, player 007, baby, I love* seguido do desenho de uma casa, plante amor para colher o bem, *I not perfect*, e proteja-se.

Tuco, geralmente, veste calça de brim e/ou de tecido e camiseta, às vezes, sobreposta. Geralmente, transmite um perfil infanto-juvenil descontraído. É possível identificar que algumas camisetas de Tuco parecem estabelecer relação com alguns temas dos episódios e com os relacionamentos familiares e afetivos⁶⁵ de *A grande*

⁶⁵ Veja-se, as inscrições: É tudo mentira – no episódio *Sexo, drogas e vinho do porto* (3/6/04) quando Nenê pede para Tuco sair de casa para ficar a sós com Lineu; A imagem de um menino e uma menina olhando para dentro de suas fraldas – no episódio *A rainha do bambolê* (10/6/04) quando Tuco está no quarto com Viviane; *Strite hot crime* – no episódio *Oitenta milhões em ação* (24/06/04) quando Tuco leva uma nova namorada para dormir em sua casa mentindo que é prima da Viviane; Um sapo com uma coroa e a inscrição: só se for *place* – no episódio *Seu popozão vale um milhão* (2/6/05) quando Tuco revela para a família que foi selecionado para participar do *BBB*; arco íris saindo de dentro de um pote de ouro – quando Tuco está na casa do *BBB*; o desenho de uma baleia – quando Tuco revela que mentiu ser *gay* para a sociedade e é expulso da casa do *BBB*; *Experience* – no episódio *Os cafajestes* (16/6/05) quando Tuco procura Marilda para pedir que ela se separe de Mendonça; Rosto de uma mulher com os olhos tapados – no episódio *A desmiolada* (30/6/05) quando Nenê perde a memória e não mais reconhece a sua família; Rosto de um homem escutando música através de fones de ouvido – no episódio *Os estressados* (7/7/05) quando Lineu não agüenta mais ser chefe de funcionários incompetentes, e Nenê briga com Marilda; *I love japanese porno movies* – no episódio *Um drinque no inferninho* (21/07/05) quando Tuco vai a uma casa noturna (prostituição) objetivando ajudar Beizola deixar de ser virgem; O trabalho ramifica o homem – no episódio *Ah, meu pai* (11/08/05) quando a família Silva desconfia que Tuco teve um filho com a ex-empregada; *Ill are you* – no episódio *Como era gostoso meu ex* (15/09/05) quando Marilda tem dúvida sobre assumir ou não o namoro com Tuco; Sinal de trânsito indicando ventos fortes – no episódio *Amor Bandido* (29/9/05) quando Bebel resolve se separar de Agostinho; *Best* – no episódio *Meu reino por um shopping* (3/11/05) quando Tuco acredita que Lineu vai vender a casa e sair do subúrbio; *Grrr* – no episódio *Enfim, sós!* (10/11/05) quando Tuco aparece brigando com Agostinho; Rosto masculino com barba e sem dente e a inscrição: sorria – no episódio *O senhor do castelo* (13/4/06) quando Agostinho aluga a casa de Lineu colocando-o para fora; Preguiça – no episódio *Tuco mãos de tesoura* (15/6/06) quando Lineu e Nenê tentam acordar Tuco e descobrem que ele se formou em cabeleireiro; *It whirts your sister tonight* – no episódio *O fugitivo* (29/06/06) quando Agostinho desaparece, pois foi acusado de racista; *The worst day of anything is latter than the best all at school* – no episódio *Genro faz mal a saúde!* (27/07/06) quando Agostinho tira Lineu do sério; *Restore* – no episódio *Os amantes de Marilda* (3/08/06) quando Tuco tenta se reaproximar de Marilda declarando seu amor e um homem chutando uma lata de lixo – quando Tuco descobre que Marilda voltou a namorar Mendonça; EM (o desenho de um coração) *I* – no episódio *Meu mundo caiu* (7/09/06) quando Lineu perde seus óculos; Carioca – no episódio *Joga pedra na Nenê* (5/10/06) quando Tuco tenta conquistar Dona Abigail; Hoje não – no episódio *Os dois filhos de Lineu* (17/10/06) quando Tuco novamente é reprovado em concurso público; *It's kind of fun to do the impossible* – no episódio *O ovo da serpente* (2/11/06) quando uma passageira de Agostinho ganha nenê em seu táxi; *Just good friends* – no episódio *Casar é bom negócio* (16/11/06) quando Tuco combina se casar com Regina, namorada de seu amigo Fumaça, para receber cidadania italiana e ir para fora do Brasil; a imagem do Pão-de-açúcar e o desenho do Zé carioca acompanhado de cartola e bengala – no episódio *O muro da vergonha* (14/12/06) quando Lineu e Agostinho brigam de vez.

família. As inscrições de suas camisetas aludem: O trabalho ramifica o homem, *experience, keep going, acid house party, Luetyl* (desenho de uma garrafa e uma caveira) com a inscrição elixir depurativo terror da sífilis, *Grrr, best, lest goll friends, I love japanese porno movies, dress rehearsal, thunder lird, restore, it whirts your sister tonight, top secret, I'* (o desenho de um coração) *me, rock roll*, preguiça, é tudo mentira, hoje não, *just good friends, strite hot crime, the mafia king* (desenho de um leão com chapéu), *games, it's kind of fun to do the impossible, cassino, dont get me angryn, Ill are you* (inscrição na parte da frente da camiseta) *KNC* (inscrição na parte detrás), *althigle, a live bhown the road bhythm louibiana, riders* (desenho de uma mulher) e a inscrição *wanked, psycholiec, MTV, origear, H2O Feed house, the king player, trash, hotron, psycholic, lapa, the wost day of anything is latter than the best all at school, state be lazer, TRN 66, anything scholl*, e maresia.

Alguns dos desenhos das camisetas de Tuco se referem: imagem de um menino e uma menina olhando para dentro de suas fraldas, um sapo com uma coroa na cabeça com a inscrição: só se for *place*, arco íris saindo de dentro de um pote de ouro, baleia, um menino, em pé, fazendo xixi e uma menina sentada no vaso sanitário, esqueleto de um peixe, nuvem, bomba de gasolina e um homem, o rosto de uma mulher com os olhos tapados, um sinal de trânsito indicando ventos fortes, mamute, mão com os dedos cruzados para dar sorte, rosto masculino com barba e sem dente e a inscrição: sorria, homem de óculos escuros, homem chutando uma lata de lixo, rosto de espanto de uma mulher, imagem de Santa Bárbara, camiseta listrada (branco e preto), mão aberta e dedão pintado, vários cabeças de homens com cabelo até ficarem carecas, um bigode, coroa, extintor de incêndio, diamante e a inscrição: *eternt's*, bonecos negros a inscrição *street*, bicho preguiça, gorila, touro, imagem do Pão-de-açúcar, o personagem Zé carioca acompanhado de cartola e bengala, gato preto assustado, nave espacial, Cristo Redentor com a inscrição: mártir; macaco; e dois cachorros lançando fogo pela boca com a inscrição: *light may fire*.

Marilda, como nenhuma outra personagem, revela seu lado cafona e uma liberdade sexual que oscila entre a provocação e o exagero. Exagero de enfeites – bijuterias, como, por exemplo, anéis, colares, pulseiras, brincos variados, e especialmente as argolas de plástico de variadas cores –, tecidos com rendas, babados e

ornamentos excessivos são complementados com estampas espalhafatosas. Seu visual é sempre acompanhado de decotes, peças justas, bolsa e cigarro. A bolsa, o cinto, os óculos e os lenços sempre acompanham a estampa do vestuário. Seu visual também se destaca pelos diferentes modos de arrumar e colorir seus cabelos: penteados, alisamentos, perucas e outros.

Agostinho também se vale de um vestuário espalhafatoso: camisas estampadas ou listradas com, por exemplo, calça xadrez ou listrada, camisas e sapatos coloridos. Seu cabelo é curto com franjão. Veste para dormir pijamas tradicionais, calça e casaco de manga comprida, nas cores azul, vermelha e verde com bolinhas.

Beijola veste calça e camisas de manga curta e o cabelo tem corte chanel, e ele faz chapinha.

Mendonça usa calça social e camisas espalhafatosas. As correntes, os anéis, o jeito mulherengo e as constantes rressacas ajudam a reafirmar os valores dos quais o personagem foi investido. Paulão da regulagem geralmente veste roupas relacionadas ao seu trabalho e camisa xadrez.

Os figurinos, a exemplo dos cenários, também nos dão uma série de pistas sobre as práticas familiares e sociais de *A grande família* e dos valores investidos nessa retratação da classe média suburbana, feita pela televisão. As roupas e os acessórios que vestem os corpos, investem os atores dos valores que seu personagem precisa encarnar.

Assim, tem-se o visual conservador e ortodoxo de Lineu e o de dona de casa assumida por Nenê; as camisetas de Tuco e Bebel revelam algumas das estratégias discursivas mobilizadas pelo programa, anteriormente já apresentadas. Nada disso, no entanto, se compara ao contraste intenso de cores, tecidos e modelagens utilizados por Marilda e Agostinho, que utilizam combinações e valores bem ao gosto do brasileiro comum, do carioca em especial: Carnaval, clima tropical e exuberância da natureza. É de se ressaltar que a televisão, ao falar do subúrbio, estabelecendo uma relação com os grupos que aí se encontram, pouco diz acerca do que representa para eles estar à margem do consumo, do sofrimento a que estão submetidos pela falta de acesso aos benefícios da modernização: sistema de educação, saúde, saneamento básico, habitação e transporte público.

O subúrbio, representado pelo programa, é perpassado pela breguice e cafonagem: mau gosto caprichado, espalhafatoso e exagerado, principalmente com relação às roupas, quase beirando o grotesco. E não são os grupos mais pobres da população brasileira; trata-se de uma classe média (suburbana) que trabalha, principalmente, em repartições públicas de todo o Brasil. Como diria o poeta Chico Buarque de Holanda e Vinícius de Moraes: “*São casas simples, com cadeiras na calçada e na fachada escrito em cima que é um lar.*”

Os ambientes da casa de Lineu, de Agostinho, da pastelaria do Beiçola e do salão de beleza de Marilda ainda não foram tragados pelas grandes avenidas, pelo intenso congestionamento dos carros, pelos prédios altos. Com pitadas de humor, revivem-se, por meio do programa, os fenômenos do bar da esquina, do vizinho da casa ao lado, das alternativas criadas aos problemas particulares, os poucos espaços de sociabilidade e entretenimento, limitados à banda e ao clube do bairro, ou às quadras abertas e/ou fechadas. Trata-se de uma população que, geralmente, é ignorada econômica e culturalmente, pelo centro das grandes cidades e que, talvez, por isso mesmo, mantenha os valores mais tradicionais de amizade e solidariedade. Esses valores, geralmente estereotipados por manchetes de jornais, falam de conflitos entre vizinhos e crimes passionais. Muitas vezes, a solução dos conflitos e tensões em *A grande família* conta com a intervenção da polícia ou do delegado.

* * *

O *merchandising* é utilizado no programa de forma cuidadosa e sutil: observa-se Lineu lendo o jornal *O Globo*; no salão de beleza da Marilda há revistas como a *Marie Claire*, xampus da *Elselve Loreal*, e o cartão de crédito *Master Card* corre solto; Nenê assina a revista *Manequim*; Tuco lê a *Revista Tribo*, aparecem propagandas da rede do *Magazine Luiza*, do analgésico *Anador*, *Lojas De Bem*, do “21” da operadora telefônica, e da cerveja *Skol*. Ainda uma reflexão sobre a forma de retratar a religiosidade que consegue extrapolar os valores do subúrbio, tentando traduzir o papel da religião para a população brasileira. A sociedade apresentada insiste em se mostrar como católica. A presença de altares, rosários, crucifixos, velas de sete dias de várias cores e santos – Nossa Senhora de Aparecida, Virgem Maria, Nossa Senhora das Graças, Santa Rita de Cássia, Santo Expedito, Sagrado Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria, Jesus Cristo, São Cristóvão, Santo Antônio, Nossa Senhora de

Fátima, Santa Bárbara – na casa de Lineu e de Agostinho, na pastelaria do Beizola, no salão de beleza e no quarto de Marilda e na repartição pública revela sujeitos que acreditam na intervenção de Deus por intermédio dos santos para alcançar as graças de que necessitam, o que não impede que também freqüentem terreiros, cultos evangélicos e até mesmo mandem fazer um “trabalhinho.”

* * *

Na análise dos programas foi possível também identificar alguns hábitos do dia-a-dia da família Silva, como, por exemplo, o preparo do cozido e/ou *strogonoff* de frango para ocasiões especiais; de assistir a filmes e alguns programas televisuais: Fantástico, Linha Direta, Jornal da Tarde, Jornal Nacional, Ana Maria Braga, novelas (Pé na Jaca, América, Mulheres Apaixonadas, Belíssima, Páginas da Vida) e *Big Brother* Brasil (BBB).

Alguns elementos nos dão pistas sobre as necessidades e os valores dos habitantes do bairro da família Silva, como, por exemplo, o cartaz de rua pedindo “Segurança já”, o Clube Paivense que oferece “Cursos para a comunidade; últimas vagas. Mensalidade em dia 1 kg de alimento não perecível – garçom; corte e costura; crochê; manicure e porteiro”. O cartaz nas paredes externas do clube com a inscrição: “Solte suas fêras – Est. Farofeiro não deixaria você ficar parado”, e o da Associação dos Moradores do Bairro (AMOB) alertando: “Comunidade unida, associação fortalecida; associa-se já.”

Alguns elementos, entre 2004 e 2006, foram utilizados para relembrar o programa em sua versão original: o nome do pai de Agostinho – Oduvaldo, os óculos de Lineu que conserva as mesmas lentes/grau de 1972 e seu gosto musical às músicas de Elton John.

* * *

A partir da análise descritiva do conjunto dos textos-programa foi possível identificar algumas das regularidades da estrutura geral do programa. Esses ângulos presentes na enunciação dos textos-programa apontam exatamente às estratégias comunicativas e discursivas presentes na produção do *sitcom A grande família*.

Pode-se entender que os títulos dos episódios, as diferentes vinhetas, os cenários e figurinos são algumas dessas estratégias que compõem a oferta de “realidade” que é oferecida através do texto-programa ao telespectador. Na elaboração do texto-programa, a televisão emprega diferentes recursos que são resultantes de seu caráter de mediatização que pode ser estudado através das estruturas comunicativas e das estruturas discursivas presentes em qualquer produto televisual, conforme foi explicitado no Capítulo 2, referente aos procedimentos de abordagem de *A grande família*.

6 SEGUNDA FASE DA PESQUISA: ANÁLISE DE EPISÓDIOS

Para analisar os dez episódios selecionados (conforme processo de seleção apresentado no Capítulo 2) levou-se em conta a necessidade de trabalhar os seguintes indicadores:

(a) o perfil⁶⁶ dos personagens e/ou a configuração dos atores discursivos do programa constitui os múltiplos recursos de expressão, cuidadosamente escolhidos, que vão do guarda-roupa aos cenários, do nível de linguagem aos penteados e à maquiagem para dar conta da construção dessa realidade discursiva.

A configuração dos atores discursivos de *A grande família* permite identificar as singularidades de cada personagem, ou seja, a sua identidade. A construção dessa identidade é definida pelo conjunto de suas ações, de seus comportamentos, de suas preferências, e, antes de tudo, de seus discursos em relação aos demais personagens, membros da família, vizinhos, amigos, colegas de trabalho e outros. Também envolve os discursos de cada personagem quando falam de si próprios e apresentam seus valores, justificando sua conduta e seu julgamento sobre os demais.

Os perfis caracterizam “tipos” ou “personificações” que permitem tratar os diversos tópicos e temáticas que caracterizam a proposta de interação do programa. Assim, descrever esses perfis ajuda a apreender a variedade e a abrangência de ações, de atitudes, de comportamentos e de perspectivas sociais que podem ser trabalhados nos episódios. Sendo “tipos”, não pretendem representar diretamente a família dos espectadores – mas fornecem “modelos mais ou menos reconhecíveis pelos receptores” – permitindo reconhecimento e opiniões, acordos e desacordos – assim como inferências e posicionamentos, pelos espectadores, sobre as atitudes e sobre a “personalidade” dos componentes de *A grande família*. Os perfis também caracterizam uma espécie de padrão mediano representativo do ângulo “vida privada”. Por mais que sejam diferentes dos espectadores reais, se oferecem como “referência de contraste”.

⁶⁶ Veja-se Anexo B, fotos dos personagens de *A grande família*.

Os perfis dão informações a respeito dos “tipos” o que faz com que em determinadas situações sejam esperadas e/ou reconhecidas algumas atitudes e condutas; eles também fornecem, através de outros indícios, informações a seu respeito, como, por exemplo, os traços de sua aparência (vestuário); a organização de seus ambientes (cenários do espaço privado e/ou de trabalho); e alguns de seus comportamentos;

(b) a estrutura narrativa básica identifica o problema central que é proposto pelo programa e os seus desdobramentos, ou seja, ela é responsável pelas possibilidades de oferta de “tensões dramáticas”, de posições sobre temas culturais selecionados, dúvidas, comportamentos, surpresas, armadilhas conjunturais, etc. Essas tensões abrem espaço para diferentes posições e comportamentos que são construídos no programa em relação ao problema apresentado que é estabelecido no jogo entre o programa e os espectadores. Essa questão leva a uma série de tomadas de posição, de perspectivas a respeito, por parte de cada um dos personagens (ou de quase todos). Além disso, oferece ainda ambiente para efeitos de humor, de suspense, de riso cruel ou apaziguador. O modo como a trama narrativa constrói seus problemas, desenvolvimentos e soluções determina o encaminhamento das “propostas” e da “moral” do programa, do jogo de posições e dos modelos sobre os quais os espectadores podem tomar posições. Nessa análise o que interessa são esses posicionamentos – como “ângulos para enfrentar, solucionar, encaminhar ou fugir do problema”. Esses ângulos é que vão informar sobre a ética e as lógicas do programa.

Através das observações deste capítulo será possível, a partir de comportamentos, atitudes, jogo de posições e modelos, fazer inferências que só aparecerão no Capítulo das conclusões.

(c) as temáticas apresentadas pelo programa possuem uma grande abrangência e variedade que constitui um conjunto previsto como de interesse generalizado pelo público. São temas culturais recorrentes. Logo, perceber sua abrangência e diversidade permite também compreender as propostas de interação com o público do programa.

Do ponto de vista temático, o programa propõe apresentar, segundo a própria emissora, em tom de leveza e humor, problemas que enfrentam as famílias brasileiras de classe média e de diferentes faixas etárias, que habitam os subúrbios das grandes metrópoles nacionais, mas a abrangência e variedade dos temas em sua dinamicidade

oferece, através de determinados valores exemplificados por determinados perfis, algumas expectativas à sociedade no que se relaciona, por exemplo, ao conceito de família, casamento, felicidade, brigas conjugais, sexo, amizade, trabalho, bem como medos, desejos e esperanças, entre outros que são propostos ao telespectador. Apesar de alguns temas estarem direcionados especificamente a algum dos personagens, percebe-se que todos os demais têm uma contribuição na solução do drama apresentado;

(d) interpretações após a apresentação desses três elementos “organizadores” do programa, cada episódio pode então receber uma interpretação analítica, que mostra como esse aborda seus temas, desenvolvendo sua oferta – ou endereçando um jogo de alternativas a seus receptores. As interpretações a partir dos perfis, seqüências e temáticas abordadas oferecem algumas percepções que o programa endereça à sociedade de onde serão feitas algumas inferências às lógicas das situações trabalhadas e o encaminhamento de soluções apresentadas de acordo com as diferentes propostas de interação social muito próximas das visões e dos interesses do perfil de cada personagem.

Como forma de apresentação desses elementos de observação sistematizada, adotou-se a seguinte organização do texto: apresentação do conjunto de perfis dos personagens que interagem em todos ou quase todos os episódios; depois, por episódio, apresentam-se:

- a estrutura narrativa;
- a temática básica do episódio;
- uma interpretação da articulação desses materiais pelo Programa.

- **Perfis**

- **Lineu**

Lineu é marido de Nenê. Veterinário por formação e sanitarista por ofício, é funcionário público responsável pela fiscalização da higiene e limpeza.

Lineu é tradicional e moralista, pautando sua ação em valores como correção e honestidade, tanto no que concerne à família como à profissão, sendo para ele uma questão de honra cumprir com os deveres e as obrigações familiares e profissionais. É “cabeça dura”, pois não dá o “braço a torcer” quando questionado.

Do ponto de vista familiar, acredita que o homem dever ser o único responsável pela sustentação da família. Do ponto de vista profissional, vive em função do trabalho e é extremamente rigoroso, criterioso e mesmo inflexível, o que acaba se tornando motivo de atrito com seus colegas. Assume todo o serviço da repartição pública tendo domínio dos processos; laudos; relatórios e vistorias; tal atitude destoa da de seus colegas que não sabem escrever; aproveitam o computador para jogar dominó; contam piadas e tomam cafezinho o tempo todo.

Embora faça de tudo para agradar a esposa a quem ama muito, vive esquecendo dos encontros que marca com ela, raramente estando aberto para novas experiências e novidades. Lineu é extremamente metódico inclusive no seu relacionamento amoroso e sexual com Nenê – havendo um dia certo, sempre na segunda quinta-feira de cada mês, para sair e jantar fora e depois ir ao motel – *Gold Love*. Fica ressentido quando lembra que eles não tiveram lua-de-mel e que não pôde dar uma festa de 15 anos à sua filha Bebel.

A configuração expressiva do personagem é perfeitamente adequada aos seus atributos. Veste-se de forma discreta e formal. Lineu revela os traços de uma estrutura social estagnada, resignada ou conformista a qual sustenta os traços cômicos de seu personagem: o cômico se acentua quando os torna claros. Há um contraste entre a

frieza, a impessoalidade e a eficiência profissional de Lineu e seu entorno: a família desleixada, a falta de organização e a insuficiência reinante entre os inúmeros relacionamentos estabelecidos no âmbito familiar, bem como no do trabalho e no da vizinhança, razão pela qual, algumas vezes, ele perde o controle e manifesta algumas irritações e esquisitices.

Na temporada de 2006, sofreu um enfarto. A partir daí, decidiu não mais ficar calado, principalmente, quando o problema for o genro Agostinho. Seu maior sonho é que seu filho Tuco estude e seja aprovado em concurso público ou no vestibular. Ele fica amolecido quando sabe que o filho voltou a estudar, vai fazer um cursinho ou vestibular, pois entende que isto é “tomar rumo na vida.”

Lineu sempre aparece fiscalizando e aplicando multas; diz que é “coerente e realista”; não possui senso de humor, pois dificilmente sorri. Tem conhecimento de que seu problema é nunca fazer nada de errado o que o impede de ultrapassar os limites quando diz respeito a bebidas alcoólicas, a frequentar lugares de diversão públicos sozinho e a conversar com outras mulheres e/ou trair sua esposa sendo muito recorrente, nesse caso, afirmar “eu sou um homem casado” e/ou “eu não posso fazer isso com a Nenê” e/ou “eu amo a minha mulher.”

Lineu é profundamente comprometido com o trabalho, ortodoxo, metódico está sempre segurando uma pasta e papéis; às vezes desabafa dizendo que “há trinta anos trabalho no centro da cidade e nunca dei umas voltinhas por aí, acho que vou ver uma exposição ou tomar uma cerveja”; para fugir dos problemas domésticos, é recorrente se utilizar do argumento “eu vou trabalhar” e/ou “qual é o pai que não teve vontade de jogar tudo para o alto.” Quando chega em casa, após o trabalho, sempre diz – “Há trinta anos eu tomo banho antes do jantar.”

Lineu em casa sempre aparece lendo jornal; trabalhando nos papéis que trouxe da repartição; arrumando a garagem (lugar onde estão depositadas diferentes memórias da trajetória da família) e/ou fazendo as contas do mês o que lhe faz reclamar dos gastos com água, luz, supermercado e telefone. Procura sempre destacar que ganha dinheiro com muito sacrifício e que tem medo de ter conhecer as novidades da família, pois sempre elas envolvem mais despesas. Lineu geralmente é criticado por todos da família, pois é comum afirmarem que “o certo seria fazer uma extravagância na vida do que

ficar planejando e os planos nunca acontecerem na vida” e/ou quando lhe chamam de “pão duro.”

Lineu não tem amigos e não gosta de Mendonça. Ele odeia quando Nenê esconde alguma coisa o que o leva a repetir “Você sabia, quando esconde alguma coisa, me responde com perguntas, Nenê” e/ou a perguntar: “Você está me escondendo algo, Nenê.”

Sua família geralmente esquece as datas que são importantes para Lineu, como, por exemplo, o dia que começou a atuar como fiscal sanitário, bem como têm grande dificuldade de comprar um presente para Lineu. Logo, acabam sempre comprando o mesmo presente: um relógio de pulso, pois Lineu custa a aderir a algumas inovações.

Lineu é profundamente dependente de Nenê, pois morreria de fome sem a presença da esposa, mas é capaz de ir para o trabalho sem tomar café quando fica brabo com ela. Mas ele acaba perdoando-a, pois acredita que é importante ter uma mulher para apoiá-lo. Lineu, às vezes, faz declarações de amor à esposa dizendo que ela “é mais do que a mamãe querida da família; ela é a sua mulher, a única mulher que amei e que vou amar, não posso me imaginar sozinho sem Nenê.”

É comum Lineu dizer que dinheiro de jogo é um dinheiro sujo; que prefere a verdade e que odeia a mentira; que o correto é ser honesto e fiel; e que poderia salvar muitas vidas sendo fiscal.

Entretanto, Lineu odeia quando Nenê se mete na vida do Tuco e dos demais integrantes da família dizendo, por exemplo, que somente ele poderia falar mal do filho ou quando repete constantemente: “Então Nenê, satisfeita agora.” É comum também Lineu ir ao quarto de Tuco para reclamar do barulho e tentar desligar o alto som da música, mas ele e Nenê não gostam quando alguém fala mal de sua família.

Lineu, quando bebe em excesso costuma, falar a verdade, principalmente a respeito de seu genro Agostinho chamando-o de salafrário, cafajeste, injusto, patife e que não era o genro que ele idealizava, mas um homem trabalhador e honesto.

Não procura esconder da família que Bebel fez um péssimo casamento e que Agostinho foi a origem de todos os seus problemas por possuir um caráter

irresponsável. Lineu chega a declarar que preferia que não houvesse Agostinho, pois é um moleque que somente traz prejuízos à família.

É recorrente Lineu devolver à loja algum produto que comprou para a família e assim ter como pagar os prejuízos financeiros causados por Agostinho, mas revela sempre que o genro “deverá pagar cada centavo do que lhe deve” destacando a existência de uma diferença entre os dois que se chama honestidade.

No seu relacionamento com Nenê, é comum ele se esquecer de combinações de irem a festas e a outros passeios em função do excesso de trabalho na repartição pública. Lineu, quando se sente só, reclama de Nenê por não lhe dar atenção, por não conversar com ele, não namorarem e por ela estar sempre pensando nos filhos, amigos e no neto. Seu maior sonho é um dia mostrar que tem uma família feliz, equilibrada e perfeita.

o **Nenê**

Irene Silva, ou Nenê, é mulher de Lineu e mãe de Bêbel e Tuco. Ela é um personagem tipo dona de casa, que não tem uma vocação especial, mas arrisca costurar para fora para conseguir uma receita extra para a família. Ela também é vice-presidente da Associação dos Moradores do Bairro (AMOB).

Tem como atributos uma aparente inocência, ingenuidade e cumplicidade, mas é capaz de ser dissimulada para sensibilizar o marido quando pretende atingir seus interesses. É ciumenta em relação a todas as mulheres que se aproximam de seu filho e, quando percebe que o marido está meio afastado, logo imagina que está sendo traída.

Nenê assume os papéis idealizados pela sociedade patriarcal para a mulher: é esposa-mãe-dona de casa que assegura o funcionamento e o bem-estar da família, realizando as tarefas de dona de casa e babá, ao cuidar dos filhos, do marido, do genro e dos amigos, o que restringe suas ações ao espaço doméstico. Vive em função do marido, do casamento, dos problemas familiares e da vizinhança. Toma conhecimento das novidades pela televisão e, geralmente, pede para Lineu comprá-las, como, por

exemplo, um DVD. Sua diversão com Lineu é sair para jantar fora, ouvir música e dançar, geralmente no bar Petisco da Velha e/ou na pastelaria do Beiçola. Às vezes, são acompanhados por Marilda, bem como pelos filhos e genro. Sonha que no Dia das Mães sua família realize seus sonhos mais secretos, mas na temporada de 2006, ganhou manchete na coluna policial ao ser presa por roubo.

É recorrente Nenê repetir “eu sou mãe” e/ou “estou sendo mãe” quando seu interesse é proteger a sua família. Ela adora assistir a filme melodramático – água com açúcar. Acredita que o casamento deve ser “até que a morte os separe” mostrando-se contra a separação da filha, pois seria uma tragédia para a família. Nesse sentido, é capaz de fazer de tudo para apaziguar as brigas de Bebel com Agostinho sendo comum repetir que tinha uma boa e uma má notícia para a filha quando o assunto está relacionado ao seu marido e não gosta que Lineu critique o casamento da filha.

Nenê geralmente reclama que há dois homens em casa (Lineu e Tuco), mas é como se não tivesse nenhum, bem como de ficar todos os dias em casa sozinha com seus pratos e pia, pois todos sempre saíam com pressa. Não gosta de perder os elogios quando são referentes ao preparo dos alimentos, principalmente para outra mulher, dizendo sempre “perdi a fome” e/ou “estou sem fome.”

Nenê, apesar de ter seus pontos de vista, procura aceitar a decisão do filho e da filha, mas quando eles mudam de opinião ela diz: “No fundo estou aliviada.” É ingênua e amiga, mas não admite que sua melhor amiga, Marilda, lhe esconda alguma coisa, pois acredita que “uma verdadeira amiga não tem segredos para a outra.”

A lógica de Nenê não permite um meio-termo, mas quando está zangada com Lineu perde o controle da situação. Lineu, quando não cumpre com seus compromissos agendados com Nenê, ela repete que ele “é o cretino que me faz a vida toda ficar esperando.”

Ela é ciumenta e acredita que quando o homem muda de comportamento é sinal de que há outra mulher. Nenê, quando desconfia de traição conjugal, geralmente suas atitudes são de rasgar as roupas de Lineu (camisas e calças), bem como reclamar dizendo para Lineu que ele “pensa ser a palmatória do mundo”, que somente em sonho irá “ter um marido normal” e que Lineu era “um pai omissivo.”

É comum no programa, Nenê flagrar Lineu “beijado uma outra mulher” e/ou estar “com outra mulher no seu ambiente de trabalho” o que desencadeia situações de briga na vida conjugal. Nesse sentido, Nenê como estratégia de defesa e punição ao marido é comum fazer greve de suas atribuições de dona de casa e deixar de falar e atender aos interesses e às necessidades do marido.

Nenê é dependente de Lineu sendo comum lhe pedir dinheiro para o supermercado, consertos dos aparelhos eletrodomésticos, mas sempre gasta em outras coisas ajudando a aumentar as preocupações financeiras de Lineu. Aparece sempre pedindo o carro emprestado para ir ao supermercado e/ou fica na dependência de Lineu para levá-la.

Faz parte também do perfil de Nenê não cumprir o que foi prometido a Lineu, principalmente no que se refere aos gastos com dinheiro destinado à administração doméstica. Ela geralmente acaba oferecendo ou entregando o dinheiro para algum integrante da família, principalmente ao genro Agostinho com objetivo de livrá-lo do pagamento do aluguel.

Nenê fica furiosa com o marido quando ele não adere às novidades e não aceita que Lineu lhe esconda alguma coisa, pois é recorrente quando está desconfiada dizer: “Não enrola Lineu!”, mas é capaz de conseguir tudo o que deseja jogando o seu charme de mãe, esposa e dona de casa e/ou até se fazer de vítima.

Lineu e Nenê sempre, após as brigas e desentendimentos, acabam pedindo desculpas e/ou perdão um para o outro; são unânimes em comemorar seus melhores momentos com vinho do Porto e/ou cerveja; não permitem que ninguém fale mal de sua família e amigos, mas quando não sabem o que fazer, eles “enrolam para não contar a verdade” ou têm a tendência de jogar as decisões um para outro não chegando a nenhuma conclusão.

Embora Nenê e Lineu tenham tentado acertar na criação dos filhos, as coisas não se passaram tão bem assim. Não só eles não seguem o exemplo dos pais, como parecem ter errado na escolha de seus parceiros.

- **Bebel**

Maria Isabel, ou Bebel, é a filha mimada e paparicada pelos pais, Lineu e Nenê. Bebel, que é casada com Agostinho, ainda depende dos pais, embora trabalhe como manicure no salão de beleza de Marilda. Ela geralmente diz: “Eu ganho pouco, não posso ficar sustentando vagabundo.”

Nutre um amor meio cego pelo marido, diante das maluquices que ele apronta. Ela desconfia de sua fidelidade e, quando o ciúme se manifesta, ela grita, bate e ameaça voltar para a casa dos pais. Às vezes, chora dizendo que seu maior erro foi ter casado ou de acreditado no marido.

Bebel deseja ter filhos; segundo ela, a realização de um sonho natural de toda mulher o que a faz sempre preparar uma surpresa erótica para o marido ou uma novidade para estimular sexualmente Agostinho.

Apesar disso, nunca assumiu verdadeiramente sua casa: não sabe cozinhar, lavar e nem passar roupa. Sempre embelezada e bem-arrumada, odeia quando o marido elogia outra mulher que sabe fazer as tarefas de casa. Apesar de mandar no marido, acredita que Agostinho, ao brigar por ela, lhe dá uma grande prova de amor, mas quando ele comete algum tipo de besteira, repete constantemente: “Não me mata de vergonha, Agostinho!”

- **Tuco**

Artur Silva, ou Tuco, é um adolescente que gosta de ir a festas e namorar, mas não é chegado ao trabalho. Tem um filho, Nelsinho, com Viviane, uma antiga namorada. É o filho problemático de Lineu e Nenê: desligado, dependente e irresponsável, é tratado como a criança da família. Vive de mesada e nunca tem dinheiro; às vezes, tenta trabalhar e estudar, mas é azarado, burro e pouco persistente.

Um exemplo de sua imaturidade é estar sempre com fome e não saber esperar o horário do almoço e do jantar.

Seu sonho é tornar-se uma celebridade, jeito que ele encontrou para chamar a atenção da família e, principalmente, de Marilda de quem é um eterno apaixonado dizendo: “Eu sou do tipo que traz flores no dia seguinte” ou quando faz de tudo para provar seu amor: “Eu não tenho nada para esconder” ou “Eu não tenho vergonha de meus sentimentos.”

A falta de responsabilidade, a incompetência para assuntos do lar, a liberdade sexual e o acesso a várias mulheres são alguns traços da personalidade de Tuco. Ele passa o dia na pastelaria do Beijola jogando sinuca, bebendo cerveja, comendo ou pedindo pastel para pagar no outro dia.

Quando inquirido por não trabalhar, diz que “está correndo atrás” ou que “está duro” e sem dinheiro. Esse comportamento permite que faça cobranças a Lineu e aos outros personagens por qualquer tipo de serviço e/ou por algum tipo de prestação de favores.

Tuco está sempre emitindo julgamentos aos comportamentos de Agostinho relembrando que o cunhado é malandro; 171; que os integrantes da família são burros por defenderem Agostinho; que não se devia confiar num Carrara e que a presença de Agostinho na família era um dano moral.

O amor de Tuco por Marilda manifesta-se como proteção e compreensão; cavalheirescamente, é capaz de qualquer ato quando o objetivo é compartilhar a vida e dividir as responsabilidades com Marilda, bem mais velha do que ele. Ele procura provar à Marilda ser o homem de sua vida e o seu verdadeiro amor.

Tuco é o estereótipo do jovem brasileiro que tem sua adolescência prolongada pelas dificuldades de ingresso no mercado de trabalho. Está sempre criticando a vida suburbana. Acredita que as pessoas só têm condições de ser conhecidas através da mídia. Para ele o importante é ter fama, seja ela boa, seja ela má. Na temporada de 2005, para chamar a atenção, fingiu-se de *gay* para obter apoio da sociedade, quando integrante do *Big Brother* Brasil (BBB). Após a sua participação no BBB, costuma dizer que sua profissão é ser ex-BBB. Na temporada de 2006, para se manter empregado no

salão de beleza de Marilda, após conquistar um diploma de cabeleireiro, curso profissionalizante de duração de um ano que foi por ele concluído pelo dobro do período; Tuco assumiu para a clientela feminina que era *gay*.

Tuco não esconde o que pensa do subúrbio quando diz: “Subúrbio só tem duro”; “Subúrbio só tem gentalha”; “Subúrbio só tem gente que não tem nada”; “Só pobreza e ignorância”.

o **Agostinho**

Agostinho Carrara é um personagem-tipo, representando os valores e comportamentos de uma faixa da população brasileira. Embora seja um cafajeste e trambiqueiro, não é de todo um mau-caráter, sendo tratado por todos com grande compreensão. Suas atitudes egoístas e utilitaristas provocam efeitos negativos, geralmente financeiros, aos demais membros da família. Não obstante, quando é censurado, Agostinho procura livrar-se das adversidades, reafirmando o tempo todo que seu objetivo era sacrificar-se pelo bem da família ou dizendo que não pode ser pressionado, pois tem um sopro no coração. Quando se vê sem saída, é apelativo, chegando a entregar o táxi, sua única fonte de sustento, com vistas a solucionar o problema criado ou desculpar-se pelos atos condenáveis que praticou.

É irresponsável, imaturo, machista e adora vitimizar-se. É metido a esperto, oportunista e sonhador. Faz de tudo para ganhar dinheiro fácil sem fazer nada. Às vezes, ganha dinheiro e, às vezes, não, mas geralmente gasta com o que não deve. Para ele, todos com quem convive devem entender e atender aos seus interesses pessoais, como, por exemplo, pagar suas dívidas e contas pessoais principalmente as prestações do táxi e o aluguel mensal.

Na temporada de 2006, Agostinho perde o pai Oduvaldo Carrara, mas sempre se sentiu órfão em função da separação dos pais quando ainda era criança, por isso, a casa de Bebel representa para ele a família que não tem, sendo seu abrigo e aconchego nos momentos de aperto e de brigas com Bebel. É recorrente dizer que seu pai era

alcoólatra, e sua mãe, uma prostituta/vagabunda. Diz que seu pai abandonou sua mãe quando ele era criança, pois um dia entrou em um navio e nunca mais voltou. Também destaca que tem um trauma de infância, pois seu pai desapareceu num Dia dos Pais.

É agressivo quando não consegue atingir seus objetivos e tem impulso para humilhar as mulheres, principalmente Bebel e Marilda: a primeira, quando procura mostrar o seu entendimento do papel da mulher casada, e a segunda, por não merecer respeito, pois não tem um homem ao seu lado chamando-a de messalina e vagabunda.

Como é infértil, sente-se ameaçado na sua sexualidade e virilidade. Assim, exalta sua masculinidade como forma de responder aos seus complexos. Não aceita a idéia de adotar uma criança para não ser chamado de “corno”.

Agostinho é desonesto, corrupto e ignorante. Não tem como comprovar a renda e não tem linha de crédito, mas é devoto de São Cristóvão, santo padroeiro dos taxistas e que mereceu altar no painel do seu carro.

Mantém uma relação ambígua com Lineu de quem debocha pelos valores e juízos que ele julga ultrapassados. Suas ações, suas atitudes e seus valores deixam à mostra o que há de ridículo na carece moral e nos hábitos do sogro de quem se diferencia, pois tem uma concepção de vida diferente daquela que é apregoada por Lineu.

Agostinho não gosta de ser chamado de covarde, mas é covarde principalmente quando ameaçado pela polícia. É mentiroso e reconhece que a realidade é permeada de desgraça, horrível, falta de dinheiro e aluguel atrasado. Como ele vive “aprontando” para todos, ninguém o leva em consideração quando está realmente a dizer a verdade. Foge de qualquer tipo de responsabilidade, inclusive de ser pai ou quando Bebel fala de uma possível gravidez. Seus amigos geralmente são os apontadores do Jogo-do-Bicho, bandidos, marginais e perseguidos pela polícia. Agostinho, apesar de ser preconceituoso e machista obedece, à mulher.

Ele repete constantemente que trabalha para colocar dinheiro dentro de casa – “Trabalhei o dia inteiro dentro de um táxi para trazer dinheiro para dentro de casa” ou “Trabalhei até mais tarde para trazer dinheiro para pagar o aluguel e dar uma vida boa para Bebel.” Para agradar a mulher, diz: “Daqui a pouco te dou uma sapecada que até as

paredes vão tremer” ou “Eu não posso viver sem você, Maria Isabel.” Recorre a São Cristóvão nas emergências e, em suas justificativas, sempre diz: “Tudo o que fiz ou faço é pela felicidade da Bebel” ou que vai trabalhar para “provar para a família que ele é um homem que tem valor.”

Agostinho reclama que não tem dinheiro ou que têm dívidas, entretanto, ele gasta todo seu dinheiro na pastelaria comendo pastéis, bebendo cerveja e jogando sinuca; reclama que não tem uma dona de casa; agradece a Lineu quando paga suas dívidas, dizendo: “Obrigado pelo presente!” Quando desconfia ou imagina uma traição e não gosta de alguma coisa que lhe dizem repete: “Ai a pontada no peito” ou “Ai meu sopro” colocando a mão no coração. Por ser contra o trabalho sempre repete: “Ganhar dinheiro sem fazer nada é o número que eu calço.”

Agostinho consegue tirar Lineu do sério, pois é capaz de aplicar pequenos golpes e, inclusive, fazer “gato” de água e luz da casa do sogro para não apagar suas contas. Está sempre imaginando um meio de tirar dinheiro dos outros, como, por exemplo, se aproveita da doença mental de Beizola para não pagar o aluguel.

Agostinho faz de tudo para viver de favor na casa do sogro, inclusive, faz todas as refeições na casa de Lineu; às vezes, troca os preços dos produtos no supermercado para pagar menos; outras vezes cobra, as corridas de táxi que realiza para a família e amigos.

Como Agostinho nunca tem dinheiro, não tem como abastecer de gasolina seu táxi não podendo, com isso, trabalhar, mas aparece sempre remexendo na bolsa de Bebel para pegar dinheiro com o objetivo de gastá-lo com jogo de sinuca e cerveja na pastelaria do Beizola.

Agostinho sempre sofre algum tipo de consequência pelos seus atos e, principalmente, por seu comportamento machista e interesseiro, mas é capaz de fazer ligações anônimas quando seu objetivo é denunciar traições amorosas, demonstrando ser analfabeto, pois não sabe nem soletrar o nome dos imaginados traidores; quando abandonado por Bebel, chora repetindo que perdeu a sua família, a sua mulher e a sua casa.

Agostinho por ser ciumento, não aceita que Bebel converse com outros homens, pois logo imagina uma traição e ameaça de proibi-la de trabalhar no salão de beleza dizendo que é um lugar de perversão; está sempre vigiando Bebel no seu trabalho e todos os seus movimentos, pois acredita que a “mulher, quando quer dar, ninguém segura.”

Agostinho é capaz de apostar ou entregar seu táxi para provar que é macho ou como forma de pagamento de suas dívidas, acreditando na sensibilidade das pessoas que, mesmo lesadas por ele, não teriam coragem de aceitar o táxi, pois é a única forma de Agostinho ter “seu ganha pão e sua autonomia.”

Agostinho não sabe escrever, é ex-presidiário assim como ingere estimulante sexual com medo de falhar diante das cobranças sexuais e amorosas de Bebel; bebe cerveja em serviço e é viciado no jogo de sinuca, vício que lhe faz perder, inclusive, o dinheiro do aluguel de sua casa. Ele acredita que para ser popular tem que se contar piadas, aplicar mentiras, ter senso de humor, fazer os outros de bobos, pois o ideal é “sacanear” alguém.

o **Marilda**

Marilda é a melhor amiga de Nenê e dona do salão de beleza do bairro, trabalho considerado secundário, pois, para muitos, apenas significa a preocupação com esmalte, cutículas e cabelo. Conhecedora de todas as fofocas da vizinhança, ela está sempre pronta para emitir comentários irônicos e venenosos. Ela já foi solteira, casada, separada e amante.

É uma mulher independente e liberta, o que a torna alvo de críticas, principalmente por parte de Agostinho, que teme que ela seja uma má companhia para Bebel. Quando é prejudicada por Agostinho, ela sempre o perdoa em consideração à Nenê e à Bebel. Em geral, Marilda supera os contratempos devido à sua sensibilidade, comprometimento e amizade pela família Silva. Para ajudar Nenê, coloca à venda, no salão de beleza, as roupas confeccionadas pela amiga.

Marilda representa a excentricidade: não é casada, suas roupas são bregas, seus hábitos estão muito longe do habitual idealizado para a mulher. Está sempre acompanhada do cigarro e da bolsa que é utilizada muitas vezes para se defender de alguém que a agrida ou a ofenda. Marilda sempre aparece com uma nota de cinquenta reais na mão que é utilizada para comprar cigarro ou para beber e/ou comprar cerveja na pastelaria do Beißola.

Geralmente, seus namorados são homens casados. Procura evitar um envolvimento com Tuco, que a sensibiliza com constantes declarações de amor quando diz: “Essa foi a maior prova de amor que recebi em minha vida”, mas é muito enrolada, por isso, não sabe decidir o que quer; já foi casada com Mendonça, o chefe de Lineu, ficando muitas vezes dividida entre as crises de ciúmes dos dois (Tuco e Mendonça) além de ser amante do Paulão da regulagem.

Não tem família, pois sua mãe desapareceu quando encontrou um homem rico. Aprendeu desde a infância que a mulher para ser feliz tem que ter um homem ao seu lado. Marilda não tem dinheiro para ir ao médico, bem como não tem plano de saúde. Adora jogar biribinha com a família Silva. Sente-se traumatizada pelas insinuações das amigas, que dizem ser ela mulher de uma noite só, incapaz de segurar homem, solteirona e enalhada e de ser uma ameaça às mulheres casadas, pois as mulheres casadas têm medo de mulher solteira.

Revela constantemente que seu problema e seu medo são a solidão, o preconceito, o abandono, e que a sociedade não aceita mulher sem homem. Apesar de reconhecer que não existe príncipe encantado, diz que sonha em encontrar um. Desde a adolescência, teve problemas com seus namorados e acredita que seu insucesso no amor é decorrente do trauma da festa de seus 15 anos, pois foi traída pela primeira vez quando sua prima lhe roubou o namorado.

Marilda odeia homens machistas, safados e cafajestes. Repete constantemente que “Agostinho é machista e preconceituoso”. Não gosta do Agostinho e, às vezes, para se defender dele, ameaça chamar a polícia, mas revela à Bebel que como mulher, a amiga não deveria confiar no Agostinho. Marilda enfatiza que Agostinho é um “pé-de-chinelo” e fica realizada quando o faz perder para uma mulher.

Marilda prefere ficar sozinha com dignidade a ser casada com homem cafajeste, mas seu sonho é casar e ter filhos. Acredita que está ficando velha e utiliza isso como justificativa por não ter um namorado.

Idealiza um amor verdadeiro e de beleza interior, mas ela demonstra preocupação com sua aparência exterior, pois está sempre pensando em fazer algum tipo de plástica acreditando que os homens têm obsessão por mulher de corpo perfeito.

É recorrente Marilda repetir: “Eu joguei pedra na cruz”, quando descobre que se relacionou com o homem errado; quando fica com ciúmes do relacionamento de um homem mais velho com mulher mais nova; quando diz que queria um marido: “Cheguei a uma conclusão: Eu não nasci para ser feliz com homem” e diz que gostaria de ter “um homem sério, coerente, trabalhador, que lhe desse uma vida boa, que a levasse para fazer os programas que ela gosta de fazer.” Diz que há “falta de homem no mercado” e que é “uma imbecil por acreditar no príncipe encantado”. Diz que no subúrbio tem gente “mesquinha” porque sempre cuidam da vida alheia.

Marilda é amiga de Nenê, mas não deixa de falar o que está pensando; sua sinceridade às vezes é cruel, porque não esconde o que pensa da amiga. Geralmente diz: “Posso me meter? Mas eu vou me meter assim mesmo.”

Marilda vive todas as dificuldades, os avanços e os retrocessos por que passa uma enorme contingência de mulheres que, embora vivam sozinhas, não querem desistir de sua sexualidade e independência. Apesar de não ter carro e plano de saúde, revela sua independência financeira por meio das sacolas de compras que carrega no fim do dia, após ir ao centro da cidade.

○ **Beijola**

Beijola é o dono da pastelaria, virgem, preconceituoso e apaixonado por Nenê. Não perde a oportunidade de declarar para Nenê que ela é seu verdadeiro amor quando diz: “*My true love.*” Certamente, Beijola é louco, mas também oportunista e trapaceiro,

pois não deixa escapar a oportunidade de obter vantagens financeiras em função das malandragens de Agostinho.

Tem tripla personalidade: o Beizola como dono da pastelaria do bairro; o doutor Abelardo, advogado e, Dona Etelvina, incorporação da falecida mãe, que geralmente acontece quando é repudiado por Nenê. Quando Dona Etelvina reaparece, ela sempre chama as mulheres de vagabundas. Beizola sente raiva, desprezo, ódio e sede de vingança. É capaz de maltratar por prazer e de humilhar, como no caso de estar sempre cobrando o aluguel ou alguma dívida de Agostinho ou quando o chama de ex-presidiário.

Na temporada de 2006, cansado de ser chamado de *gay*, resolve assumir a personalidade vestindo-se de mulher, mas, após ser exorcizado numa igreja evangélica, torna-se machão e afirma que seu novo apelido, agora, é Beirão. Revela à Nenê que quando criança foi criado como menina pela mãe, pois Dona Etelvina o vestia de babados e pompons e que lhe deu uma festa de debutantes para comemorar seus 15 anos.

Beizola, preocupado com o pagamento do aluguel da casa de Agostinho, sempre aparece dizendo: “Agostinho, vai trabalhar!” Não gosta e não é amigo do Agostinho procurando desvalorizá-lo quando diz que “ele não vale nada” e é “ex-presidiário” ou quando há um novo motivo para despejá-lo do imóvel alugado ou quando encontra maneiras de tirar dinheiro do Agostinho obrigando, conseqüentemente, Lineu a pagar as despesas, como, por exemplo, o carnê do IPTU, do seguro contra incêndio e o aluguel da casa, além de todos os prejuízos materiais provocados por Agostinho no imóvel e na pastelaria.

Beizola, quando desprezado por Nenê, assume a personalidade da mãe e se veste de Dona Etelvina para agredir Nenê e chamá-la de vagabunda. Entretanto, é recorrente ele chamar a família de Lineu de “família de malucos” ou “família de loucos”.

Beizola é profundamente moralista, fofoqueiro e virgem; está sempre vigiando a casa de Marilda sendo comum acusá-la de ser imoral e indecente. Geralmente, na pastelaria, faz comentários a partir do que ouviu na novela, no Jornal Nacional ou no Fantástico.

- **Mendonça**

Mendonça é o chefe da repartição pública e adora ter Lineu como colega. Seu estilo canalha e cafajeste manifesta-se também nas relações profissionais, pois, como chefe da repartição, não gosta de trabalhar e procura tirar proveito de sua posição. É um funcionário relapso e preguiçoso. Extremamente desorganizado e mulherengo, gosta de ver revista de mulher pelada, encher a cara em bares e casas noturnas e praticar sacanagem. Além de alcoólatra, é corrupto, trapaceiro e mentiroso.

Costuma oferecer flores, bombons e o anel de sua mãe para conquistar uma mulher. Após o expediente, convida amigos e colegas para beber na *Boate Hot Club – Sex Night* que se localiza ao lado da repartição pública. Acredita que todos os homens são mulherengos.

Na temporada de 2005, casou-se com Marilda, mas não mudou seus hábitos. Já separado, tenta constantemente reatar a relação, tem ciúmes de Tuco e de qualquer homem que se aproxime da ex-mulher. Para chamar a atenção e provocar ciúmes em Marilda, sempre aparece com uma garota mais nova. Geralmente, está sempre tentando namorar, noivar e/ou casar novamente, investindo, inclusive, nas colegas da repartição, como, por exemplo, Maria Padilha que é macumbeira.

Faz parte do seu perfil estar sempre ingerindo estimulante sexual. Por ser mulherengo, acredita que todos os homens traem as mulheres, mas, quando se sente traído, ameaça se jogar pela janela da repartição. Não gosta de trabalhar inventando desculpas quando diz: “Ai minha bolsite.”

Seu desejo é ser reconhecido como amigo de Lineu que está sempre reclamando de seu estado alcoolizado ou de suas ressacas em serviço, pois é comum Mendonça pronunciar em serviço: “Fala baixo, tô com uma ressaca.” Seu sonho é ter uma mulher que cozinhe, lave e passe bem e que lhe dê cerveja com batata frita quando estiver assistindo ao futebol.

- **Paulão**

Na temporada de 2005, Paulão da Regulagem abriu uma oficina mecânica no bairro. Ele é do tipo Don Juan que, apesar de casado, tem uma relação extraconjugal com Marilda competindo com Tuco e Mendonça para ganhar a atenção e o coração da cabeleireira. Além de conquistador, se caracteriza por ser analfabeto, safado, mulherengo e bêbado. Sempre carrega no bolso preservativo e quando mostra a embalagem diz: “Emergência” ou “Se precisar.”

- **Dentada, Marreta, Ferrugem, Gaveta e Remela**

São amigos de Agostinho, o que por si só já diz muito sobre eles. Dentada é mais marginal e malandro que Agostinho. Marreta é nordestino, e seu trabalho consiste em prestar pequenos serviços a família Silva, mas é muito desastrado. Ferrugem sempre aparece para “dar” em cima de Bebel. Gaveta é o dono da funerária.

Remela é bandido, mentiroso, golpista, fugitivo e ex-presidiário, assumiu sua homossexualidade após uma estadia na penitenciária Bangu I; como ex-presidiário, trabalha no camelódromo, mas não é honesto. Sempre à procura de um emprego, chega a se oferecer como segurança do bairro, usando o argumento de que bandido conhece as técnicas de bandido.

- **Síntese dos perfis**

Tentando sintetizar os traços característicos dos personagens fixos do programa, pode-se assim descrevê-los:

Lineu – teimoso, íntegro, honesto, responsável, perfeccionista, inflexível, educado, operoso, conservador, esquisito, desconfiado, cauteloso, estressado e moralista.

Nenê – protetora, amiga, calma, ciumenta, ingênua, cúmplice, inconstante e conivente.

Bebel – problemática, ciumenta, dependente, mimada, vingativa, operosa e sonhadora.

Tuco – problemático, dependente, irresponsável, ciumento, imaturo, preguiçoso, romântico, azarado, inconstante e burro.

Agostinho – oportunista, sonhador, trambiqueiro, egoísta, agressivo, apelativo, cafajeste, irresponsável, imaturo, corrupto, ignorante, vagabundo, desonesto, machista, semi-analfabeto, metido a malandro, estéril, religioso e preguiçoso.

Marilda – amiga, sensível, operosa, independente, liberal, separada, romântica, encalhada e fofqueira.

Beizola – louco, operoso, preconceituoso, trapaceiro, desequilibrado, virgem, vingativo, rancoroso e oportunista.

Mendonça – oportunista, cafajeste, mentiroso, preguiçoso, festeiro, desorganizado, ciumento, alcoólatra, desonesto, mulherengo e falso.

Paulão da Regulagem – analfabeto, mulherengo, cafajeste, safado e bêbado.

Remela – bandido, marginal, desonesto, malandro, ladrão e homossexual.

O perfil dos personagens permite identificar que *A grande família* faz humor com alguns dos estereótipos tradicionais: a mulher é vista ainda como pertencendo à esfera privada, restrita a um universo eminentemente feminino, embora Marilda e Bebel trabalhem, pois são cabeleireiras, uma profissão destinada a embelezar as mulheres para os homens.

Já o homem, na periferia, parece ser o único destinado à vida pública. Agostinho, embora seja jovem, é muito mais machista que Lineu. Agostinho, no episódio *O fugitivo* (29/06/06), ao sofrer a acusação de práticas racistas, esconde-se no salão de Marilda e veste-se de mulher para fugir da polícia.

Paulão, um dos amantes de Marilda, da mesma forma que Mendonça, também prima pelo machismo. Quando Nenê resolve tomar conta da pastelaria do Beiçola, no episódio *Dona Beiçola* (14/9/06), provoca com isso um caos familiar, pois nem Lineu, nem Tuco são capazes de compreender e abdicar das regalias e do tratamento a que Nenê os acostumou. Nenê chega a dizer que, para manter os cuidados com a casa e trabalhar fora, devia ser 1001.

O programa explora, inclusive, através do perfil de determinados tipos femininos, as diferentes visões e versões às relações amorosas. De um lado, o amor pode aparecer na sua versão tradicional e romântica, proposto como uma relação exclusiva, embora o cotidiano das interações seja pautado por emoções como raiva, ódio, tristeza e frustração. Outras vezes, o amor também aparece como sinônimo de sexo, o que ajuda a reforçar a idéia de que o sexo funciona como termômetro das relações amorosas: enquanto há sexo bom e empolgante, o sentimento subsiste.

Embora esse amor romântico pareça ser uma conquista simples e ao alcance de qualquer pessoa, o insucesso amoroso vem acompanhado de culpa e baixa auto-estima ou de ansiedade na espera do grande amor.

O espaço para discussão sobre novos tipos de relacionamento oscila entre a reiteração de mitos que fazem parte do imaginário coletivo – a imagem da casa, do lar, do domicílio, da família, das relações com amigos, com a vizinhança e colegas de trabalho – e a proposição de novas formas de estruturação entre o particular e o geral, o individual e o coletivo, a intimidade/privacidade e o público.

1 Episódio 1 – *Sexo, drogas e vinho do Porto* (3 de junho de 2004)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Consultório médico. Lineu encontra-se em um consultório médico e está preocupado com os resultados dos exames realizados. Fica surpreso com a notícia que a saúde está perfeita. Lineu gostaria de ter uma explicação para seu desânimo, pois não faz sexo com sua mulher há dois meses. O médico indica um psicanalista.

Seqüência 2

Casa de Lineu e Nenê. Nenê toda produzida prepara uma bandeja com uma garrafa de vinho e dois cálices. Suas ações demonstram que ela elaborou uma interpretação às mudanças de comportamento de Lineu e resolveu criar um ambiente favorável para ficar a sós com o marido, inclusive sem a presença do filho, pois pede para Tuco sair de casa. Lineu entra e é pego de surpresa pelo ambiente criado por Nenê e, para fugir da situação, briga com a esposa e com o filho.

Seqüência 3

Casa de Lineu e Nenê. Nenê procura Agostinho pedindo-lhe para ter uma conversa de amigo com Lineu. Nenê, em segredo, combina com Agostinho que, após a conversa, ele revele a ela a origem de desânimo de Lineu.

Seqüência 4

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Agostinho esvazia o pneu do carro de Lineu com o objetivo de criar uma oportunidade de conversa com o sogro. Lineu fica enfurecido com a ação de Agostinho. Agostinho se desculpa oferecendo sua amizade ao sogro, pois achava que Lineu andava meio desanimado. Lineu pergunta se Nenê havia falado com Agostinho. Agostinho diz para Lineu que já viu isso acontecer, pois quando o seu pai parou de procurar sua mãe, foi porque havia arrumado uma vagabunda na rua. O desânimo de Lineu é interpretado por Agostinho no sentido de que o sogro já possuía ou arranjaría uma vagabunda.

Seqüência 5

Pastelaria do Beißola. Agostinho pede para Tuco ir à farmácia comprar um remédio. Tuco, ao ler o nome do remédio, ironiza a impotência de Agostinho, pois a medicação é um estimulante sexual. Agostinho diz que o remédio era para salvar o casamento de um amigo seu. Beißola ouve a conversa e ironiza a impotência de Agostinho. Agostinho, para fugir das piadas de Beißola e dos demais homens na pastelaria, diz que o remédio, na verdade, era para Tuco.

Seqüência 6

Consultório do psicanalista. Lineu está na sala de espera do consultório de um psicanalista. Lineu fica nervoso e constrangido em conversar com a médica sobre seu problema, pois, para ele, sexo é assunto que deveria ser discutido entre homens e não entre homens e mulheres.

Seqüência 7

Pastelaria do Beißola. Tuco descobre que Beißola e os demais homens estavam ironizando sua masculinidade e promete vingar-se das mentiras de Agostinho.

Seqüência 8

No consultório da psicanalista. Lineu, nervoso, não se sente à vontade em discutir seu problema com a médica pensando ser uma traição à Nenê. Ele revela que também não discutia o assunto com sua mulher.

Seqüência 9

Pastelaria do Beiçola. Beiçola pergunta se Tuco havia desistido de tomar o remédio. Tuco, para se vingar das mentiras de Agostinho, troca o conteúdo do frasco do estimulante sexual por calmante e entrega para Agostinho.

Seqüência 10

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Agostinho espera Lineu chegar do trabalho. Agostinho desconfia que o sogro esteja se encontrando com uma vagabunda, pois Lineu não trabalhou na parte da tarde. Agostinho diz que estava querendo evitar uma tragédia na família.

Seqüência 11

Casa de Lineu e Nenê. Lineu é novamente surpreendido por Nenê que o aguardava toda produzida e sensual. Lineu, para fugir da situação, diz que eles não estavam sozinhos, pois havia convidado Agostinho para tomar um vinho do Porto. Agostinho, pensando tratar-se de estimulante sexual, põe o calmante no copo de Lineu. Lineu, ao ficar relaxado e sonolento, troca o nome de Nenê pelo de Tereza (nome da psicanalista) e adormece no sofá da sala. Nenê, furiosa e se sentindo traída, pergunta a Agostinho quem é a Tereza. No entendimento de Agostinho, estava criada a desgraça na família.

Seqüência 12

Quarto de Agostinho e Bebel. Bebel tenta acordar Agostinho mostrando a ele que ela estava vestindo o pijama cor-de-rosa de que ele gostava. Agostinho pede para deixá-lo dormir um pouco mais. Agostinho revela ter trabalhado até tarde e culpa Bebel pelo seu cansaço, pois foi ela quem quis uma casa e agora ele tinha a obrigação de sustentar. Bebel interpreta o cansaço de Agostinho dizendo que ele a estava evitando porque havia arranjando uma vagabunda na rua. Bebel exige que ele cumpra com os deveres de marido, caso contrário, ela acreditaria que ele tinha outra mulher. Agostinho pede um tempo para Bebel e sai do quarto para ingerir um dos comprimidos pensando ser estimulante sexual.

Seqüência 13

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, sozinha, toma o café-da-manhã. Tuco pergunta se Lineu não iria tomar café. Nenê responde que o café-da-manhã de Lineu era problema dele. Tuco pergunta se os pais haviam brigado. Nenê diz para Tuco que as brigas entre os pais era problema deles. Lineu entra dando bom-dia. Nenê não responde ao bom-dia de Lineu e pede explicações sobre quem era a tal Tereza. Lineu, para fugir do assunto, diz que explicaria, mas que no momento não podia, pois tinha que resolver um problema antes de ir trabalhar. Nenê resolve seguir Lineu.

Seqüência 14

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu entra no carro e não responde à gentileza do bom-dia de Agostinho. Agostinho ingere outro comprimido pensando ser estimulante sexual. Nenê pede para Agostinho seguir Lineu com o seu táxi.

Seqüência 15

Táxi de Agostinho. Agostinho e Nenê no táxi. Ele cada vez mais sonolento. Nenê estava convencida de que Lineu tinha uma amante e que queria saber quem era ela. Agostinho diz para Nenê que não esperasse que Lineu lhe apresentasse a amante. Agostinho revela que quando seu pai arranhou uma amante o nome dela era horrível. Ao chegarem na frente do prédio onde Lineu estacionou o carro, Nenê confunde prédio comercial como lugar de encontro com uma profissional.

Seqüência 16

Consultório da psicanalista. Lineu no consultório da psicanalista demonstra preocupação quando diz à médica que o desânimo novamente acontecera. Ele revela que tal situação seria motivo de comemoração caso ele não amasse a sua esposa. A médica tenta explicar que Lineu não estava impotente, que a vida dele é que estava mudando e que seu problema era depressão. Ela relembra as mudanças que estavam acontecendo: os filhos que cresceram, a filha que saiu de casa, o nascimento do neto, o futuro do casal e do casamento sem mais a presença dos filhos para eles cuidarem e que era normal ele se perguntar quem cuidaria deles quando ficassem velhos. Lineu pergunta à psicanalista se ela o estava chamando de velho.

Seqüência 17

Sala de espera da psicanalista. Nenê na sala de espera do consultório da psicanalista desconfia que o lugar seja de encontros amorosos. Ela procura escutar a conversa atrás da porta, depois se esconde no banheiro e procura espiar Lineu se despedindo da suposta amante. Lineu vai em direção ao elevador, e Nenê tenta em vão alcançá-lo. Nenê entra em outro elevador, no mesmo em que entra a doutora Tereza.

Seqüência 18

Táxi de Agostinho. Agostinho, cada vez mais sonolento, continua a ingerir os comprimidos pensando ser estimulante sexual. A doutora Tereza embarca no táxi de Agostinho e é seguida por Nenê que a impede de desembarcar. A doutora pensa tratar-se de um seqüestro-relâmpago e oferece o seu cartão bancário. Nenê se apresenta como esposa de Lineu e pergunta o que ela queria com seu marido. A doutora responde que não podia revelar, pois se tratava de um segredo profissional. Nenê conclui que a doutora Tereza era uma profissional e começa a chamá-la de vagabunda. Agostinho adormece e bate o táxi.

Seqüência 19

Hospital. No corredor do hospital, Agostinho, Bebel, Nenê e Tuco todos demonstram estar preocupados com o acidente. Agostinho explica que dormiu no trânsito, pois Bebel não o deixa dormir em casa. Agostinho diz que resolveu sair para comprar um remédio para dar uma reanimada. Nenê pergunta se ele havia comprado estimulante sexual, mas Agostinho responde que foi Tuco quem comprou. Tuco se defende dizendo que havia comprado para um amigo de Agostinho, mas agora ninguém mais acreditava nessa conversa de amigo. Agostinho tenta esclarecer dizendo que foi Nenê quem lhe pediu para levar um “papo” de amigo com Lineu. Nenê ofendida, pergunta a Agostinho se ele havia comprado estimulante sexual para Lineu usar com a amante. Tuco assume a culpa pelo sono de Agostinho revelando que trocou o conteúdo do frasco do estimulante sexual por calmante para se vingar do cunhado. Tuco explica que Agostinho havia espalhado, na pastelaria do Beißola, que ele era impotente. Lineu encontra todos no hospital e fica tranquilo, pois nada sério havia acontecido. Nenê discorda dizendo que com a amante de Lineu a situação foi outra. Lineu revela que a doutora Tereza era a sua psicanalista e não a sua amante.

Seqüência 20

Quarto do hospital. No quarto do hospital, Lineu, Nenê e a doutora Tereza. A médica, apesar de estar hospitalizada, demonstra preocupação com a recuperação de Lineu. Nenê ofende-se e Lineu lhe revela que ele precisava conversar com alguém sobre os seus problemas. Nenê duvida que eles tenham problemas. A doutora Tereza diz que todo casal tem problemas. Nenê pergunta à doutora Tereza se Lineu havia falado mal dela no consultório.

Seqüência 21

Pastelaria do Beißola. Agostinho, encostado no táxi, na frente da pastelaria. Agostinho reclama do dinheiro que teve de gastar para consertar o táxi e diz que a vida é uma droga, pois, quando menos se espera, aparece alguma coisa para levar o dinheiro das pessoas. Beißola aproveita e entrega o carnê do seguro contra incêndio para Agostinho pagar. Agostinho diz para entregar ao Lineu. Beißola diz que Lineu pagava o aluguel e manda Agostinho ir trabalhar. Bebel aparece mandando Agostinho ir para casa, e Beißola diz que ele não poderia ir, pois tinha que ir trabalhar. Bebel pergunta para Beißola se ele era a mulher dele para querer mandar no Agostinho. Agostinho abraça Bebel e diz para Beißola que não iria pagar nenhum carnê e lhe entrega o vidro de estimulante sexual como presente.

Seqüência 22

Casa de Lineu e Nenê. Nenê e Tuco assistem à televisão. Lineu entra em casa sorridente, e Nenê, enciumada, pergunta como foi a visita à médica. Lineu revela não se importar com que eles diziam, pois o tratamento estava lhe fazendo muito bem. Lineu prepara uma bandeja com dois copos e vinho do Porto e oferece a Nenê. Ela diz para Lineu que eles não estavam sozinhos. Tuco diz ficar constrangido com as intenções dos pais. Lineu senta-se ao lado de Nenê e diz para o Tuco que ele já era adulto e pede para ele sair dando-lhe dinheiro. Lineu coloca um disco na vitrola e começa a dançar com Nenê apagando as luzes da casa.

- **Temática do episódio – Impotência masculina**

Interpretações masculinas:

- medo da impotência
- perda da masculinidade

Interpretação feminina na família (mulher):

- desinteresse do homem pela mulher
- autculpabilização
- concorrência (uma amante do marido).

Tema considerado tabu – dificuldades de conversar sobre a questão – entre marido e mulher; entre amigos; com outras pessoas mesmo sendo especialistas (médico e/ou a psicanalista); particularmente se for mulher.

Generalização da visão negativa – perda da masculinidade como motivo de “gozação” entre amigos. Necessidade de esconder; a simples suspeita já é motivo de vergonha.

Subtema: remédios estimulantes (questão presente no noticiário, Viagra).

Relações entre sexo e trabalho: cansaço, estresse.

- **Interpretações**

A questão da sexualidade é extremamente profunda e complexa. A sociedade tende a considerar ser normal um homem e uma mulher manterem relações sexuais, que eles casem e constituam famílias e, principalmente, que o homem exerça o seu papel, tendo uma sexualidade ativa. Em torno do comportamento sexual, há uma moral que carrega os termos certo e errado e conceitos de bem e mal em relação à normalidade e à saúde sexual.

O tema da impotência sexual masculina; risco de impotência e medo da impotência são tratados no programa como sintoma de uma doença orgânica (de uma desordem ou de uma causa física) que deteriora o atributo de virilidade, geralmente, associada à verdadeira masculinidade; como ameaça à e desinteresse pela relação conjugal e como forma de perturbação mental, que pede uma investigação psicanalítica sobre a história de vida de quem vive situações de impotência para recuperar a felicidade.

O recurso do exagero do fato e da atitude é um dos elementos do humor utilizado para introduzir o tema no programa em que o personagem que assume o papel de pai de família quando imagina a iminência da morte por achar que tem uma doença orgânica gravíssima. O exagero permite dar ênfase àquilo que se deseja dizer, ao mesmo tempo que se insere o tom humorístico ao tratamento temático, proporcionando que ele seja simultaneamente sério e lúdico.

Os outros personagens, ao se relacionar com aquele que vive a situação de impotência, interpretam o risco de impotência e o medo da impotência gerando distorções que permitem evidenciar alguns aspectos específicos e marcantes que transitam em torno do problema central, produzindo uma variedade de reações e comportamentos que, ao mesmo tempo, favorecem os desenvolvimentos narrativos e oferecem ao espectador referências diversificadas.

O personagem masculino que vive a situação de impotência confessa ao médico, com muita dificuldade (inibição e constrangimento), a qualidade de sua vida íntima e sexual: o fracasso de sua masculinidade e o “não-cumprimento de seus deveres como marido”. O médico interpreta a situação de impotência recomendando um tratamento com psicanalista.

Na interpretação da mulher, a ameaça do desinteresse sexual na relação conjugal, a princípio, é interpretada pelo comportamento de autculpabilização buscando criar um ambiente convidativo para o restabelecimento da vida íntima do casal. Mas, por entender que há uma regra moral que tende a apresentar a existência de coisas de homens e coisas de mulheres, pede ajuda a um elemento masculino mais próximo da família, reforçando a existência de uma fronteira simbólica que define o tipicamente masculino e o tipicamente feminino.

Na interpretação do homem que assume uma postura masculina machista e preconceituosa, a impotência masculina é vista como a possibilidade ou a existência de uma traição conjugal que reforça a compreensão que é permeada de valores que entende como normal que o homem, além de sua esposa, tenha amantes e prostituta em diferentes espaços.

O programa mostra que o simples fato de comprar estimulante está permeado de um sentimento de vergonha e culpa, uma espécie de "defeito" apontando a visão negativa do tema para a identidade masculina. Entretanto, a interpretação e a generalização da visão negativa em relação à situação de impotência, o risco de impotência e o medo da impotência é reforçada pela ironia masculina, e a necessidade de estimulante sexual, como algo que humilha e denigre a situação de impotência masculina, pois transmite um juízo de valor, sério e positivamente perceptível, sobre o mundo exterior, ou seja, sobre a virilidade como marca da verdadeira masculinidade.

O programa, para resolver o conflito gerado pela compra do estimulante sexual, utiliza outro produto, um calmante de grande publicidade no mercado, para criar expectativa de riso na formulação de uma outra interpretação feminina na família, a partir dos efeitos opostos presentes no estimulante e no calmante.

A nova interpretação feminina da situação de desânimo do marido é entendida pela suposta presença de uma amante ou de uma relação extraconjugal gerando a suspeita de uma traição e a necessidade de surpreender o traidor criando uma série de comportamentos cômicos que acentuam os mal-entendidos e equívocos criados com palavras e ações.

O programa, para a solução da situação de impotência, explicita a análise psicanalítica que identifica uma situação depressiva provocada pelo excesso de trabalho e mudanças na família.

Pode-se identificar que o programa, para o desenvolvimento do tema, escolhe um personagem que é pai de família, um homem maduro que sofre muito para cumprir com todos os compromissos e que, provavelmente, seria o sujeito com maior probabilidade de experimentar a situação, o risco ou o medo de impotência. Além de ter dificuldade de falar ao médico, que é do sexo masculino, sobre a sua vida íntima para

obter uma explicação para o seu desânimo, vê essa dificuldade acentuada ao ter de revelar o problema à sua mulher e à psicanalista. Essas dificuldades acentuam o tom de humor de que se reveste a narração.

As interpretações da mulher é uma estratégia discursiva que possibilita dar ênfase a algumas distorções que permitem evidenciar aspectos específicos, instituídos e legitimados, de enxergar culturalmente a situação. Primeiramente, a mulher assumindo a culpa e a possibilidade da presença de uma amante, bem como a existência da suposta dicotomia entre espaço masculino e espaço feminino.

O programa apresenta a generalização da interpretação masculina que imprime um caráter opinativo através de definições muito restritas e que tendem a criar novas respostas às causas da impotência masculina: a orgânica que poderia ser resolvida com a administração de medicação como estimulante sexual e a cobrança dos atributos de virilidade à masculinidade hegemônica exigida pela sociedade. Ambas as definições, por aprisionar o comportamento masculino a códigos de condutas fechadas a qualquer tipo de mudança, abrem espaço, em diferentes situações da vida diária, à oportunidade de encontro com nossas possíveis falhas, qual sejam, as de enxergarmos de forma simplificada a situação: o medo da impotência masculina. O fato de comprar um estimulante sexual, além de causar vergonha, é ironizado como possibilidade de o homem estar com uma falha/defeito no cumprimento de sua masculinidade.

A situação de impotência masculina é resolvida pelo próprio sujeito que passa a entender que os enfrentamentos do cotidiano e as mudanças na família podem gerar insatisfações de vários tipos exigindo para sua solução diálogo franco e aceitação pelo outro. Essa solução revela a fragilidade, inclusive de homens, pelos índices de depressão, ansiedade e pressão do tempo, no trabalho e na vida privada, sofridos por todos e que poderiam ser melhor administrados com uma comunicação satisfatória na relação com os outros. Entretanto, reafirma-se que a expressão dos sentimentos e das emoções é mais explicitada pelo feminino do que pelo masculino, como, por exemplo, o posicionamento ciumento da mulher e a dificuldade masculina de falar de sua intimidade com o sexo feminino.

2 Episódio 2 – *A rainha do bambolê* (10 de junho de 2004)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Nenê realiza, ao mesmo tempo, várias tarefas domésticas: cozinha, lava a louça e recolhe o lixo. Agostinho entra com uma trouxa de roupas e pergunta se ela havia esquecido de colocar as suas roupas para lavar. Nenê relembra que Agostinho não morava mais ali e diz que a "máquina", referindo-se a ela mesma, já havia lavado e feito a faxina da casa, passado a roupa e ainda havia o almoço para aprontar. Agostinho responde a ela dizendo que a "máquina" não era mais como antes, pois as peças estavam enferrujando. Nenê pergunta se Agostinho a estava chamando de velha. Bebel vem atrás de Agostinho reclamando que, inclusive aos domingos, ele estava sempre na barra da saia de Dona Nenê. Agostinho responde para Bebel que se tivesse uma Dona Bebel em casa ele não faria essas coisas.

Seqüência 2

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, Tuco, Agostinho e Bebel. Nenê passando roupa, e Tuco sentado à mesa tomando café-da-manhã. Viviane chega com o filho de colo e reclama que Tuco não estava pronto para viajar. Tuco revela que a culpa era de sua mãe que não havia terminado de passar a sua roupa. Nenê devido ao adiantado da hora, fica agitada. Ela deixa de passar roupa e vai em direção do fogão dizendo que o almoço estava atrasado. Bebel diz que Tuco e Viviane perderam o horário da viagem, pois o irmão confundiu o horário da passagem do ônibus das 14 horas com 4 horas da tarde. Tuco diz que então agora poderia tomar seu café mais descansado. Tuco diz para Nenê que a cafeteira estava vazia dando a entender que queria mais café. Nenê ironiza dizendo que só recebia ordens da família e que dificilmente lhe

pediam alguma coisa. Lineu entra segurando uma caixa empoeirada cheia de apetrechos e um bambolê. Nenê reclama dizendo que já havia limpo o ambiente e pergunta o que Lineu iria fazer com seu bambolê. Lineu revela a toda família que, no tempo da escola, Nenê era a Rainha do Bambolê. Agostinho aproveita para perguntar em que século. Nenê segura o bambolê prometendo mostrar que, apesar de estar mais velha, ainda fazia tudo igualzinho como antes. Lineu discorda de Nenê dizendo ser normal que, com o passar dos anos, diminuam as habilidades das pessoas. Nenê pega o bambolê e começa a rodá-lo até sentir uma dor aguda nas costas que a impossibilitou de fazer os movimentos.

Seqüência 3

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu auxilia Nenê a sair do carro. Nenê estava com um imobilizador no pescoço e outro na cintura. Lineu revela, a todos da família, que, por ordens médicas, ela deveria ficar em repouso absoluto pelo período de uma semana. Agostinho diz para Nenê que ela poderia lavar suas roupas outro dia. Nenê, discordando das ordens médicas, diz que não poderia repousar, pois teria que terminar de aprontar o almoço. Tuco aparece sorridente dizendo para Nenê não mais se preocupar, pois Viviane havia feito o almoço.

Seqüência 4

Mesa de refeições da casa de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê, Tuco, Agostinho e Bebel sentados à mesa almoçando. Viviane termina de colocar os pratos na mesa, e Nenê diz que não queria dar trabalho, pois não era justo uma criança como Viviane cozinhar para toda a sua família. Viviane afirma não ser mais uma criança e que às vezes já cozinhou para seus pais. Nenê ri dizendo que cozinhar para os pais era diferente revelando a dificuldade que era cozinhar para sua família, pois todos eram muito enjoados. Nenê tenta demonstrar que somente ela tinha conhecimento das manias de sua família. Tuco elogia o bife acebolado preparado por Viviane. Nenê ofende-se com o elogio e lembra que Tuco não gostava de bife acebolado. Tuco responde dizendo que não gostava do bife preparado por Nenê destacando que o da

Viviane estava ótimo. Viviane fica feliz com o elogio. Nenê pergunta para Tuco se ele estava querendo dizer que a comida preparada por ela era uma porcaria. Agostinho diz que a comida da Nenê era maravilhosa, mas o bife da Viviane estava uma delícia. Bebel fica com ciúmes, e Agostinho aproveita para dizer que Bebel não sabia cozinhar e que não poderia criticar a comida feita por Viviane. Nenê muito braba pede a opinião de Lineu sobre o bife. Lineu sem jeito não consegue dizer nem que sim nem que não para não ofender Nenê e Viviane. Nenê não aceita esse posicionamento exigindo que ele revele se a comida estava boa ou ruim dizendo que não poderia ser as duas coisas. Lineu responde meio sem jeito que o bife estava meio salgado. Nenê impede Lineu de continuar a comer o bife e resolveu não almoçar afirmando estar sem fome.

Seqüência 5

Lavanderia da casa de Lineu e Nenê. Viviane segura uma cesta de roupas sujas para colocá-las na máquina de lavar. Nenê demonstra não gostar que a nora assumia seu lugar nas tarefas domésticas. Viviane diz que a sogra deveria aproveitar o repouso para descansar e tirar umas férias. Nenê diz que não poderia descansar porque não fazia nada e não tinha nada para fazer. Nenê revela sentir-se uma inválida, mas, ao mesmo tempo, demonstra não aceitar a ajuda de Viviane, reforçando que nem todas as roupas poderiam ser colocadas na máquina de lavar, pois algumas deveriam ser deixadas de molho, outras serem lavadas em separado e não aceita que a nora toque nas roupas do Lineu dizendo que somente ela poderia lavá-las.

Seqüência 6

Quarto de Lineu e Nenê. Nenê deitada e Lineu, em pé, examinava alguns objetos de uma caixa. Nenê, chorosa, pede para Lineu jogar todas aquelas velharias no lixo, pois eram coisas inúteis assim como ela. Nenê revela sentir-se entredada e velha não sendo mais útil para a família. Lineu pede para Nenê se acalmar, pois era apenas um repouso de uma semana afirmando que o tempo passava para todos, mas para alguns ele tornava as pessoas mais interessantes, apesar de Nenê ser muito teimosa.

Lineu dá um beijo carinhoso em Nenê, mas ela demonstra querer mais. Lineu se afasta com medo de machucá-la. Nenê, chorosa, diz que Lineu a havia machucado.

Seqüência 7

Quarto de Tuco. Tuco demonstra querer trocar carinhos com Viviane. Porém, Viviane chorosa diz estar cansada e exausta, pois havia passado e lavado roupa, varrido a casa e cozinhado o dia todo. Tuco reclama dizendo que Viviane arranjava tempo para fazer tudo, mas não lhe dava atenção. Viviane braba diz que Nenê estava debilitada e precisava da sua ajuda. Tuco sugere que Bebel poderia cuidar da mãe e que invejava Agostinho, pois tinha uma mulher que não sabia fazer nada, mas na cama sabia fazer. Viviane enfurecida acusa Tuco de egoísta e mal-agradecido por não reconhecer o seu sacrifício pela família.

Seqüência 8

Quarto de Agostinho e Bebel. Bebel deitada segura uma caneta e uma revista de palavras cruzadas. Agostinho em pé, ao abrir o roupeiro, reclama que não havia um pijama limpo para vestir. Bebel explica que não conseguiu lavar roupa, pois havia saído tarde do salão no dia anterior. Agostinho diz invejar Tuco, pois ele era feliz e que provavelmente deveria estar dormindo com um pijama limpo, cheiroso e macio. Bebel compreende as segundas intenções de Agostinho e pede um exemplo que comprovasse que Viviane era melhor do que ela. Agostinho confirma que realmente a Viviane era melhor que Bebel, pois sabia lavar, passar e cozinhar. Bebel braba briga com Agostinho dizendo que havia pedido apenas um exemplo. Agostinho, arrependido, tenta elogiar a esposa, mas ela expulsa o marido do quarto mandando-o dormir na sala.

Seqüência 9

Mesa de refeições da casa de Lineu e Nenê. Agostinho e Tuco sentados à mesa no café-da-manhã. Agostinho pede para Viviane lhe preparar uma omelete. Tuco alerta Agostinho de que a Viviane era a sua mulher o que não lhe dava o direito de solicitar o pronto-atendimento aos seus desejos em matéria de refeição. Viviane demonstra gostar da disputa masculina pela sua atenção. Bebel entra perguntando o que Agostinho estava fazendo ali já pela manhã. Lineu entra perguntando se alguém havia visto Nenê. Todos percebem que se descuidaram das atenções que deveriam ser dadas a Nenê, pois ela havia desaparecido. Viviane pergunta onde estava o bambolê da Nenê, pois queria mostrar que sabia manuseá-lo.

Seqüência 10

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Nenê surge carregando uma sacola e demonstra dificuldade para caminhar. Lineu furioso relembra que ela deveria estar de repouso absoluto. Nenê diz que não agüentava ficar parada. Lineu, ao perguntar o que havia na sacola, Nenê responde que eram apenas coisas de mulher. Lineu descobre pelo conteúdo da sacola que Nenê havia ido ao supermercado fazer compras. Nenê explica que só fez as compras para aproveitar a promoção que estava imperdível.

Seqüência 11

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, ao entrar em casa, reclama para Lineu que não podia mais lavar e passar. Nenê, ao perguntar o que mais a família iria lhe retirar, ouve Bebel dizendo o seu bambolê. Viviane sorridente aparece rodando o bambolê. Agostinho apresenta a nova rainha do bambolê para Nenê.

Seqüência 12

Sala de estar da casa de Lineu e Nenê. Nenê, sentada no sofá e com a televisão ligada, folheia uma revista e come uma sobremesa, mas, ao mesmo tempo, dá instruções para Viviane a respeito de como realizar a limpeza da casa. Nenê, ao perceber que Viviane demonstra cansaço, diz que a nora era muito novinha e que não tinha a mesma experiência de Nenê. Lineu novamente entra com uma caixa cheia de apetrechos, mas demonstra preocupação com a demora da recuperação de Nenê. Nenê, chorosa, diz que estava com dores e revela para Lineu que logo ela iria morrer e que ele não deveria se preocupar, pois a Viviane estava ali para cuidar da família. Tuco entra pedindo para Viviane aprontar-se rapidamente, pois eles iriam viajar. Nenê diz que Viviane não poderia abandonar a casa, pois ainda havia o almoço para aprontar. Lineu diz que eles poderiam comprar uma pizza. Nenê diz para Lineu que não se comia pizza no domingo. Viviane pergunta o que a sogra gostaria de almoçar. Nenê responde que se ela tivesse em condições faria um cozido, mas reconhecia que era um prato muito difícil e que não teria coragem de pedir para Viviane preparar. Viviane prometendo não decepcionar ninguém aceita fazer o cozido e preparar tudo a tempo para viajar com Tuco.

Seqüência 13

Quarto de Agostinho e Bebel. Bebel tenta manejar o bambolê, mas sem sucesso. Agostinho entra enrolado em uma toalha, após o banho e, ao observá-la, começa a rir dizendo que ela parecia um boneco de posto de gasolina, pois seria mais fácil Bebel aprender a cozinhar do que rodar o bambolê. Agostinho, ao abrir o roupeiro, não encontra nenhuma de suas roupas. Bebel diz que lavou todas as roupas e cuecas, pois Agostinho havia reclamado da falta de roupas limpas. Bebel alcança a calça de um pijama feminino para Agostinho vestir. Agostinho diz que não era homem para vestir aquela peça de roupa feminina.

Seqüência 14

Pátio da casa de Agostinho e Bebel. Agostinho sem camisa e vestindo a calça do pijama de Bebel procura alguma de suas roupas que estivessem secas no varal. Ele resolve pular o muro e, no pátio de Lineu, pega uma camisa do sogro que estava no varal. Lineu pergunta para Agostinho se aquela camisa era dele, mas Agostinho responde que havia comprado igual e, logo em seguida, enrola a toalha de mesa que também estava no varal em sua cintura para esconder a peça de pijama feminina.

Seqüência 15

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Viviane preparava o almoço enquanto Nenê a observava dando palpites no cozimento do cozido que não estava de seu agrado. Viviane demonstra não gostar dos palpites de Nenê dizendo que seu cozido não iria ficar uma porcaria. Agostinho entra e Nenê pede para ele ajudar Viviane, pois ela estava muito atrapalhada o que deixa a nora mais chateada. Tuco aparece dizendo que estava quase na hora de viajar, pressionando, assim, Viviane para se arrumar. Viviane responde que faltava muito pouco para terminar de aprontar o almoço. Nenê alerta Viviane de que o pirão iria queimar. Agostinho, para ninguém vê-lo com o pijama de Bebel, senta-se à mesa dizendo que iria guardar seu lugar para o cozido. Nenê segurando um leque, diz que iria dar uma volta, pois o serviço da casa era muito cansativo.

Seqüência 16

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu diz para Nenê que não aprovava o modo como ela estava tratando Viviane dizendo que a nora estava realizando todo o serviço da casa sozinha. Nenê responde que foi a Viviane quem quis cuidar da casa. Nenê revela que, no seu tempo, ninguém perguntava como ela estava se sentindo. Bebel aparece chorando dizendo para Nenê que era uma péssima dona de casa. Nenê diz para Bebel não ficar triste por não saber cozinhar. Lineu complementa dizendo que Bebel também não sabia cuidar da casa, lavar, limpar e passar. Nenê procura acalmar Bebel dizendo que hoje em dia nenhuma menina sabia fazer tudo. Bebel chorosa responde que a

Viviane sabia fazer. Bebel demonstra mais tristeza por não conseguir rodar o bambolê. Nenê promete que iria ajudar Bebel.

Seqüência 17

Quarto de Lineu e Nenê. Nenê tenta ensinar os movimentos do bambolê para Bebel, mas ela repete sem sucesso. Nenê tira o imobilizador da cintura e começa a mostrar para Bebel como se movimentava o bambolê. Lineu entra e descobre a farsa de Nenê pedindo explicações, pois há pouco andava igual a uma entrevada e agora parecia a Daiane dos Santos. Lineu exige que Nenê peça desculpas para Viviane. Nenê responde que não iria pedir desculpas, pois foi a Viviane quem entrou na sua casa achando que poderia fazer tudo e ainda se dizia a melhor. Lineu alerta que Viviane tinha nome e era a mãe do neto da Nenê.

Seqüência 18

Mesa de refeições da casa de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê, Bebel, Agostinho e Viviane sentados à mesa. Viviane espera os elogios perguntando se eles haviam gostado do cozido e do pirão. Agostinho diz que se Viviane não fosse namorada do Tuco, ele casava com ela. Bebel enciumada lembra que ele já era casado e que parasse de dizer asneira. Lineu força Nenê a falar a verdade para Viviane, mas Nenê pede para Viviane alcançar o sal reclamando do tempero do cozido. Lineu impede que Agostinho e Viviane sirvam Nenê de pirão. Nenê, ao se levantar para se servir da "porcaria" do pirão, é surpreendida com o grito de Lineu que diz que a inválida havia ficado boa. Nenê vira o prato de pirão quente no colo de Agostinho. Agostinho começa a gritar e, ao levantar-se da mesa, revela para todos que estava usando a calça do pijama da Bebel. Nenê e Bebel acusam Viviane pelo acontecido a Agostinho. Viviane pede uma explicação a Nenê: por que ela estava a enganando fingindo-se de doente e entrevada. Tuco cheio de malas diz que cansou de esperar e que estava indo viajar com o filho sem a companhia de Viviane. Viviane chorando corre para o quarto.

Seqüência 19

Quarto de Tuco. Viviane chorosa. Nenê entra e pergunta se elas poderiam conversar. Viviane pergunta se Nenê queria também falar mal do cozido. Nenê diz que o cozido estava uma delícia e que queria a receita do pirão. Nenê pede desculpas explicando que estava com raiva de ver Viviane no seu lugar. Viviane tenta disfarçar e diz que havia perdido Tuco em função da disputa entre elas. Nenê diz que Tuco voltaria, pois ele sabia que era difícil encontrar uma menina bacana igual à Viviane. Viviane e Nenê se abraçam. Tuco entra dizendo que havia perdido o ônibus, mas depois revela que voltou para casa porque não queria viajar sem Viviane, e eles fizeram as pazes.

Seqüência 20

Quarto de Agostinho e Bebel. Agostinho reclama da dor da queimadura em uma região tão delicada. Bebel sente-se culpada, pois havia lavado toda a roupa de Agostinho. Ela começa a dar, de colherinha, uma canjinha na boca de Agostinho dizendo que foi ela quem fez. Ele elogia a canjinha dizendo que se ele não fosse casado com Bebel, ele casava agora. Bebel diz para ele esquecer a canjinha e começa a beijá-lo. Agostinho começa a gritar de dor.

Seqüência 21

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu arruma suas caixas e pergunta para Nenê de onde ela estava vindo. Nenê diz ter ido fazer uma canjinha para o Agostinho e que ele não parava de gemer. Lineu entende que o genro estava fazendo fita, mas que no quesito farsa, Agostinho não estava sozinho. Nenê pede desculpas dizendo para Lineu que agiu feito uma velha boba. Lineu discorda que ela fosse velha. Nenê diz estar ficando velha, e que seu tempo havia passado. Lineu complementa e diz que o tempo de Nenê também era o seu. Lineu, ao mostrar um álbum de fotografias com fotos de Tuco quando criança e da festa dos 15 anos de Bebel, diz para Nenê que as lembranças existiam em função do tempo ter passado. Nenê concorda, mas lamenta que o tempo passe tão depressa. Lineu declara para Nenê que ela seria sempre a rainha do bambolê. Lineu e Nenê se

beijam. Ela olha para os lados e diz que os vizinhos poderiam estar olhando e que seria melhor os dois irem para dentro. Lineu concorda e, ao colocar a última caixa no lugar, começa a gritar de dor nas costas. Nenê começa a rir dizendo para ele parar de fazer fita e de exagerar e pergunta se ele estava ficando velho. Lineu com muita dor não consegue erguer-se e começa a pedir ajuda a Nenê.

- **Temática do episódio – Mulher no papel de “rainha do lar”**

Interpretações de mulheres na situação de “rainha do lar”:

- realização das tarefas de mãe-esposa-dona do lar
- premissa assumida: ser insubstituível
- isolamento e falta de apoio na realização das atividades do lar
- não-valorização de seu trabalho

Interpretação de mulheres na impossibilidade de exercer o papel de “rainha do lar”:

- ciúmes e rivalidades entre mulheres
- perda da situação de “rainha do lar” levando à frustração e à sensação de inutilidade pessoal
- atitude de ausência de motivação (“não há nada para fazer”)
- atitude de autodesvalorização (“não faço nada”)

Interpretações masculinas:

- reforço do estereótipo “rainha do lar”
- dependência perante a “rainha do lar”

Tema gerador de posicionamentos *desiguais* (ou diferenciados) diante do papel da mulher como mãe-esposa-dona de casa – entre marido e mulher, entre sogra e nora, e entre namorados.

Subtemas: velhice como fator de perda das habilidades físicas; rivalidade entre sogra e nora.

- **Interpretações**

A mulher exemplar exercendo seus papéis, ancorada no tripé: mãe-esposa-dona de casa e de ser possuidora dos atributos de devoção, sacrifício ao lar e à família como parte da natureza feminina, é tema de algumas das preocupações e discussões presentes na sociedade de hoje.

Algumas reivindicações feministas denunciam, a partir do âmbito das práticas sociais, as desigualdades que ainda permeiam a maneira pela qual as relações entre homens e mulheres foram naturalizadas e tomadas como evidentes. Entretanto, a competência feminina ou a "missão sagrada da mulher" como mãe-esposa-dona de casa continua confirmando e confinando a mulher ao papel tradicional restrito à administração do lar e aos cuidados dos filhos.

O programa trata do personagem que assume o estereótipo de “rainha do lar” como tema gerador de posicionamentos diferenciados diante do papel da mulher como mãe-esposa-dona de casa, envolvendo as relações entre marido e mulher, entre sogra e nora, e entre namorados.

A mulher exercendo o papel tradicional de “rainha do lar” é interpretada no programa como a dona de casa perfeita que realizam sozinha todas as tarefas domésticas além de dedicar cuidado aos integrantes da família. Essa interpretação ajuda a restringir a visão feminina que se reconhece na naturalidade da sua competência e no exercício das atividades relacionadas ao âmbito privado da família. Essa visão ajuda a fazer críticas ao estereótipo da “rainha do lar” pelo caráter repetitivo e automático de suas atividades e quando reconhece que suas atividades não são valorizadas pelos integrantes da família.

Essa interpretação feminina faz com que ela se considere insubstituível no espaço doméstico familiar/privado. Ao vivenciar a situação de não poder exercer o papel de “rainha do lar”, criam-se condições para rivalidade e ciúmes entre mulheres, mas também uma auto-reflexão sobre sua importância na família.

No programa, o fato de a mulher estar impedida de realizar com naturalidade sua “missão sagrada” como mãe-esposa-dona de casa, vai ser tratado através das rivalidades e das disputas que permeiam o imaginário e as práticas sociais de mulheres no papel de sogra e de nora.

A rivalidade e o ciúme entre mulheres têm início na substituição de uma por outra como foco de atenções e elogios masculinos. Essa situação ajuda a mostrar as fraquezas e as frustrações de uma identificação social, pois, no próprio entendimento da mulher que assume o papel de “rainha do lar”, o desempenho de suas atividades domésticas serve de referência à sua própria existência. Esse desempenho é interpretado como natural às suas atribuições no âmbito doméstico, pois é nesse espaço que encontra a razão de seu próprio existir não permitindo que ninguém assuma o seu lugar ou possa fazer as tarefas tão bem quanto ela.

No programa, a “rainha do lar”, ao viver a situação de ficar impossibilitada de realizar esforço físico e suas atividades domésticas propicia, o desenvolvimento de uma atitude de ausência de motivação quando ela declara que “não há nada para fazer” e que “não faz nada”, ajudando a apresentar parte da compreensão do papel da mulher dona do lar como empregada de cozinha, varredoura de chão e lavadora de roupa. Essa situação também é acompanhada de outra interpretação quando a mulher desenvolve o sentimento de frustração e sensação de inutilidade pessoal, pois, ao viver concretamente essa condição de mãe-esposa-dona de casa, se vê como inútil e velha para a família.

O programa utiliza a rivalidade e o ciúme entre mulheres no papel de sogra e nora para fazer humor a esses sentimentos interiorizados do papel da mulher “rainha do lar” quando faz de tudo para contradizer e desacreditar o exercício da nora no papel de dona de casa. Essa atitude vai ajudar a criar situações engraçadas quando ironiza a nora chamando-a de inexperiente, novinha, criança, atrapalhada e quando demonstra ser a única a saber fazer as tarefas domésticas, como, por exemplo, lavar a roupa, limpar a casa e cozinhar. Esse comportamento ajuda a indicar a crítica ao estereótipo da mulher “rainha do lar” que se sente plenamente realizada quando reconhecida como a única soberana no âmbito doméstico, pois é profundamente dependente dos elogios do marido e dos filhos.

Apesar de o programa mostrar que o exercício do papel da “rainha do lar” é um dos componentes desencadeadores das rivalidades entre mulheres, ele também faz humor ao estereótipo da mulher não exemplar, que, além de não ser submissa ao marido demonstra, que suas atitudes são divergentes do modelo idealizado, pois nem sempre ele é seguido à risca pelo comportamento feminino.

O programa destaca a importância que o homem dá à escolha de uma mulher que reúna todas as prendas peculiares da exemplar dona de casa, em razão de sua dependência da “rainha do lar”. Enfatiza a importância do amor verdadeiro, que faz com que os amantes não envelheçam um para o outro, mesmo com o passar do tempo – idealizando o papel da esposa-mãe-dona de casa que dedica sua vida aos filhos e à felicidade da família.

Pode-se identificar que o programa, ao mostrar o estereótipo da mulher dona de casa, ajuda a criar situações onde ele pode ser criticado e confirmado seja pela visão masculina, seja pela feminina. Entretanto, essa crítica não chega a fazer parte da causa feminista que apregoa a importância da igualdade entre homens e mulheres, como, por exemplo, dos temas como o direito de cada mulher poder escolher autonomamente seu destino ou ser a protagonista de sua vida.

A narrativa propicia um desfecho apaziguador quando assinala que mesmo em caso casais mais jovens, é importante a mulher cozinhar bem para agradar o marido e ser afetuosa e submissa aos interesses masculinos. Identifica, também, que se pode rir da idealização de certos aspectos tradicionais relacionados à exaltação dos tradicionais papéis femininos de mãe, esposa e o esforço dispendido em atividades que lembram o âmbito doméstico (casa, lar, família e sua administração financeira e doméstica) e a ênfase na mulher a serviço do homem (com destaque aos papéis sexual e doméstico).

3 Episódio 3 – *Ninguém é de ninguém* (7 de abril de 2005)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Lineu e Nenê. Nenê arruma a mesa para o jantar estranhando Lineu arrumar-se ao vestir paletó para receber Mendonça, pois seria um simples jantar para receber um amigo de casa. Nenê não gostou do fato de Lineu ter escondido que Mendonça viria acompanhado de Maria Padilha, uma nova funcionária da repartição. Lineu comunica que Mendonça iria convidá-los para padrinhos de seu casamento. Nenê, furiosa, diz que não aceitaria o convite, pois Mendonça era um sem-vergonha que “enrolou” durante anos sua amiga Marilda e, agora, iria casar com uma garota mais nova. Lineu discorda de Nenê não vendo nenhum problema de Mendonça trocar Marilda por outra mulher. Entretanto, ele se confunde expressando que não via nenhum problema Mendonça ter trocado Marilda por uma garota que era mais gostosa em vez de dizer mais nova. Ele tenta corrigir a sua opinião, mas Nenê, enfurecida, briga com Lineu.

Seqüência 2

Casa de Agostinho e Bebel. Agostinho, ao entrar em casa, começa a brigar com Bebel ao perceber que ela o estava esperando toda arrumada. Bebel responde que havia se arrumado para esperá-lo chegar do trabalho. Agostinho, desconfiado do comportamento de Bebel, diz que quando uma mulher queria agradar o marido, arrumando-se e esperando-o com o jantar pronto era porque teria feito alguma coisa errada. Bebel discorda dizendo que havia feito tudo para eles comemorarem. Agostinho, nervoso, começa a indagar qual seria o motivo da comemoração. Bebel revela que talvez estivesse grávida. Agostinho agressivamente manda Bebel calar a boca e ameaça bater no seu rosto. Agostinho decide ir embora de casa dizendo que não iria agüentar esse tipo de situação.

Seqüência 3

Casa de Lineu e Nenê. Mendonça comenta com Lineu o significado de namorar uma garota mais nova explicando que era sexo a todo o momento, um sexo loucura e animal. Entretanto, confessa que mesmo possuindo todo este manjar, ele invejava Lineu, pois idealizava um casamento igual ao do amigo. Mendonça explica que gostaria de ter um casamento de vida mansa de chegar em casa e estar com o jantar servido para depois poder falar sobre as crianças, assistir ao Jornal Nacional e dormir cedo. Lineu responde para Mendonça que seu casamento parecia, mas não era um tédio, afirmando que ele e Nenê faziam loucuras de vez em quando, pois o “bicho pegava geral”. Maria Padilha interrompe a conversa dos dois dizendo que todos os amigos de Mendonça seriam convidados para o seu casamento. Nenê destaca que ela conhecia uma pessoa, sua amiga Marilda, que não poderia faltar à festa de casamento. Mendonça, nervoso, diz que se Marilda aparecesse na festa seria muito bem recebida. Nenê se retira da sala dizendo que iria comunicar o fato a Marilda. Lineu tenta impedi-la. Nenê reclama que Lineu sabia de tudo, mas havia escondido a verdade. Nenê diz para Lineu que seria a primeira a contar para Marilda sobre o casamento de Mendonça, pois uma amiga não tinha segredos com a outra. Lineu crítica Nenê dizendo que Mendonça era quem deveria contar sobre seu casamento a Marilda, mas Nenê não aceita.

Seqüência 4

Casa de Marilda. Nenê entra dizendo que tinha uma bomba para contar, mas, ao perceber que Marilda estava toda arrumada, pergunta se ela estava esperando alguém. Nenê, ao observar a mesa de jantar, pergunta se Marilda havia preparado o jantar para alguém, pois a mesa estava linda com toalha de renda, luz de vela, dois pratos e copos de vinho. Marilda tenta disfarçar dizendo que estava sozinha, mas Tuco aparece segurando uma garrafa de vinho. Nenê pergunta para Tuco o que ele estava fazendo ali. Marilda tenta explicar que era apenas um jantar. Nenê responde que o problema era o que rolava após o jantar. Marilda discorda de Nenê dizendo que não aconteceria nada após o jantar. Tuco afirma que um dia, quem sabe, talvez ocorresse algo entre os dois. Nenê, furiosa, relembra a Marilda que uma amiga de verdade não tinha segredos para com a outra.

Seqüência 5

Casa de Lineu e Nenê. Nenê organizando a mesa para o café-da-manhã. Tuco sentado à mesa. Lineu entra alegremente dando bom-dia sem obter resposta de Nenê. Ele pergunta se o mau humor estava relacionado ao jantar da noite passada. Nenê responde que era pelo jantar, pelo casamento do Mendonça e por Lineu chamar a noiva do Mendonça de gostosa. Tuco feliz diz que Marilda deveria saber que Mendonça iria casar. Lineu diz para Tuco que Nenê já havia contado. Nenê responde que havia tentado contar, mas encontrou Tuco com Marilda. Lineu diz que já sabia. Nenê diz ser uma boba por ser sempre a última a saber de tudo, pois todos escondiam dela a verdade. Agostinho sai do quarto e senta-se à mesa para tomar café dizendo que voltou para casa, pois ele e Bebel haviam se separado. Lineu diz para Agostinho que ali não era a sua casa. Nenê pede para Agostinho contar o que havia acontecido. Agostinho responde que não queria falar sobre o assunto. Nenê pede para Lineu falar com Agostinho. Lineu diz para Nenê respeitar o pedido, pois Agostinho não queria falar sobre o assunto. Agostinho revela que Bebel estava grávida de outro homem. Lineu reage rindo diante da revelação de Agostinho, e Nenê critica Lineu dizendo que aquilo era muito sério. Agostinho diz que quando ele se matasse Lineu sentiria remorso. Nenê, preocupada, diz que eles deveriam fazer alguma coisa, pois Bebel poderia estar traindo Agostinho com um amante. Lineu diz que iria trabalhar.

Seqüência 6

Salão de beleza de Marilda. Tuco tenta contar a Marilda sobre o casamento de Mendonça. Marilda, sem dar importância à intenção de Tuco, nervosa, começa a perguntar o que ele estava fazendo ali, pois o combinado era que Tuco não viria ao salão durante o dia e que ele não entrasse pela porta da frente para evitar comentários da vizinhança de que ele estava freqüentando a sua casa. Tuco, triste, interpreta que Marilda estava com vergonha de se relacionar com ele. Marilda pede para ele sair depressa pela porta dos fundos, pois estava chegando uma cliente do salão. Tuco declara não se envergonhar de seus sentimentos por Marilda. Marilda responde para Tuco que esse texto era do Mendonça. Tuco sai do salão dizendo que o problema era sempre o Mendonça.

Seqüência 7

Repartição onde Lineu, Mendonça e Maria Padilha trabalham. Mendonça pergunta para Lineu qual foi a reação de Marilda ao saber do seu casamento com Maria Padilha. Lineu responde que Marilda estava em outra, pois agora estava namorando Tuco. Mendonça demonstra ficar com ciúmes ficando brabo e chamando Tuco de moleque desgraçado. Mendonça diz para Lineu que Marilda não poderia ter feito isso com ele. Lineu, em resposta, lembra a Mendonça que ele fez o mesmo com ela. Mendonça declara para Lineu que ele era louco pela Marilda. Maria Padilha, no mesmo momento, entra na sala e escuta as últimas palavras de Mendonça perguntando por quem ele era louco.

Seqüência 8

Casa de Lineu e Nenê. Nenê prepara o almoço. Agostinho sentado à mesa cabisbaixo. Bebel entra e pergunta se Agostinho havia dormido ali. Agostinho diz para Bebel que ninguém poderia dormir com aquela desgraça. Nenê pergunta para Bebel o que estava acontecendo. Bebel explica que havia falado que estava grávida e que ele resolveu sair de casa. Agostinho diz para Bebel que a coisa que ele mais queria era ter um filho, mas se Bebel estivesse grávida o filho não era dele porque ele era estéril/oco. Bebel lembra do exame e do resultado que atestou a fertilidade de Agostinho. Agostinho revela a verdade dizendo que o resultado do exame era falso, pois havia mentido para ela. Agostinho pergunta para Bebel se a gravidez era de mentira. Bebel diz que estava grávida de outro homem. Agostinho, desesperado, diz para Nenê que ele iria se matar, mas que depois matava Bebel. Nenê pede ajuda para Tuco cuidar do Agostinho enquanto ela fosse buscar Lineu na repartição. Tuco diz que também iria se matar.

Seqüência 9

Repartição onde Lineu, Mendonça e Maria Padilha trabalham. Lineu entra em sua sala e se depara com Maria Padilha sentada na janela, chorosa. Lineu pergunta se ela estava pensando em fazer alguma besteira. Maria Padilha responde que faria uma besteira se casasse com Mendonça, mas que estava pensando em pular da janela. Lineu segurando-

a pelos ombros diz que Mendonça não merecia esse sofrimento. Maria Padilha diz para Lineu que não sabia por que Mendonça preferia a outra e lhe pergunta se ele a achava feia. Lineu responde que Maria Padilha não era feia e afirma que ela era bem gostosa, mas logo se corrige dizendo que quis dizer mais nova em vez de gostosa. Maria Padilha, interessada na opinião de Lineu, pergunta se realmente ele achava que ela era gostosa. Lineu sem jeito responde que Maria Padilha era bem gostosa. Nenê entra na sala e escuta as últimas palavras de Lineu. Maria Padilha e Lineu ficam assustados com a presença de Nenê.

Seqüência 10

Quarto de Lineu e Nenê. Nenê zangada com Lineu. Lineu tenta explicar para Nenê que Maria Padilha havia brigado com Mendonça, e que ele estava sendo seu ombro amigo. Nenê responde que o ombro poderia ser amigo, mas o resto estava querendo outra coisa. Nenê pergunta se ele estava com inveja do Mendonça. Lineu diz para Nenê que ele jamais teria uma namorada igual a Maria Padilha. Nenê afirma que uma mulher igual a Maria Padilha nunca iria olhar para Lineu. Lineu discorda dizendo que as mulheres olhavam para ele e, se ele não fosse um homem fiel, o “bicho iria pegar”. Nenê fica furiosa e joga o travesseiro em Lineu e o manda dormir na sala.

Seqüência 11

Repartição onde Lineu, Mendonça e Maria Padilha trabalham. Mendonça desconfia do mau humor de Lineu e pergunta o que havia acontecido. Lineu responde dizendo para Mendonça que ele nunca se casasse. Mendonça diz que se Lineu havia brigado com a Dona Encrenca só poderia ser por motivo de mulher e afirma que Lineu fingia ser um camisolão, mas ele era um artista. Mendonça começa a explicar para Lineu de que modo os homens deveriam fazer para amaciar mulheres do tipo de Dona Encrenca: entregando-lhes flores e bombons porque elas gostavam de besteiras, para depois susurrar algumas bobagens no ouvido dela e, por fim, quando ela estivesse bem-amaciadinha “créu”, se referindo ao relacionamento sexual.

Seqüência 12

Salão de beleza de Marilda. Nenê procura Bebel para dar-lhe apoio independentemente de o filho ser ou não de Agostinho e diz estar feliz pela gravidez da filha. Bebel agradece e revela que não estava grávida. Nenê sente-se aliviada, pois era difícil aceitar a gravidez da filha de outro homem que não fosse do marido. Bebel revela que mentiu para se vingar do cretino do Agostinho. Nenê diz não agüentar ver o sofrimento de Agostinho e que iria contar a verdade a ele. Bebel diz que ninguém sentia pena dela, pois ela nunca teria um filho do Agostinho. Marilda diz que há males que vêm para o bem. Nenê diz para Marilda que ela não deveria se meter na conversa entre mãe e filha. Marilda relembra que o salão era seu e era o lugar onde ela se sentia à vontade. Nenê diz que sabia muito bem que ali Marilda estava acostumada a ficar à vontade, pois viu o que ela havia feito com Tuco. Marilda responde que não fez nada com Tuco. Nenê diz que não gostava que Marilda ficasse “enrolando” dando esperanças para Tuco.

Seqüência 13

Repartição onde Lineu, Mendonça e Maria Padilha trabalham. Maria Padilha diz para Mendonça que o relacionamento deles agora seria apenas profissional. Mendonça reconhece que havia dito algumas palavras que magoaram sua noiva, mas lhe entrega flores e bombons com o objetivo de adoçar aquela mulher amargurada. Maria Padilha bate em Mendonça com as flores dizendo que não era idiota, pois sabia que ele “enrolou” Marilda durante anos. Mendonça pede nova chance, e ela diz que ele agora teria que entrar na fila, pois havia um colega da repartição interessado nela dizendo que ela era gostosa. Mendonça pede para que ela revele o nome do homem, pois iria despedi-lo. Maria Padilha não responde. Mendonça ameaça jogar-se pela janela, sem sensibilizar Maria Padilha.

Seqüência 14

Pastelaria do Beißola. Agostinho com um binóculo vigia Bebel no salão de beleza de Marilda. Beißola diz que ele estava perdendo o seu tempo, porque de dia nada acontecia

no salão, mas à noite. Agostinho nervoso pergunta se Beçola tinha certeza do que estava falando. Beçola responde afirmativamente, pois toda noite o cara entrava pela porta dos fundos e passava horas no salão e o pior era o que rolava após o jantar. Agostinho fica desesperado.

Seqüência 15

Banheiro da repartição onde trabalham Lineu, Mendonça e Maria Padilha. Lineu entra no banheiro. Mendonça vem atrás dizendo estar desesperado, pois havia um sujeito dando em cima de Maria Padilha. Lineu ignora Mendonça e entra no box do banheiro. Mendonça insiste em dizer que havia um Judas, um traidor na repartição e que precisava da ajuda de Lineu. Mendonça pergunta para Lineu por que ele e a Dona Nenê haviam brigado. Lineu irritado diz que nunca iria trair um amigo e tenta acalmar Mendonça dizendo que ficasse tranqüilo, pois Maria Padilha era uma garota legal, e que Mendonça já sabia que ela era um pouco difícil quando resolveu casar com uma garota gostosa. Lineu se corrige dizendo que quis dizer garota mais nova. Mendonça chama Lineu de Judas, safado e traidor. Os dois começam a discutir e trocar socos.

Seqüência 16

Casa de Lineu e Nenê. Nenê arruma a mesa para o jantar. Tuco pergunta para Nenê onde estava seu prato. Nenê responde que ele iria jantar na casa de Marilda, pois ela estava esperando por ele. Tuco responde que não iria, pois não freqüentava lugares em que era obrigado a entrar pela porta dos fundos. Lineu entra todo sujo e desalinhado dizendo que ele e Mendonça rolaram no banheiro da repartição e que haviam trocado alguns socos. Agostinho entra e pega uma faca de cortar carne dizendo que voltaria logo para o jantar. Nenê pergunta para Lineu o que Agostinho havia dito. Lineu responde que Agostinho saiu para matar uma pessoa. Lineu olha para a mesa e retruca perguntando pelo jantar de sua vida monótona.

Seqüência 17

Salão de beleza de Marilda. Mendonça bate a porta todo desalinhado e é recebido por Marilda. Mendonça observa que a mesa estava arrumada para duas pessoas e deduz que Marilda o estava esperando para jantar. Marilda responde há muito tempo resolveu desistir de esperar por um “bosta”. Mendonça diz que ele era um “bosta”, mas amava Marilda e lhe entrega flores e uma caixa de bombons. Marilda, adivinhando que logo em seguida ele falaria algo baixinho em seu ouvido, diz que não iria cair na sua conversa outra vez. Marilda começa a bater com as flores em Mendonça. Mendonça diz que ele não merecia esse tratamento, pois havia deixado de casar com outra mulher para ficar com Marilda. Mendonça pergunta para Marilda se a Dona Nenê não havia lhe contado sobre o casamento. Marilda responde não, mas que queria esquecer que um dia havia cruzado com ele em sua vida colocando-o para fora de sua casa.

Seqüência 18

Lado de fora do salão de beleza de Marilda. Agostinho segurando uma faca, escondido atrás de uma coluna de uma casa próxima, espera que o suposto amante de Bebel saia do salão. Mendonça sai do salão, e os dois começam a brigar.

Seqüência 19

Casa de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê e Tuco em silêncio à mesa de jantar. Tuco pergunta se estava rolando um “climão” entre os pais. Nenê dá a entender que sim. Beiçola entra correndo dizendo que Agostinho atacara Mendonça com uma faca. Entram Bebel, Agostinho e Mendonça. Agostinho diz que Mendonça havia engravidado Bebel. Bebel responde dizendo que Agostinho estava louco em imaginar que ela se envolveria com aquela coisa. Tuco chama Agostinho de burro dizendo que o negócio do Mendonça era a Marilda. Marilda se defende dizendo que ela não queria o estúpido do Mendonça. Mendonça agradece os elogios das mulheres, dizendo que elas sabiam como fazer um homem se sentir o máximo. Lineu pergunta para Mendonça o que ele foi fazer na casa de Marilda. Mendonça diz que não estava mais falando com Lineu. Marilda responde

que ele foi agarrá-la. Tuco diz para Marilda que a culpa era dela, pois dava liberdades para Mendonça. Marilda responde para Tuco dizendo que ele não tinha liberdade para falar desse modo com ela. Tuco continua dizendo que ela não “dava” para ele, mas para o Mendonça ela “dava”. Marilda tenta bater com as flores em Tuco armando a maior confusão. Nenê sobe na cadeira em que estava sentada e grita dizendo que sua casa não era uma feira. Nenê manda todos irem embora. Marilda sai dizendo que Nenê não precisava repetir o convite e é seguida por Mendonça. Nenê diz para Agostinho que o quarto dele era lá do outro lado do muro, e que Bebel fosse com ele e que os dois tentassem se entender. Logo após, manda Tuco e Beiçola também saírem para a rua. Nenê senta-se novamente ao lado de Lineu. Lineu comenta que para uma vidinha monótona a noite havia sido bem movimentada. Os dois começam a rir.

Seqüência 20

Quarto de Bebel e Agostinho. Bebel pergunta se Agostinho não iria deitar. Agostinho pergunta se a gravidez dela era de verdade. Bebel revela que a gravidez era de mentira. Agostinho suspira aliviado. Bebel pergunta se era mentira a esterilidade de Agostinho. Agostinho confessa que era estéril e pergunta se Bebel desejava que ele fosse embora, pois ele era um homem incompleto. Bebel diz para Agostinho que ele poderia ser oco, não podendo lhe dar filhos, mas ele dava muita coisa para ela. Agostinho complementa dizendo que ele dava alegria e vida erótica. Bebel diz que não estava falando disso, mas de amor, de sentimento e de carinho. Agostinho declara-se dizendo ter um amor enorme por Bebel.

Seqüência 21

Salão de beleza de Marilda. Marilda triste está sentada à mesa do jantar. Tuco bate à sua porta e entra. Marilda pergunta o que ele estava fazendo ali, pois não estava esperando Tuco para jantar. Tuco revela que não contou para Marilda sobre o casamento de Mendonça, pois ele tinha esperança que um dia ela ficasse com ele não em razão do casamento de Mendonça com outra. Marilda diz que se ele tivesse lhe contado ela poderia desistir de vez do Mendonça e ficar com Tuco. Tuco diz que quem sabe um dia,

talvez ela ficasse com ele. Marilda responde que talvez esse dia tivesse chegado. Tuco ergue-se esperançoso da cadeira e beija Marilda. Marilda diz que Nenê não iria gostar nada disso. Tuco dá de ombros, e os dois puxam a cortina do salão para cobri-los.

Seqüência 22

Quarto de Nenê e Lineu. Nenê prepara a cama para dormir. Lineu entra com flores e chocolate dizendo que queria pedir desculpas. Nenê diz que estava escutando. Lineu responde que o que ele tinha para falar teria que ser no ouvido. Lineu abraça Nenê gentilmente por trás, afasta uma mecha de seus cabelos do ouvido e sussurra algumas palavras. Nenê desata a rir. Lineu reclama que estava dizendo uma coisa romântica, e que ela não poderia rir. Lineu, novamente, repete as mesmas palavras de antes, e novamente Nenê cai na gargalhada. Os dois continuam nesse dilema.

Temática do episódio – Mentira como fator desencadeador de ciúme nas relações amorosas e afetivas entre marido e mulher, entre amigos e entre namorados, possibilitando discutir o significado do casamento e da amizade

Interpretações femininas:

- infidelidade masculina
- desinteresse masculino pela mulher

Interpretações masculinas:

- infidelidade e traição femininas
- presença de um amante

Ideais de casamento para a mulher:

- fidelidade masculina
- ser mãe/ter filhos/engravidar
- amor verdadeiro

Ideais de felicidade para a mulher:

- amizade entre mulheres
- falar a verdade

Subtemas: relacionamento entre homem mais velho e mulher mais nova – aceitação social; relacionamento entre mulher mais velha e homem mais jovem – vergonha, não-aceitação social.

- **Interpretações**

O ato de mentir proporciona sentimentos de ciúmes, desconfiança e traição nos relacionamentos amorosos e familiares podendo transformar-se em uma verdadeira ameaça a harmonia de qualquer relação social, como, por exemplo, nas de amizade e conjugais. Esses sentimentos, quando experimentados de forma intensa, podem levar a sofrimentos e se tornar causa determinante de intrigas amorosas e, em alguns casos, até de crimes passionais. Mas podem, também, exercer efeitos positivos sobre relacionamentos afetivos, servindo para alguém mostrar e defender o seu amor.

O programa trata da temática da mentira como fator desencadeador de ciúme nas relações amorosas e afetivas entre marido e mulher, entre amigos e entre namorados. Constrói assim uma narrativa para discutir o significado do casamento e da amizade. Nas diferentes situações de mentira, cria-se a possibilidade de expectativa cômica e engraçada em razão da maneira como cada personagem reage ao sentimento de desconfiança e traição que se desenvolve nos relacionamentos amorosos e familiares.

A mulher que assume o estereótipo da mãe-esposa-amiga e que se apresenta como guardiã dos atributos de docilidade e afeto interpreta o ideal de felicidade que é defender a instituição do casamento quando procura escolher a mulher ideal para o filho; o homem perfeito para a amiga e apaziguar brigas conjugais na família.

Esse entendimento aponta alguns estereótipos das relações amorosas e afetivas, como, por exemplo, o preconceito sobre o envolvimento de uma mulher mais velha com

homem mais jovem, a não-aceitação do fato de uma mulher casada ter um amante, bem como o medo de ser traída quando procura reduzir a auto-estima do marido com o objetivo de fazê-lo acreditar ser incapaz de atrair outros parceiros sexuais.

O programa também mostra outra interpretação feminina quando atribui ao ideal de casamento a possibilidade de ser mãe fazendo da gravidez a plenitude da realização de uma mulher. Mas ameniza essa situação ao fazer humor da vida monótona e tediosa do casamento apesar da presença dos filhos.

A interpretação masculina diante da suspeita de infidelidade e traição femininas reforça a atitude machista de agarrar-se a indícios reais ou inventados a fim de justificar um ciúme obsessivo que leva um homem a seguir e a vigiar sua parceira para confirmar sua desconfiança. A suspeita leva-o a ver o trabalho feminino como uma oportunidade para fazer sexo com outro homem ou, ainda, a ficar obcecado com a possibilidade de não ser o responsável pela gravidez da sua mulher.

O programa apresenta como sendo normal o comportamento masculino de vingança quando existe a suspeita e/ou a descoberta de uma traição nas relações amorosas e afetivas, como também o desenvolvimento de pensamentos irracionais, como, por exemplo, a vontade de morrer, de atacar seus possíveis rivais com facas ou socos e a vontade de espancar o cônjuge.

Como subtema, o programa ressalta o posicionamento masculino de aceitar um relacionamento entre um homem mais velho e uma mulher mais jovem, pois faz parte de padrões profundamente arraigados, recebidos da sociedade com certa compreensão, enquanto o inverso provoca uma reação de repúdio, pois ainda seria um comportamento tido como tabu.

Na interpretação feminina da mulher mais velha que se relaciona com homem mais jovem há um sentimento de vergonha em assumir essa relação amorosa, além da não-aceitação familiar e social, pois a mulher demonstra preocupação com os olhares e o falatório da vizinhança, sempre atenta aos movimentos de uma mulher que mora sozinha. Essa atmosfera de recriminação impede que a mulher retribua a atenção, o carinho e tenha o coração aberto para viver um grande amor que é oferecido por um homem mais jovem.

O programa, através da temática, faz humor sobre o papel da mulher que assume o estereótipo da inclinação natural da mãe-esposa-amiga “em tomar conta do outro” e da concepção “lar doce lar”, desprovido de brigas e tensões, com autêntica harmonia familiar. Sugere, então, que as relações entre cônjuges, namorados, filhos e amigos sejam na maioria das vezes confusas, conflituosas e insatisfatórias. Entretanto, aponta que sempre haverá períodos de maior ou menor confiança nas relações amorosas e afetivas, e que o diálogo faz o relacionamento funcionar, desde que seus integrantes não escondam muita coisa um do outro, pois é preciso haver uma mútua confiança.

4 Episódio 4 - *O homem dois ponto zero* (4 de agosto de 2005)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, Lineu e Tuco sentados no sofá da sala de estar. Lineu lê o jornal e Tuco, uma revista. Nenê tenta assistir à televisão. Nenê demonstra desconforto com os barulhos do lado de fora da rua e reclama que, após ter sido aberta uma oficina mecânica, eles não tinham mais sossego. Lineu concorda que o barulho não era dos melhores. Tuco diz que era a globalização e o mercado mundial, pois as pessoas precisavam trabalhar. Nenê diz que a globalização poderia dar uma folga no sábado à tarde. Marilda entra reclamando do barulho da oficina que havia transformado a rua calma em um verdadeiro inferno. Lineu diz para Marilda que ela também mantinha um estabelecimento comercial. Marilda responde que seu estabelecimento não fazia barulho. Tuco discorda de Marilda, pois as mulheres do salão faziam fofocas. Marilda diz que alguém deveria tomar uma atitude, pois o barulho era insuportável. Nenê pede para Lineu ir reclamar ao que não é atendido com a desculpa de que ele já reclamava dos outros a semana toda, e que o sábado era seu dia de descanso. Nenê não compreende que Lineu consiga descansar com o barulho da mecânica. Lineu se dirige a Tuco pedindo-lhe para atender à solicitação de Nenê. Tuco responde que adorava barulho. Nenê, ao levantar-se do sofá, diz que os homens da casa não prestavam para nada. Marilda complementa dizendo que todos os homens não serviam para nada em nenhum lugar do mundo. Nenê e Marilda resolvem ir juntas para reclamar do barulho da oficina. Após Nenê e Marilda se retirarem, Lineu diz para Tuco que talvez agora eles tivessem uns minutos de sossego.

Seqüência 2

Oficina do Paulão da Regulagem. Nenê pergunta para Paulão onde era o setor de reclamação. Paulão sai debaixo do carro e pergunta por que as madames estavam querendo reclamar. Nenê e Marilda ficam boquiabertos ao vê-lo e respondem que queriam era saber onde ficava o setor da recepção para dar as boas-vindas ao novo vizinho. Nenê elogia o estabelecimento o que também é confirmado por Marilda em função da beleza de Paulão. Paulão diz para elas se sentirem à vontade.

Seqüência 3

Agostinho e Paulão na frente da casa de Lineu. Paulão mostra o concerto do táxi de Agostinho dizendo que o problema estava no distribuidor e que agora o carro rodaria macio. Agostinho concorda e pergunta se o preço sairia barato. Paulão responde dizendo que o barato era inimigo do ótimo. Agostinho concorda, mas diz que o ótimo era muito amigo do parcelado. Paulão concorda, mas diz que Agostinho era um dos seus primeiros clientes e que facilitaria o pagamento em duas vezes. Agostinho responde que Paulão não era um de seus primeiros mecânicos e que topava pagar em três vezes, mas a entrada seria com cheque pré-datado. Agostinho sai em busca do talão de cheque, e Paulão fica na frente do táxi. Bebel começa a chamar Agostinho para almoçar. Bebel, ao se aproximar do táxi, percebe que não era Agostinho e fica encabulada com a presença de Paulão. Paulão se apresenta e diz que estava com fome convidando Bebel para comer pastel. Bebel não aceita, dizendo que seu marido não iria gostar. Paulão concorda dizendo que o marido dela tinha razão, pois pastel engordava convidando-a então para tomar um suco. Bebel novamente responde não, mas Paulão insiste dizendo que se ele pedisse um beijinho ela também não lhe daria. Agostinho se aproxima perguntando o que estava acontecendo ali. Bebel diz para Agostinho que estava apenas conversando com Paulão. Agostinho com ciúme pergunta por que Bebel estava com aquele sorriso no rosto. Paulão pede desculpas dizendo não saber que Bebel era mulher de Agostinho. Agostinho responde que Bebel sabia que era casada.

Seqüência 4

Casa de Lineu e Nenê. Marilda e Nenê preparam a mesa para o almoço. Lineu pergunta se Nenê havia conseguido reclamar do barulho. Nenê muda de opinião dizendo que o pobre do mecânico tinha todo o direito de trabalhar. Tuco interessado na mudança de comportamento reclama do barulho que era insuportável para o dia de sábado. Marilda responde dizendo que era a economia mundial que estava em jogo, e que as pessoas tinham de trabalhar. Bebel entra seguida por Agostinho. Agostinho reclama que ela havia “dado mole” para aquele homem. Tuco, interessado, pergunta para quem a Bebel havia “dado mole”. Agostinho diz que o mecânico da rua havia “dado” em cima da Bebel. Nenê, interessada, pergunta para Bebel se o bonitão a havia paquerado. Lineu enciumado pergunta a que bonitão Nenê estava se referindo. Bebel responde que o “bonitão” a havia convidado para comer um pastel, mas ela não aceitou. Agostinho fica mais enciumado. Marilda diz que não gostava de pastel, mas, se recebesse o convite, aceitaria. Tuco chama a atenção de Marilda. Marilda diz que não tinha mais nada com Tuco. Nenê lembra para Tuco que ele estava namorando a Viviane. Lineu diz para Nenê que ela era uma mulher casada. Nenê diz para Lineu que ela poderia achar um homem bonito mesmo estando casada. Bebel diz que o nome dele era Paulo. Nenê responde dizendo que era um bonito nome. Bebel complementa dizendo que era Paulão da regulagem. Marilda complementa revelando “não fala que eu me acabo”. Agostinho enciumado entende que as mulheres eram assanhadas e que não podiam ver um homem novo no bairro porque logo ficavam agindo como bobas. Marilda discorda de Agostinho dizendo que era questão de critério, pois Paulão era um homem diferente desses homens que tinham por aí. Ela complementa que Paulão era um homem dois ponto zero. Lineu, enciumado, pergunta para Marilda se, quando ela falava “esses homens por aí” estaria incluindo ele, Agostinho, e Tuco. Nenê diz que Lineu estava agindo como criança, e que elas apenas acharam o homem bonito e mais nada. Agostinho senta ao lado de Lineu e Tuco e afirma que Marilda, Nenê e Bebel não eram as melhores mulheres do mundo, mas eram as mulheres que eles possuíam e que “elas são nosso cercadinho,” e que o mecânico estava querendo pular para dentro. Agostinho diz que eles não deveriam permitir que isso acontecesse.

Seqüência 5

Pastelaria do Beißola. Agostinho mexendo no motor do táxi. Beißola diz que nunca viu alguém desconcertando um carro. Agostinho diz que Beißola não entendia de mecânica. Beißola responde que era fácil concluir que uma peça nova era melhor que uma velha. Agostinho pede para Beißola ficar “na dele” e que o tempo iria esquentar. Agostinho começa a chamar os outros homens do ponto de táxi dizendo que seu carro estava com defeito, e que mandou concertá-lo, mas o mecânico do bairro, em quem a gente deveria depositar a confiança, pois dizia possuir curso, que vai à fábrica e que estuda, colocou uma peça adulterada no seu carro. Paulão se aproxima perguntando o que estava acontecendo, pois havia entregado o carro concertado para Agostinho. Agostinho não permite que Paulão toque no táxi dizendo que iria procurar seus direitos. Agostinho sai em direção de Beißola chamando-o de Dr. Abelardo dizendo que queria fazer uma queixa aos órgãos de competência pelo dano moral. Paulão diz que Agostinho estava nervoso e que deveria se acalmar. Agostinho diz que estava nervoso, pois com o carro estragado não poderia sustentar seus filhos. Beißola diz que Agostinho não tem filhos. Agostinho responde que não tem filhos por problemas emocionais, causado pelo *stress* de lidar com pessoas iguais ao Paulão, revelando que seu carro fora presente de sua mãe que dela recebeu quando ela morreu. Paulão pede para não colocar a mãe no meio. Agostinho começa a chorar dizendo que sua mãe havia lhe dado o dinheiro para comprar o carro quando o trem a pegou, e que tudo o que possuía devia à sua mãe. Agostinho ameaça bater em Paulão.

Seqüência 6

Salão de beleza de Marilda. Marilda explica para Nenê que já sabia como iria pegar o Paulão. Ela explica que levaria o seu carro na oficina e que após uma conversa daria um “créu” no sentido de conquistá-lo. Nenê diz que o plano era maravilhoso, embora Marilda não tivesse carro. Marilda diz que por isso precisava da Nenê. Nenê explica que não poderia emprestar o carro sem falar com Lineu. Marilda pergunta se o carro não era também da Nenê. Nenê responde afirmativamente, mas Lineu poderia precisar do carro. Marilda lembra à Nenê que no sábado Lineu não saía de casa. Nenê aceita emprestar o carro enquanto Lineu estivesse assistindo à televisão. Marilda sai dizendo para Bebel

que iria à esquina arranjar um namorado e logo retornaria. Agostinho entra e Bebel pergunta se ele não iria trabalhar. Agostinho diz que a partir de hoje ele ficaria no salão fazendo companhia para Bebel. Bebel diz que ele queria ficar vigiando-a. Agostinho diz que estava fragilizado devido ao carro e que precisava da companhia de sua mulher que ele amava muito. Agostinho pede para Bebel lhe servir um café.

Seqüência 7

Oficina do Paulão da regulagem. Paulão diz para Marilda que o problema do carro era elétrico. Marilda responde que duvidava que o problema fosse mais elétrico do que o dela. Paulão diz não entender o que ela havia dito. Marilda diz que também não entendeu o que ele havia falado sobre o carro. Marilda diz que para ser mecânico o homem deveria ser inteligente, pois era um trabalho complicado. Paulão diz que Marilda era muito simpática. Marilda pergunta se ele a achava apenas simpática. Paulão diz que justamente estava reparando “no seu bico” deixando Marilda constrangida, mas logo se corrige dizendo que estava reparando o bico injetor do carro que estava um pouco sujo e que também era necessário trocar o filtro e o regulador da pressão. Marilda tenta embarcar no carro dizendo que mais tarde deixaria o carro na oficina. Paulão impede Marilda de sair com o carro dizendo que já havia desmontado algumas peças do carro.

Seqüência 8

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu segurando um balde procura o carro que não estava na garagem.

Seqüência 9

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Lineu entra perguntando a Nenê onde estava o carro. Nenê se faz de desentendida. Lineu novamente pergunta pelo seu carro. Nenê responde dizendo que o carro também era dela. Lineu, irritado, responde que queria lavar o carro,

mas ele havia sumido. Nenê procura disfarçar dizendo que havia emprestado para Tuco. Tuco entra e pede para Nenê prender o botão em sua camisa o que ajuda a mostrar que Nenê estava mentindo. Lineu pergunta o que Tuco estava fazendo ali. Tuco responde que estava na sua casa pedindo para a sua mãe prender o botão de sua camisa. Lineu diz que Tuco deveria estar com seu carro. Tuco, feliz, diz que não havia pensado na possibilidade, mas pergunta se Lineu poderia emprestar o carro para ele ir ao cinema à noite. Lineu diz que Tuco não iria ao cinema pelo mesmo motivo que ele não poderia lavar o carro, pois ele havia sumido. Nenê tenta explicar que pegou o carro para ir ao supermercado, mas foi obrigada a deixá-lo por que odiava ficar estacionando. Lineu e Tuco não entendem os argumentos de Nenê. Nenê reclama que os homens não entendiam as mulheres. Lineu diz que não iria perder o seu sábado tentando entender as mulheres, e que seria melhor ir ao Beijola tomar uma cerveja até o carro voltar. Marilda entra dizendo que elas estavam com um problema sério no bico injetor. Nenê pergunta o que era o bico injetor. Marilda diz que não sabia o que era, mas que o carro havia ficado na oficina. Nenê, apavorada, revela que não saberia o que dizer para Lineu.

Seqüência 10

Pastelaria do Beijola. Paulão conversa com Beijola relatando que somente um cliente o procurou durante o dia, e que essa situação era por culpa do Agostinho que havia falado mal do seu trabalho para os outros. Beijola responde dizendo que Paulão fosse se acostumando com Agostinho, pois ele era assim mesmo. Lineu se aproxima e escuta Paulão dizendo que se não fosse a “gostosa do Monza”, que, na verdade, só havia ido à oficina para “dar em cima” dele, a oficina teria ficado “às moscas”. Lineu manda Paulão repetir aquelas palavras se fosse homem. Paulão pergunta se era aquele negócio de ter ficado às moscas. Lineu diz que não, e sim da gostosa do monza que deu em cima dele. Paulão confirma que a mulher havia se insinuado, e que ela era gostosa, mas não encarou porque ele temia que ela fosse casada, pois o corno poderia vir para cima dele. Lineu confuso diz que a sua mulher não era gostosa, depois se corrige dizendo que ela era gostosa, ou melhor, se corrige novamente dizendo que a gostosa a que Paulão estava se referindo era a sua mulher. Paulão diz para Lineu que então ele era o corno. Lineu começa a gritar dizendo que não era corno e a trocar socos brigando com Paulão.

Seqüência 11

Oficina do Paulão da regulagem. Lineu e Nenê se dirigem à oficina. Nenê diz que não acreditava que Lineu achasse que ela havia “dado em cima” do mecânico. Nenê pede a Lineu se ele não confiava nela. Lineu responde que não poderia confiar, pois Nenê mentia para ele. Nenê diz que não poderia dizer que havia emprestado o carro para Marilda “dar em cima” do mecânico, pois Lineu ficaria chateado. Lineu diz que chateado ele estava em fazer papel de palhaço. Nenê diz que antes Lineu fez papel de palhaço, mas agora ele iria se desculpar com Paulão. Paulão fica assustado com a presença de Lineu e pergunta se ele havia esquecido de dizer algum outro palavrão. Lineu pede desculpas dizendo que houve um erro, e que a gostosa a que ele se referiu na pastelaria não era a sua esposa. Paulão diz que não estava entendendo mais nada, e que a vizinhança era braba, pois já estava ficando traumatizado. Nenê diz que no bairro só morava gente boa e que a má-impressão iria acabar. Paulão diz que estava ali para trabalhar e não para criar confusão. Paulão diz que já havia concertado o carro de Lineu. Lineu diz que o carro demonstrava nenhum defeito. Nenê tenta acalmar a situação dizendo a Lineu que se Paulão estava afirmando que o carro estava estragado eles deveriam confiar. Lineu pergunta qual era o preço do concerto. Paulão explica que havia feito toda a parte elétrica e que o preço era 800 reais. Lineu fica apavorado com o preço. Paulão diz que Lineu não havia cuidado bem do carro. Nenê diz que com certeza Paulão faria um desconto. Paulão diz que já que Lineu o havia chamado de cafajeste ele faria em duas vezes. Lineu responde que Paulão o havia chamado de corno e que a melhor forma de pagamento seria três vezes. Paulão concorda e estende a mão para Lineu que não aceita fazer as pazes. Nenê diz que para realmente acabar com a má-impressão, Paulão estava convidado para jantar em sua casa. Lineu reclama dizendo que não tinha dinheiro a não ser que Nenê fizesse pão com ovo. Paulão diz que adorava pão com ovo. Nenê responde até à noite.

Seqüência 12

Pastelaria do Beijola. Bebel compra cigarro para Marilda na pastelaria do Beijola. Ela pergunta por que Agostinho estava vigiando-a. Agostinho responde dizendo que estava apenas fazendo companhia a Bebel, mas ela reclama dizendo para ele ficar longe dela.

Agostinho responde que ela queria se oferecer para o mecânico. Bebel diz que não iria “dar mole para nenhum mecânico”. Agostinho diz que Marilda era uma “messalina”, vagabunda e que ele entendia de vagabundagem de mulher quando queria arranjar homem novo. Bebel ameaça Agostinho dizendo que se ele não parasse de segui-la ela colocaria um belo par de chifres em sua cabeça e arrastaria o primeiro homem que passasse para o motel do bairro. Agostinho começa a reclamar dizendo que ele iria matá-la, que mataria todo mundo e o mecânico desgraçado. Beizola se aproxima dizendo para Agostinho que o problema dele era o mesmo do Lineu, pois eles estavam com “ciúmes só porque o mecânico era bonito”. Agostinho diz para Beizola que ele não achava macho bonito e que mesmo que Beizola falasse grosso ele não o enganava, pois o conhecia muito bem. Surge um cliente perguntando se o táxi que estava parado era do Agostinho. Agostinho responde sim, mas que não estava rodando. O cliente diz que queria ir para o aeroporto e que não poderia perder o avião e pagaria a corrida em dólar. Agostinho se interessa dizendo que faria a corrida. Agostinho entra na pastelaria atrás do distribuidor. Beizola se aproxima e pergunta se Agostinho estava procurando o distribuidor novo que Agostinho havia trocado pelo velho com a intenção de culpar o mecânico. Agostinho responde sim. Beizola diz que havia colocado o distribuidor no lixo. Agostinho fica furioso e diz que Beizola iria fazê-lo perder uma corrida para o aeroporto. O cliente insiste se Agostinho iria levá-lo ou não. Agostinho responde sim. Beizola aproveita para elogiar o ato heróico de Agostinho repetindo várias vezes: “vai se sacrificar pela sua mulher e filhos; vai levar seu cliente”.

Seqüência 13

Casa de Lineu e Nenê. Marilda, Paulão, Lineu, Nenê e Tuco sentados na sala de estar. Nenê e Marilda conversam com Paulão. Nenê diz que sempre disse para Lineu que precisavam de um mecânico na rua. Lineu não confirma a afirmação de Nenê. Nenê sem jeito diz que havia falado para Marilda. Marilda diz que Paulão iria adorar a clientela, pois o pessoal da rua era muito fiel. Tuco diz que havia pessoas que não eram muito fiéis, pois trocavam de um para outro rapidinho. Nenê oferece outra cerveja para Paulão. Paulão responde que não precisava nem perguntar, pois ele era meio fraco para bebida. Marilda diz que havia um restaurante ali perto que servia uma cerveja ótima. Nenê confirma sugerindo que Paulão levasse Marilda ao restaurante qualquer dia. Tuco

convida Lineu para ir ao referido restaurante. Lineu concorda achando ótima a idéia. Nenê não permite a saída de Lineu dizendo que eles estavam recebendo visitas. Lineu responde que Nenê e Marilda estavam recebendo muito bem as visitas. Tuco complementa dizendo “bem até demais”. Nenê diz que Lineu não iria sair e que Tuco fosse comprar champignon para o estrogonofe. Tuco ao perguntar onde ele poderia comprar champignon àquela hora faz Lineu levantar do sofá sugerindo que os dois fossem a um supermercado bem longe e que se eles saíssem agora provavelmente teriam sorte e pegariam um engarrafamento e sabe lá a que horas voltariam. Nenê sai atrás de Lineu pedindo que ele voltasse para a sala de estar. Lineu responde que nada iria obrigá-lo a entrar de volta naquela sala. Lineu tenta ligar o carro, mas não funciona. Lineu diz para Tuco que o carro não poderia estar com defeito, pois pagou 800 reais pelo concerto. Tuco ao perguntar se o problema do carro era grave faz Lineu sair do carro prometendo que quem iria ficar grave era o estado de saúde do mecânico depois de ter uma conversa com ele. Nenê impede Lineu de entrar de volta na casa. Lineu ameaça entrar dizendo que Nenê iria agradecê-lo por ter livrado Marilda de um mecânico ladrão. Nenê responde que Paulão não era ladrão, mas que Lineu e Tuco eram ciumentos, pois o defeito do carro deveria ser uma besteira qualquer. Lineu pergunta para Nenê se ela preferia ficar ao lado do mecânico ou do marido e filho. Nenê responde que estava ao lado da Marilda. Lineu responde dizendo que ele ficaria com Tuco do outro lado da rua na pastelaria do Beiçola.

Seqüência 14

Pastelaria do Beiçola. Lineu, Tuco são servidos de cerveja por Beiçola. Lineu reclama dizendo que estava com raiva da Nenê por ela defender o safado do mecânico. Tuco diz que a sua raiva era por Marilda estar “atacando” o safado. Beiçola aponta para Agostinho que chega com o seu carro sendo rebocado dizendo que havia alguém numa situação pior. Agostinho ironicamente diz que chamou um reboque porque havia cansado de dirigir. Beiçola pergunta se havia sido o distribuidor. Agostinho responde sim descendo do reboque para bater no Beiçola, mas é impedido por Lineu e Tuco.

Seqüência 15

Casa de Lineu e Nenê. Paulão bêbado começa a procurar na estante um disco de música *funk*. Nenê diz que ela e Lineu não gostavam de *funk*. Paulão abre sua cinta dizendo que ainda bem que sempre trazia seu CD de emergência. Ele começa a tirar papéis, chaves, camisinhas mostrando-as e dizendo que eram para “emergência” e ao encontrar seu CD pede para Nenê outra cervejinha. Nenê responde dizendo que achava que Paulão deveria dar uma parada já que ele já estava de “bom tamanho”. Marilda diz para Nenê que o homem dois ponto zero estava mais parecendo uma motoforreca puxada à manivela. Nenê, arrependida, diz que havia brigado com Lineu por Paulão que era um homem grosso. Bebel entra perguntando por Agostinho. Paulão sorridente diz que estava chegando mais mulher. Bebel não gosta da aproximação de Paulão e diz que ele estava ficando doido. Paulão diz para Bebel que o “outro” (se referindo ao Agostinho) não estava ali tentando agarrá-la, dizendo que eles poderiam relaxar e ficar à vontade. Nenê afasta Paulão de Bebel dizendo que o Agostinho não estava, mas que ela estava. Paulão responde dizendo “tudo bem” e tenta abraçar Nenê. Marilda diz para Paulão que ele estava precisando de uma regulagem. Paulão responde para Marilda para não cortar seu barato, pois isso o magoava e pergunta se Marilda gostaria de dançar. Paulão começa a dar um *show* de dança acompanhando a melodia do seu CD.

Seqüência 16

Pastelaria do Beizola. Agostinho, Tuco e Lineu sentados tomando cerveja. Agostinho choroso diz que adorava seu carro. Lineu tenta acalmá-lo dizendo que era só fazer uma retífica que o carro ficaria igual como antes. Agostinho responde dizendo que não ficaria demonstrando muita tristeza ao afirmar que havia matado o próprio carro. Bebel, Nenê e Marilda se aproximam da pastelaria atrás de Lineu, Tuco e Agostinho. Bebel diz para Agostinho que o Paulão tentou agarrá-la. Agostinho sem dar importância pergunta para Bebel se Paulão fazia retífica. Tuco diz que aquele mecânico havia detonado o carro de Lineu. Lineu complementa dizendo que o mecânico havia lhe cobrado 800 reais pelo conserto. Nenê pede para Agostinho esquecer o carro e diz que alguém deveria tirar o Paulão da sua casa, pois estava bêbado dançando *funk* aos berros. Lineu diz para Nenê que pensava que ela estivesse ao lado do Paulão. Nenê diz que estava do

lado da Marilda e que agora as duas estavam do lado de fora. Lineu diz que não iria, pois preferia ficar consolando Agostinho. Marilda pede para Tuco dizendo que ele não tinha carro para se lamentar. Tuco responde não, pois não estava a fim de segurar vela entre o Paulão da regulagem e a Marildinha da “balaiagem”. Nenê diz que os homens dessa rua não serviam para nada. Marilda completa dizendo que homem em nenhum lugar do mundo servia. Lineu pergunta para Marilda se ela incluía o homem dois pontos zero quando diz que nenhum homem prestava. Nenê diz que Lineu estava com ciúmes. Lineu diz que não estava. Tuco diz que também não estava. E Agostinho diz que só estava pensando no carro. Bebel diz para Agostinho esquecer o carro e ir ajudá-la. Marilda insiste pedindo que Tuco tirasse Paulão da casa de Nenê. Tuco responde que ninguém mandou Marilda escolher um homem dois pontos zero movido a álcool. Lineu elogia a resposta de Tuco. Nenê diz que não havia a menor graça. Eles se recusam a sair da pastelaria do Beißola.

Seqüência 17

Salão de beleza de Marilda. Bebel diz para Marilda que o comentário da rua era o vexame que o mecânico havia dado na casa de Lineu e Nenê. Marilda responde dizendo que não havia necessidade de ter chamado a polícia, pois Paulão iria cansar de dançar e dormiria. Bebel rindo diz que Paulão dormiu na mesa da copa. Marilda afirma que era muito difícil arrumar homem que prestasse. Bebel responde que sempre dizia que quem tem o seu que o agarre. Marilda, ao ver Agostinho entrar no salão, complementa dizendo que “realmente tem que agarrar porque os que aparecem por aí eram piores dos que já se tem há muito tempo”. Bebel, ao ver Agostinho, pergunta pelo carro. Agostinho diz que havia deixado na oficina para trocar algumas peças. Marilda pergunta como Agostinho teve coragem de deixar o seu carro com aquele bêbado. Bebel pergunta o que ele faria até que o carro ficasse pronto. Agostinho diz que ficaria fazendo companhia para sua mulher e que ele a amava tanto perguntando “tem café, não tem café, passa um café, uma bolachinha”.

Seqüência 18

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Paulão entrega o carro consertado a Lineu pedindo desculpas. Paulão revela que havia ficado chateado com a briga e que resolveu ligar erradamente a fiação do carro para dar um choque. Paulão garante que o carro agora estava bom, pois era o Paulão da Regulagem e oferece a sua amizade a Lineu. Paulão estende a mão a Lineu que novamente não aceita a amizade de Paulão, mas diz “quem sabe um dia”. Paulão responde que quando Lineu o conhecesse melhor veria que ele era uma boa pessoa afirmando: “Como diz a Bíblia, nada como um dia como depois do outro.” Lineu complementa dizendo que o chato era quando esse outro dia é um dia de ressaca depois de uma noite de farra.

Seqüência 19

Cozinha de Lineu e Nenê. Nenê recebe Lineu dizendo que esse era o seu homem dois ponto zero. Lineu diz que o homem dois ponto zero estava arrependido por ter tido uma crise de ciúmes e lhe pede perdão. Nenê também pede perdão por ter colocado o mecânico para dentro de casa. Nesse meio tempo, Paulão entra e pede um copo de água. Tuco diz que não acreditava que Paulão voltasse depois de tudo o que ele tinha feito. Paulão diz que queria pedir desculpas à “Neném”. Nenê diz que não gostaria, mas acredita que todos tinham direito a uma segunda chance. Paulão diz que dona “Neném” não iria se arrepender. Lineu corrige dizendo que era dona Nenê. Paulão promete que não iria mais tocar num copo de bebida na casa de Lineu. Nenê abre a geladeira e Paulão pergunta se aquela garrafa que estava dentro da geladeira era de cerveja. Tuco diz “que vício”. Paulão diz que era um mau hábito. Paulão começa a cortar um pedaço de bolo já se sentando à mesa da cozinha. Lineu identifica que Paulão havia retirado o limpador do pára-brisa do seu carro. Paulão diz que se esqueceu de falar que estava quebrado. Lineu diz que não estava quebrado. Bebel entra seguida por Agostinho. Bebel bate em Paulão que derruba água em sua camisa. Bebel começa a secar a camisa de Paulão com um pano provocando ciúme em Agostinho que diz para deixar de limpar a camisa dele que estava sempre suja. Tuco diz que não era só a camisa que estava suja, mas a consciência também. Paulão diz que sua consciência estava limpa. Lineu pergunta por que Paulão estar cobrando por algo que estava funcionando se referindo ao limpador

de pára-brisa do carro. Nenê diz que o limpador do pára-brisa do carro já estava estragado, pois fazia um barulho estranho. Lineu pergunta se Nenê estava passando para o lado do mecânico novamente. Agostinho diz que toda mulher ficava “chapada”, pois não podia ver um homem. Bebel responde que só estava limpando a camisa de Paulão. Paulão pede um tempo dizendo que aquela gritaria havia provocado nele uma dor de cabeça. Nenê oferece um comprimido, e Bebel diz para Paulão deitar-se no sofá, pois ela levaria água para ele beber e começa novamente a confusão.

- **Temática do episódio – Ciúmes**

Interpretações masculinas:

- mulher assanhada – risco de traição feminina
- inferioridade diante da concorrência com um homem mais bonito
- papel da mulher casada
- atribuição de culpa à mulher

Interpretações femininas:

- bobagem/criancice
- os homens de casa não servem para nada
- os homens da rua não servem para nada
- cumplicidade feminina nas coisas do coração
- atitudes defensivas do homem diante da hipótese de “traição” feminina
- generalização da visão negativa do alcoolismo na família e entre amigos

- **Interpretações**

A infidelidade nos relacionamentos amorosos ameaça a estabilidade do casamento e a vida sexual monógama, pois o estilo de fidelidade exclusiva é fortemente apoiado no estereótipo e na tradição. A delicadeza desse problema é vista em estatísticas sobre violência contra mulheres em que os homens tradicionalmente têm sido os principais perpetradores desses atos violentos.

O programa trata do modo como o ciúme masculino é despertado, principalmente quando o homem vê a atenção feminina voltar-se para outros atributos diferentes do seu e quando identifica respostas como defensivas à tal situação.

Para o desenvolvimento do tema, o programa mostra que certa normalidade de padrões de julgamento poderá ser abalada quando, em situação de concorrência, o homem exige das mulheres o cumprimento de um comportamento de acordo com a norma. Assim, o padrão: mulheres reclamam dos homens dizendo que eles não servem para nada; e a dos homens: sem elas eles teriam mais sossego é abalado com o elogio feminino a um homem bonito. Essa situação desperta no homem, no papel de marido e/ou de namorado, reações de ciúme que indicam a não-aceitação da concorrência.

No entendimento masculino, o elogio feminino a um outro homem é analisado como risco de traição, levando-o diante da possível inferioridade de ter de assumir condutas defensivas, agressivas e depreciativas, o que ajuda a revelar os extremos de tal interpretação e criar a expectativa de riso por parte do espectador. Essa interpretação ajuda a apontar crítica ao estereótipo do homem machista que, a princípio, tende a atribuir a culpa ao homem conquistador que não respeita, inclusive, mulheres casadas, mas tende a generalizar que todas as mulheres são assanhadas, vagabundas e messalinas que não podem ver um homem ou que estão sempre pensando em como arranjar um. Nesse sentido, é necessário que o homem vigie constantemente a sua mulher para impedir que ele seja chamado de “corno” pela sociedade.

O programa mostra a existência da cumplicidade feminina nas coisas do coração, o que une as mulheres casadas quando o objetivo é ajudar uma amiga solteira a encontrar um namorado, bem como da mulher solteira que cria armadilhas para poder

agarrar seu homem com o objetivo de ser reconhecida socialmente. Esse comportamento, que não é entendido pelos homens, faz com que eles reforcem o papel da mulher casada, que não deveria dar atenção a outros homens. Esse comportamento é entendido pela mulher casada como a manifestação de uma bobagem e criancice masculina, pois o simples fato de achar um homem bonito não deveria ser utilizado como argumento de falta de confiança e/ou como motivo de traição.

O programa apresenta o entendimento popular de que as aparências enganam, pois as mulheres, na ânsia de encontrar um príncipe encantado, podem assumir um julgamento precipitado, levando em conta apenas a beleza da aparência física, esquecendo que o verdadeiro caráter é revelado pelo comportamento, não percebendo, inclusive, determinados hábitos que denigrem a imagem masculina.

Nesse sentido, o programa mostra a generalização da visão negativa sobre o alcoolismo na família e na sociedade. Entretanto, mulheres e homens sentem vergonha e culpa e/ou assumem o papel de vítima, como possibilidade de análise de seu comportamento ciumento, além de destacar que as mulheres devem se contentar com o homem que já têm, já que existe dificuldade de encontrar um homem que preste.

5 Episódio 5 – *Nunca fui santo* (8 de setembro de 2005)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Lineu e Nenê. Nenê e Tuco arrumam as compras do supermercado. Bebel entra dizendo que iria pegar a sua manteiga que estava na geladeira. Nenê responde dizendo que tudo que havia na geladeira também era de Bebel enquanto a filha estivesse sem geladeira. Tuco diz que o combinado foi de que Bebel e Agostinho usariam da terceira prateleira para baixo. Nenê briga com Tuco dizendo em uma família “o que era de um era de todos”. Lineu abre a geladeira e pergunta pelo último pedaço de queijo que havia deixado na geladeira. Tuco responde que estava atrás do seu iogurte. Lineu não encontra nem o queijo e nem o iogurte. Tuco diz que havia passado um ladrão de geladeira. Agostinho entra e é acusado por Lineu e Tuco de ter roubado o queijo e o iogurte. Bebel pergunta se Agostinho havia se escondido no banheiro para comer o queijo de Lineu. Agostinho diz que se confundiu. Tuco não concordando diz que na prateleira do Agostinho só havia uma garrafa de cerveja e três pilhas velhas. Bebel sai dizendo que não agüentava mais tanta humilhação. Nenê não acredita que a sua família estivesse brigando por comida. Agostinho diz que isso era pecado. Lineu responde que não era pela comida, mas pelo abuso do genro e proíbe Agostinho de chegar e mexer na geladeira.

Seqüência 2

Quarto de Lineu e Nenê. Lineu no quarto se aprontando para o trabalho. Nenê entra e é criticada por ter dado a idéia de dividir a geladeira com Bebel e Agostinho. Nenê lembra que sua filha não poderia ficar sem geladeira. Lineu diz que por ele o Agostinho ficaria sem tomar água gelada pelo resto da vida. Nenê pergunta a Lineu se não haveria um jeito de a família não brigar por comida insinuando que se caso Agostinho tivesse

dinheiro, caso pudesse comprovar a renda e se ele tivesse um cartão de crédito... Lineu entendendo as segundas intenções de Nenê, diz que não iria comprar uma geladeira para Bebel e Agostinho, pois seu dinheiro não era suficiente. Nenê diz que eles poderiam comprar com cartão, e que Agostinho pagaria as prestações a cada mês. Lineu fica temeroso de que Agostinho não pague. Nenê diz que ela garantia que ele iria pagar. Lineu continuava em não acreditar na garantia de Nenê, pois a divisão da geladeira não foi respeitada. Nenê, diante da insistência de Lineu, diz que seria melhor desistir da compra e que eles deixassem Bebel voltar para a Idade da Pedra sem ter onde conservar um bife e uma fruta. Lineu sensibilizado concorda em deixar Nenê usar o cartão de crédito, mas fá-la prometer que o irresponsável do Agostinho não iria tocar no cartão de crédito.

Seqüência 3

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Agostinho, feliz, diz ter adorado a surpresa e o presentão. Nenê diz que não era presente, pois Agostinho iria acertar tudo com Lineu. Marilda chega carregada de sacolas e pergunta para Nenê se ela havia esquecido o combinado. Nenê pede desculpas, mas ela estava indo comprar uma geladeira, pois era urgente. Marilda diz que nada era mais urgente do que levar as coisas para as crianças da creche, pois elas estavam esperando. Agostinho raivoso diz que ele também estava esperando e que primeiro se deveria atender os adultos. Nenê diz para Agostinho que não poderia decepcionar as crianças e que deixasse a compra da geladeira para outro dia. Agostinho inconformado sugere que eles comprem depois de Nenê ir à creche, mas ela responde não, pois havia combinado fazer as compras do supermercado com Lineu. Agostinho diz que se ela deixasse para outro dia ele não queria mais a geladeira. Ele pede que Nenê lhe empreste o cartão. Marilda questiona se Nenê deixaria o seu cartão sozinho com Agostinho. Agostinho pergunta para Marilda se ela estava querendo dizer que Nenê não tinha confiança nele. Nenê diz que confiava em Agostinho, mas preferia ir amanhã para poder escolher o modelo da geladeira. Marilda diz que ela não confiava no Agostinho. Agostinho sensibiliza Nenê dizendo que não precisava de uma geladeira, e que Bebel poderia ficar com seu isopor. Nenê resolve entregar o cartão de crédito pedindo para Agostinho se controlar.

Seqüência 4

Agostinho e o vendedor da loja. O vendedor mostra as vantagens da geladeira. Agostinho pergunta pelo som da televisão. O vendedor mostra as vantagens do televisor de 32 polegadas. Agostinho pergunta sobre as cores da geladeira. Agostinho, confuso, em vez de optar pela compra da geladeira adquire um televisor em promoção usando o cartão de crédito de Nenê.

Seqüência 5

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel entra em casa e encontra Agostinho e Tuco assistindo ao futebol pela televisão. Bebel pergunta o que era aquilo. Agostinho responde “surpresa”, gostou do presente apontando para a nova televisão. Bebel pergunta com que dinheiro Agostinho comprou aquela televisão. Agostinho responde dizendo que não usou dinheiro, pois Nenê e Lineu haviam emprestado o cartão, e ele dividiu em várias prestações. Bebel duvida que Nenê tenha emprestado o cartão para comprar uma televisão se eles precisavam era de uma geladeira. Agostinho diz que não iria mentir e explica que Nenê havia emprestado o cartão para comprar a geladeira, mas quando ele chegou à loja havia uma oportunidade imperdível, uma televisão pela metade do preço. Bebel reclama que eles continuariam a usar a geladeira dos pais. Agostinho responde dizendo que isso era constrangedor, mas que agora a família poderia assistir à televisão em sua casa. Bebel enfurecida pergunta quanto ele havia gastado. Agostinho responde 3 mil divididos em várias vezes, pois não dava para perder o negócio e a oportunidade. Tuco diz que Agostinho havia detonado com o cartão de crédito de Lineu e Nenê.

Seqüência 6

Carro de Lineu. Lineu reclama para Nenê que nunca havia passado tanta vergonha na sua vida tendo que devolver todas as compras no caixa do supermercado, pois seu cartão havia sido bloqueado. Nenê pergunta por que ele não havia levado o talão de cheques. Lineu diz que levou o seu cartão e que por culpa de Nenê ele fora estourado pelo Agostinho. Lineu pergunta o preço da geladeira, e Nenê procura disfarçar. Lineu

fica mais enfurecido quando descobre que Nenê emprestou o cartão de crédito para Agostinho.

Seqüência 7

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Bebel, Tuco e Agostinho na garagem. Tuco e Agostinho carregam com dificuldade a televisão até o táxi. Agostinho reclama dizendo para Bebel que ela era uma estraga surpresa e não tinha motivo para tratá-lo mal. Bebel promete tratá-lo pior caso não fosse devolver aquela porcaria na loja. Lineu e Nenê chegam de carro. Agostinho larga a televisão nas mãos de Tuco que, devido ao peso, segura com grande dificuldade. Lineu desce do carro perguntando quanto Agostinho havia gasto com a compra da geladeira. Agostinho jura pela mãe morta que não gastou nenhum dinheiro. Nenê diz para Lineu que Agostinho iria dar uma explicação, pois acabara de jurar pela mãe morta. Lineu lembra da vergonha que passou no supermercado em razão da irresponsabilidade de Agostinho. Agostinho pede para que Lineu e Nenê entrassem que ele iria pegar a nota. Lineu enfurecido diz que não seria enganado por Agostinho assim como havia enganado a boba da Nenê. Lineu pergunta qual foi a burrada que ele havia feito desta vez. Nenê reclama dizendo que ela não era boba e pede para Agostinho explicar sobre o estouro do cartão. Agostinho, tentando fugir de suas responsabilidades, insinua que Nenê deveria cuidar melhor, pois certas pessoas poderiam estar gastando demais. Nesse meio tempo, ocorre um grande estouro, pois Tuco deixa cair a televisão no chão. Nenê concorda com Lineu que Agostinho fez uma burrada. Tuco complementa dizendo era uma burrada de 32 polegadas.

Seqüência 8

Casa de Lineu e Nenê. Lineu enfurecido diz que estava com o cartão bloqueado e com uma dívida astronômica em função do Agostinho. Nenê diz sentir-se enrolada pelo Agostinho, pois queria ajudá-lo a comprar uma geladeira. Agostinho, para safar-se da situação, diz que havia feito tudo isso pela felicidade de Bebel. Bebel diz que ele havia errado. Agostinho concorda afirmando que errar era humano. Lineu mais enfurecido diz que persistir no erro era burrice e que ele não era bobo em acreditar novamente no

Agostinho. Agostinho pergunta para Lineu se ele não confiava mais nele. Lineu diz que Agostinho não merecia a confiança de ninguém e que tê-lo na família era uma vergonha. Agostinho olhando para Bebel diz que ele iria trabalhar dia e noite, que pouparia até nas refeições e só voltaria quando pudesse pagar o que devia para Lineu.

Seqüência 9

Táxi de Agostinho. Agostinho rouba dos clientes no preço da quilometragem, cobra taxas não existentes e realiza percursos maiores do necessário para conseguir dinheiro fácil. Agostinho, ao estacionar o táxi na garagem, encontra no banco de trás a mala de um estrangeiro que ele havia transportado. Agostinho vive o dilema de abrir ou não a mala pensando no valor do conteúdo e no dinheiro da recompensa. Agostinho apela à ajuda de São Cristóvão.

Seqüência 10

Casa de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê, Bebel e Tuco sentados à mesa de refeições. Tuco reclama que não havia queijo nem iogurte no café-da-manhã. Lineu diz para Tuco que a culpada era a boba da Nenê. Agostinho entra dando bom-dia e entrega um envelope a Lineu dizendo que ali estava o valor do pagamento do cartão. Lineu abre o envelope e encontra dólares. Nenê pergunta como ele havia arranjado aquele dinheiro. Agostinho explica que o dinheiro era limpo e revela que um turista sexual, desses que vêm visitar uma vagabunda, esqueceu a mala no táxi. Tuco interrompe Agostinho dizendo que aí o arrombador profissional entrou em ação. Agostinho nega, pois havia devolvido e ganhara uma gratificação. Lineu diz que não dava para acreditar na conversa de Agostinho, pois fazendo a conversão dos dólares ali estava o valor exato da dívida do cartão. Beizola entra com o jornal dizendo que nunca poderia esperar isso do Agostinho. Lineu pega o jornal e lê a manchete: “Taxista devolve mala a turista e vira símbolo da honestidade nacional”. Agostinho, feliz, repete várias vezes que ele era agora símbolo de honestidade nacional, mas muda de reação ao ouvir Nenê lendo a notícia que informava que a mala fora devolvida intacta e que continha vinte mil dólares. Agostinho não acredita no que fizera colocando a mão no coração.

Seqüência 11

Agostinho na bancada do Jornal da Tarde. Agostinho é entrevistado pelo apresentador do jornal que diz que iria falar com o taxista que havia devolvido a mala com dólares que seriam doados para uma ONG de menores carentes. O repórter pergunta se Agostinho conhecia o conteúdo da mala quando a devolveu. Agostinho respondeu negativamente, pois quando o gringo entrou no seu táxi dizendo que o dinheiro seria para meninas ele teve a intuição e São Cristóvão ajudou a ver que o dinheiro era para trabalho de caridade. E afirma que outra pessoa teria logo colocado maldade nisso, mas que ele acreditava na dignidade da pessoa humana. O repórter diz que hoje em dia, com relação ao conteúdo da mala, esse gesto era um tanto raro. Agostinho responde que infelizmente isso acontecia, mas que tinha uma base familiar sólida. O repórter pergunta em relação à família procurando saber se Agostinho havia ajudado os seus parentes com o dinheiro da recompensa. Agostinho diz que ele teve que pagar o cartão de crédito do seu sogro que havia se excedido. E diz que achava “que a pessoa quando possuía uma família não havia necessidade de roubar. E que ele queria dizer para a criança brasileira, para a infância do Brasil, para os meninos que estão aí que não havia necessidade de roubar, pois eles podiam tendo uma família, tendo amigos para ajudar e ser ajudado pelas pessoas... é o que penso realmente...”

Seqüência 12

Casa de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê e Tuco assistem à entrevista de Agostinho. Lineu desliga a televisão e pergunta por que Nenê estava chorando. Nenê diz ter ficado emocionada com as palavras bonitas de Agostinho. Lineu pergunta se ela acreditava no Agostinho. Nenê responde dizendo que Lineu achava que ele era a única pessoa honesta no mundo. Lineu discorda, mas não acredita que Agostinho havia se tornado santo só por ter aparecido na televisão. Nenê diz para Lineu que as pessoas mudavam. Lineu discorda dizendo que Agostinho só havia falado mentiras na televisão. Tuco diz que Agostinho havia devolvido a mala. Nenê diz que Agostinho pagou a dívida do cartão. Tuco diz para Lineu se controlar, pois as pessoas, além de entenderem que ele era descontrolado no cartão, poderiam também chamá-lo de ingrato. Nenê revela que Lineu

poderia não concordar, mas Agostinho era o símbolo do brasileiro honesto. Lineu diz que restava saber se Agostinho estaria preparado para assumir essa responsabilidade.

Seqüência 13

Salão de beleza de Marilda. Marilda e Bebel trabalhando. Agostinho entra e é aplaudido pelas mulheres do salão. Bebel diz para Agostinho que o pessoal viu ele na televisão e que decidiram dar o seu nome para a creche do bairro. Agostinho diz não ser merecedor. Marilda diz que nem Agostinho e nem as crianças mereciam. Bebel discorda de Marilda dizendo que Agostinho era um exemplo para a criançada. Marilda em resposta a Bebel lembra que Agostinho nunca fez nada pelas crianças do bairro. Bebel diz que ele nunca fez, mas a partir de agora faria. Agostinho diz que agora seria exemplo para a criançada do bairro. Marilda lembra que as crianças não precisavam somente de exemplo precisavam também de roupa, comida. Agostinho fica repetindo que daria coisas boas. Marilda pressiona Agostinho e pergunta o que o maravilhoso empresário do ramo dos transportes iria dar para a criançada do bairro. Agostinho promete uma televisão de 32 polegadas. Bebel o abraça dizendo que a televisão estava quebrada. Agostinho fala em seu ouvido que era melhor do que dar roupas e coisas velhas.

Seqüência 14

Pastelaria do Beißola. Agostinho recebe elogios de Beißola pela atitude em doar uma televisão para a creche. Agostinho diz que era assim que ele pensava doesse a quem doesse, e que ele acreditava que lá em cima tinha alguém olhando, pois, no momento que a gente dava algo vinha outra coisa em troca. Agostinho afirma que hoje seu nome estava em uma creche e que amanhã poderia estar em uma rua. Beißola sugere que colocassem um busto na esquina futuramente. Agostinho sem entender o que era um busto, diz que isso era coisa de boiola. Beißola explica que busto era uma estátua da cintura para cima. Agostinho pede para Beißola uma cerveja para dar uma descansadinha. Beißola se recusa a servi-lo dizendo que ele agora não poderia beber na frente dos outros nem dar péssimo exemplo. Agostinho pede uma fichinha para brincar na sinuca. Beißola também recusa atender ao pedido de Agostinho dizendo que além de

não poder beber ele não poderia jogar, porque era pior ainda. Agostinho diz que ele era símbolo de honestidade e não um padre que não podia fazer nada. Beißola diz que Agostinho era um exemplo à nossa sociedade e que não poderia fazer mais essas coisas.

Seqüência 15

Táxi de Agostinho. Os passageiros que reconhecem Agostinho devido à manchete do jornal e da televisão aproveitam para pedir favores, como, por exemplo, liberar a corrida, comprar canetas de um desempregado e ajudar os necessitados.

Seqüência 16

Pastelaria do Beißola. Tuco, Bebel e Marilda na frente da pastelaria do Beißola. Tuco convida Marilda para participar do bingo. Marilda diz que não jogava mais em bingo, pois a única coisa que ganhou foram dívidas. Bebel descobre que a televisão quebrada que Agostinho havia doado para a creche estava sendo rifada. Beißola vence o bingo e começa a comemorar. Tuco diz que não queria nem ver quando ele descobrisse que a televisão estava quebrada. Marilda, rindo, diz que queria assistir de camarote.

Seqüência 17

Casa de Lineu e Nenê. Agostinho entra e pega uma cerveja na geladeira. Lineu que estava lendo o jornal pergunta para Agostinho se ele iria contar na televisão que a cerveja era do seu sogro ou que o sogro havia dado calote para comprá-la. Agostinho diz que não queria discutir. Lineu diz que ele não iria enrolá-lo como fez com a boba da Nenê. Nenê que estava passando roupa diz para Lineu não chamá-la de boba. Lineu responde que essa era a definição mais suave para quem acreditava no irresponsável do Agostinho. Agostinho diz para Lineu que se soubesse o que ele estava passando não falaria assim, pois bobo era ele destacando que agora todos o estavam tratando de modo diferente. Nenê diz ser normal, pois agora ele era símbolo de honestidade do brasileiro. Agostinho revela que com a imagem de ser herói do povo as pessoas, além de

abusarem, o estavam explorando. Lineu pressionando Agostinho diz que agora ele tinha uma imagem a zelar e, se fizesse besteira, não seria a família, mas o Brasil que ele iria decepcionar. Bebel entra e diz que estavam fazendo um bingo com a televisão que ele havia doado à creche. Lineu destaca que Agostinho havia enganado as pessoas que agora eram vítimas de seu golpe. Agostinho se defende dizendo que não sabia que eles fariam um bingo com a televisão quebrada. Lineu pede que Agostinho confesse que somente devolveu a mala, pois não sabia do seu conteúdo. Agostinho confessa e diz que foi São Cristóvão quem o ajudou a decidir. Lineu destaca que ele deveria pedir ajuda novamente para o santo a fim de conseguir explicar a verdade para as pessoas. Agostinho responde dizendo que era um homem que não tinha medo de mais nada e que se o destino o escolheu para ser a pessoa que deveria resgatar a hombridade do povo brasileiro ele iria lá fora provar que ter dignidade era cometer um erro e assumi-lo.

Seqüência 18

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Agostinho na garagem e as pessoas que estavam em frente da pastelaria correm em sua direção. Agostinho entra no táxi e tenta fugir. Beißola começa a gritar que a televisão estava quebrada. Marilda sugere o nome de Agostinho para o presídido. Tuco confirma dizendo que se chamaria Casa de Detenção Agostinho Carrara. Agostinho encontra outra mala no banco de seu carro e na esperança de ali houvesse dólares sai do carro dizendo que ele não era homem de fugir quando ocorria um problema. Agostinho promete para Beißola que compraria outra televisão, pois não prejudicaria ninguém. Marilda pergunta se ele tinha dinheiro. Agostinho afirma, abrindo a mala cujo conteúdo era de fotografias de mulher pelada. Marilda pega as fotos e diz que aquilo era uma pouca vergonha. Agostinho, decepcionado, diz que a mala não era sua. Beißola diz que Agostinho, além de pervertido, era ladrão. E começa a gritar “pega ladrão”. Agostinho foge e todos vão atrás dele.

Seqüência 19

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Agostinho troca o pneu de seu táxi que também estava pichado com as inscrições “Ladrão, Agostinho safado, picareta”. O desejo de

Agostinho era chamar a polícia. Lineu diz não ser uma boa idéia, pois Agostinho teria que explicar à polícia o que estava fazendo com uma mala que não era sua e ainda por cima cheia de pornografia. Agostinho responde dizendo que havia um monte de gente imunda. Lineu destaca que ele não deveria ter iludido o povo, pois havia avisado que aqueles que o colocam lá em cima são os mesmos que depois derrubam. Agostinho diz que foi melhor assim, pois agora ele poderia ser o que era e não precisava mais se fingir de bonzinho. Lineu lembra que Agostinho quase foi linchado. Lineu pergunta onde estava o pneu de seu carro. Agostinho diz que Lineu havia emprestado. Lineu discorda dizendo que havia emprestado o macaco e não o pneu. Agostinho diz que furaram dois pneus de seu carro e que ele trabalhava na rua. Agostinho afirma que Lineu poderia pegar um ônibus. Lineu diz que não iria andar de ônibus. Agostinho oferece o táxi. Lineu olha para Agostinho e diz: “Agostinho, você não aprende nunca!” Agostinho responde: “Não Lineu, você não aprende: eu nunca fui santo.”

Seqüência 20

Pastelaria do Beiçola. Marilda, Tuco e Beiçola. Beiçola arranca a faixa com a inscrição Crianças saúdam a creche Agostinho Carrara – saúdam seu patrono e diz que colocaria aquilo no lixo. Tuco diz que não precisava ter detonado com o táxi do Agostinho. Marilda destaca que ele merecia, pois por sua causa (do Agostinho) as crianças estavam sem o dinheiro do bingo, pois teriam que usá-lo para comprar uma televisão para o Beiçola. Beiçola diz que não faria essa desumanidade com as crianças. Marilda pergunta se ele estava abrindo mão da televisão. Beiçola responde afirmativamente, pois as pessoas que não pediam nada em troca, sempre recebiam em dobro. Tuco diz estar “chapado” com tanta generosidade. Beiçola diz ter uma nova sugestão de nome para a creche. Marilda pergunta se o nome era Abelardo Beiçola, por exemplo. Beiçola diz que seu nome surgiu do povo. Marilda diz que as crianças estavam muito mal-amparadas. Tuco diz que aquilo merecia uma comemoração e sugere uma rodada de pastel por conta da casa. Beiçola por conta da casa uma pinóia, pois teriam que pagar com antecedência. Marilda diz se ele quisesse ser o ídolo da criançada não poderia passar uma imagem de muquirana. Tuco complementa dizendo que também não poderia negar comida a quem tem fome. Beiçola concorda, mas apenas oferece uma rodada de pastel de graça aos seus clientes.

Seqüência 21

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel entra em sua casa acompanhada de Nenê. Nenê prepara uma surpresa para Bebel comprando uma geladeira. Lineu entra e diz que deve ter sido uma compra caríssima. Nenê destaca que o vendedor disse que a geladeira era ótima. Lineu comenta que nenhum vendedor iria dizer leva que é uma porcaria e que realmente Nenê era uma boba mesmo. Lineu diz que Agostinho não merecia a geladeira. Agostinho entra e Bebel mostra a geladeira que Lineu havia comprado. Agostinho agradece o presente. Lineu muito brabo diz para Agostinho que ele iria pagar cada centavo da prestação. Lineu pergunta se Agostinho já havia devolvido o pneu de seu carro e de quem era a cerveja importada que ele estava segurando. Lineu revela que a cerveja era dele e que Agostinho já havia lhe roubado. Agostinho diz que não havia roubado, mas que trouxera a cerveja para todos comemorar a geladeira nova. Lineu, enfurecido, diz que iria devolver a geladeira. Nenê comenta que agora quem estava sendo bobo era Lineu. Agostinho diz que Lineu queria ver a filha passando necessidade. Bebel diz que não estava passando por necessidade. Lineu enfaticamente diz que Bebel estava, sim, passando por necessidade, e que ela precisava era de outro marido.

- **Temática do episódio – Malandragem**

Interpretações masculinas:

- malandro é desonesto, caráter imutável, sem regeneração, motivo de vergonha para a família
- quem acredita no malandro faz papel de bobo

Interpretações femininas:

- malandro possui caráter mutável, possibilidade de regeneração
- desconfiança

Relatividade dos valores sociais:

- práticas/atitudes revelam o caráter da pessoa, honestidade *versus* desonestidade; sociedade moralista *versus* sociedade oportunista; sociedade com carência de modelo social; mídia como fator de credibilidade social; mídia como fator de criação de ídolos.
- generalização da visão negativa – do malandro

- **Interpretações**

A temática da maladragem aparece em várias abordagens que procuram identificar aspectos da identidade nacional. O malandro foi objeto de algumas obras fundamentais das Ciências Sociais no Brasil, como, por exemplo, Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, como também ela é referendada na literatura e na música popular brasileira.

Segundo Da Matta (1997) “o malandro vai numa gradação socialmente aprovada, que é vista entre nós como esperteza e vivacidade, a ponto de ser mais pesado do que o gesto francamente honesto.” (DA MATTA, 1997, p. 269).

O malandro também é sinônimo de irreverência, preguiça, indivíduo que canta e samba, vida de sombra e água fresca, picardia e disposição para o escárnio. O malandro poderia ser caracterizado por aquele que não se integra ao mundo regido pela lei igualitária e aos princípios universalizantes, pois ao aderir ao mundo da “desordem”, que está acima da lei, ajuda a reforçar as relações que permeiam o território do favor e prestígio com seus padrinhos/amigos/pistolões.

Da Matta destaca que o malandro “é aquele que, de modos diversos e níveis diferentes, rejeita o mundo social tal como ele é e se apresenta.” (DA MATTA, 1997, p. 265).

Assim, o malandro por romper com os códigos sociais na medida em que passa a adotar um comportamento estranho aos modelos de uma totalidade social “materializada

na forma da lei e da regra” concorda com o sistema hierárquico e autoritário das relações personalizadas.

No programa, o tema malandragem ganha interpretação no âmbito familiar através do conflito existente na diferença de posicionamentos do chefe de família e da mulher dona de casa em relação ao assunto.

A interpretação masculina é reforçada quando apresenta o seu entendimento do que significa ser ou não a postura de um caráter correto. Essa visão é formulada a partir da elaboração crítica ao comportamento do estereótipo do malandro desonesto, egoísta e insensível que vive à custa dos outros. O malandro é definido através do personagem social que abusa e se aproveita da confiança dos outros para obter vantagens de todos os tipos, violando e descumprindo todo e qualquer acordo e regras estabelecidas para uma convivência familiar salutar.

A interpretação feminina é formulada a partir da sua dedicação em prol da união e do bem-estar da família o que faz com que sempre procure compreender as atitudes desonestas do malandro, quando esse faz parte do quadro familiar.

As ações do malandro são permeadas pelo espírito de trapaça, dissimulação, deslealdade e sempre giram em torno do objetivo de alcançar benefícios individuais. Porém, essas características de comportamento, quando acumulam prejuízos financeiros e decepções a toda família, levam o malandro a argumentar que poderá provar através do trabalho ser capaz de se redimir perante todos.

Entretanto, por mais que ele afirme através do discurso ser capaz de se tornar um homem honesto, na prática, sua desonestidade se revela, inclusive, no cotidiano malandro de seu trabalho quando o objetivo é ganhar dinheiro fácil.

E é no ambiente de trabalho do malandro que ele viverá o dilema que se cria pela situação que lhe dará realmente a chance de abandonar o modelo de suas ações que, por um lado, propicia a criação de situações engraçadas pelos benefícios e custos sociais nem sempre por ele esperados e, por outro, se concretiza na aposta do chefe de família de confirmar ironicamente o caráter imutável do malandro.

A ironia, em nome de um sentido superior, mostra-se guardiã das boas condutas estabelecendo o que é certo e o que é errado, pois, através dela, é elaborada uma crítica à ética irrecuperável do malandro, bem como conceitua como bobos os que acreditam ou caem em suas armadilhas.

Entretanto, o programa, sem ser maniqueísta na censura ou na vontade de corrigir a sociedade, utiliza-se do humor para fazer crítica aos costumes sociais, mostrando a relatividade das suas verdades e de seus valores.

Nesse sentido, o programa apresenta quatro leituras ao ato honesto praticado pelo malandro: a do ponto de vista do malandro que assume o disfarce de ser um homem de bem objetivando obter vantagens financeiras; a apropriação midiática como fator de credibilidade e legitimidade social que utiliza o gesto honesto do malandro para eleger o símbolo de honestidade nacional; a feminina na família que acredita na regeneração do caráter do malandro; e a masculina do chefe de família que acredita no caráter imutável do malandro.

O gesto do malandro ao ganhar repercussão nacional através da mídia vai levá-lo a assumir perante a sociedade que é o estereótipo do homem honesto como antítese do malandro. Essa atitude colabora para reforçar a ironia da família e entre amigos quando procuram marcar a existência de uma diferença entre as atitudes e o discurso como fator determinante do caráter do malandro.

A situação de tornar-se símbolo de honestidade nacional acarretará ao malandro a perda de muitas de suas vantagens anteriores, pois o novo modelo ajudará a criação de situações engraçadas levando-o a experimentar cobranças, no âmbito da família e entre amigos, para modificar suas atitudes, bem como de ser trapaceado pela sociedade em nome de um modelo de conduta socialmente aceito.

O disfarce do malandro, quando descoberto, é punido pela sociedade, mas o episódio ajuda a apontar que a malandragem não é um fenômeno isolado, e sim, um produto social, pois faz humor das características que compõem o imaginário da identidade brasileira, bem como de uma sociedade que oscila em aceitar esse modelo, de acordo com as circunstâncias, como ideal ou torná-lo indesejável.

Na família o disfarce, quando descoberto, não soluciona os conflitos existentes entre sogro e genro, pois o caráter irrecuperável do malandro faz o sogro apostar que a única maneira de se livrar dessa vergonha existente na família seria a filha escolher um outro marido. O programa mostra que o caráter de uma pessoa é revelado em decorrência de suas atitudes por mais que elas simulem ser o que ela não é através do discurso, e mesmo quando a interpretação feminina na família (que assume o estereótipo da mãe amorosa sempre pronta a cuidar e acolher seus membros) consegue realizar seus objetivos ao atender às necessidades dos filhos.

6 Episódio 6 – *Bye bye Bebel* (22 de setembro de 2005)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel e Agostinho sentados na sala de estar. Bebel assiste à novela, e Agostinho tenta chamar a atenção da esposa para ouvir a respeito do seu dia de trabalho. Ela pede para ele calar a boca, pois não dava para escutar a Sol, personagem da novela *América*, e o marido ao mesmo tempo. Bebel entende que na vida da Sol não acontecia esse tipo de besteira, referindo-se à história do Agostinho, mas apenas coisas importantes. Porém, o importante para Agostinho era jantar, pois estava com fome. Bebel diz que no Brasil, na hora da novela, não se jantava. Ela ensina Agostinho como se fala em inglês a palavra jantar e a expressão estou com fome, dizendo que aquilo era coisa de gente bacana. Agostinho diz para Bebel que ela era dona de casa e que seu lugar era no fogão. Bebel enraivecida diz que a Sol foi embora do Brasil, pois não agüentou esses machões brasileiros e que agora ela não iria mais para o fogão. Agostinho, colocando-se na frente da televisão, diz para Bebel que discordava do que falavam a respeito do homem brasileiro, ou seja, de ele ser preconceituoso, pois era a mídia que fazia com que Bebel prestasse mais atenção na vida de outra pessoa do que na própria vida que era muito mais importante. Para Agostinho a mídia ajudava a pessoa a ficar alienada da vida. Bebel, em resposta, destaca que a vida da Sol era mais interessante do que a dela, pois na sua vida não acontecia nada. Beçoleta entra com uma ordem de despejo comunicando que Agostinho não pagava o aluguel há seis meses. Bebel chama Beçoleta de maluco, pois todo mês ela entregava parte de seu salário para Agostinho que completava e ia pagar o aluguel. Beçoleta diz que era mentira. Bebel pergunta para Agostinho o que ele estava fazendo com o dinheiro. Agostinho responde que era uma pergunta de foro íntimo e que só falaria com o amparo de seu advogado. Beçoleta diz que ele era advogado e que estava colocando o casal para fora de sua casa. Agostinho diz para Bebel que ela agora não poderia se queixar que não acontecia nada em sua vida.

Seqüência 2

Casa de Lineu e Nenê. Lineu lê o jornal sentado à mesa da sala de refeições, enquanto Nenê tentava fazer a televisão funcionar dizendo que ela estava velha. Lineu responde dizendo que tudo que existia estava cada vez mais velho. Nenê diz que, inclusive, o Lineu, pois havia esquecido de chamar um técnico para arrumar a televisão. Nenê sente-se prejudicada em não poder assistir à novela. Tuco não vê razão de Nenê reclamar, pois ela já havia lido o resumo da novela. Nenê responde que não era a mesma coisa. Lineu diz que havia barulhos lá fora e que toda vez que isso acontecia Bebel entrava cheia de malas dizendo: “Eu acabei de me separar do Agostinho.” Como Lineu havia dito, a cena se repete. Bebel diz para Agostinho que agora ele era um sem-teto e sem mulher. Ela explica para todos que eles foram despejados, pois o aluguel estava atrasado há seis meses. Lineu pergunta para Agostinho qual seria a besteira que ele teria feito. Agostinho, sentindo-se humilhado, revela que estava gastando o dinheiro em um tratamento para esterilidade com a rezadeira, índia Jurema. Todos ficam surpresos. Lineu destaca que Agostinho conseguia surpreender até quem não o levava a sério. Agostinho se defende dizendo que tinha direito de ter suas crenças. Bebel resolve separar-se de Agostinho voltando para a casa de seus pais.

Seqüência 3

Casa de Lineu e Nenê. Lineu e Tuco sentados à mesa tomando café. Bebel chega pedindo para Tuco sair de seu lugar, pois havia voltado para casa. Tuco responde que não iria sair, pois, assim que Agostinho aparecesse contando uma outra mentira, ela voltaria para a sua casa. Lineu diz que aquilo não iria acontecer, pois, dessa vez, Bebel não tinha casa, e complementa dizendo também que esperava que a filha tivesse um pouco de juízo. Lineu destaca que havia algo que estava engasgado há muito tempo e resolve revelar que nunca havia concordado com o casamento de Bebel. Lineu diz que ela deveria tentar ser feliz com um homem de bem e quem sabe até poderia ter filhos com ele. Bebel começa a chorar e sai em direção ao quarto. Lineu diz que desejava a felicidade da filha. Nenê responde dizendo que Bebel só seria feliz ao lado de Agostinho. Nenê pede para Lineu dinheiro para arrumar a televisão. Lineu prontamente

concorda dizendo que Bebel precisava se distrair assistindo à novela. Nenê, ao guardar o dinheiro, encontra o cartão da índia Jurema.

Seqüência 4

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Lineu na garagem entra no carro e sai de ré. Agostinho aproveita a situação para se atirar atrás do carro. Lineu sai do carro e Agostinho diz que havia tentado se matar. Lineu diz que até para isso Agostinho era incompetente. Agostinho finge estar cego pedindo ajuda a Lineu, pois Bebel não poderia abandonar um homem cego. Lineu diz que iria ajudar, e Agostinho tenta explicar que eram seis meses de aluguel atrasado. Lineu entra no carro dizendo que iria ajudar arrumando um cão-guia já que agora Agostinho estava cego.

Seqüência 5

Pastelaria do Beiçola. Agostinho entra pedindo um conhaque. Beiçola recusa-se a servi-lo, pois quem não pagava o aluguel não poderia gastar dinheiro com bebida. Agostinho diz que queria beber, pois Beiçola havia tirado a sua casa e devido à sua maldade ele não tinha mais a sua família. Beiçola responde que se Agostinho não tinha família não precisava de uma casa. Agostinho oferece seu táxi em pagamento dos aluguéis atrasados. Beiçola recusa a oferta dizendo que era vendedor de pastéis.

Seqüência 6

Salão de beleza de Marilda. Bebel dá atenção a duas clientes. Nenê e Marilda entram discutindo. Marilda tentava explicar para Nenê que índia que faz chapinha no cabelo era golpista. Nenê discorda dizendo que o cabelo da índia era natural. Marilda diz reconhecer quem fazia chapinha, pois todos os dias várias mulheres no salão queriam o cabelo igual da Lurdinha, personagem da novela. Nenê diz para Bebel que foi pedir à rezadeira para fazer a filha voltar para Agostinho. Marilda discorda dizendo que Nenê havia pedido que a felicidade voltasse para Bebel e que se ela quisesse que Bebel

voltasse para o Agostinho deveria ter sido mais clara com a índia. Nenê diz que felicidade para Bebel era o Agostinho. Bebel, braba, diz que as duas não deveriam se meter em sua vida e que se ela voltasse para o Agostinho a culpa era da Nenê.

Seqüência 7

Pastelaria do Beçola. Agostinho desce de um táxi segurando um pacote e o entrega a Beçola com o dinheiro dos aluguéis atrasados. Agostinho pede que a ordem de despejo fosse rasgada. Beçola diz estar feliz por ter despejado Agostinho da vida dele. Agostinho pede para Beçola lhe devolver a casa. Beçola diz que o dinheiro servia para pagar os aluguéis atrasados e ninguém poderia garantir que Agostinho não iria atrasar novamente, pois quem atrasava uma vez poderia atrasar sempre. Agostinho tenta sensibilizar Beçola dizendo que havia vendido seu carro e a sua autonomia, e que Beçola havia destruído a sua vida. Beçola olha para Agostinho e diz: “Quem consegue se livrar de você não te aceita nunca mais.” Beçola liga a televisão e Agostinho fica escutando a personagem Sol. Ele sai da pastelaria com umas idéias que vêm à sua cabeça.

Seqüência 8

Casa de Lineu e Nenê. Tuco, Bebel e Nenê tentam assistir à novela. Bebel reclama que não conseguia assistir à novela, pois a televisão estava estragada. Nenê diz para Bebel que ela havia lido na revista o que iria acontecer. Bebel responde que não tinha nada a ver e que preferia assistir pela televisão. Tuco diz para Bebel dar alguns tapas na televisão que ela voltaria a funcionar, pois era igual à mulher de malandro. Nenê diz para Tuco que odiava frases machistas. Lineu diz que havia deixado dinheiro para arrumar a televisão e que queria o seu dinheiro de volta já que o técnico não fez o serviço direito. Nenê diz que o técnico era uma técnica. Tuco diz estar explicado o fato de a televisão continuar estragada, pois mulher não poderia entender de eletrônica. Nenê diz para Tuco que iria chamar a delegacia de mulheres para falar com ele. Bebel revela ao pai que o nome do técnico era índia Jurema. Nenê explica que gastou o dinheiro com a índia que havia prometido consrtar o casamento da Bebel. Lineu discorda de Nenê

dizendo que Bebel precisava que consertassem a televisão para assistir à novela com a família. Bebel concorda com o pai dizendo que queria ver a novela, pois o final era sempre feliz e muito melhor do que ficar vivendo essa vida real de desgraça. Agostinho entra dizendo que veio se despedir e que vendera tudo o que possuía. Agostinho revela que iria tentar a vida na América. A televisão começa a funcionar, e Bebel, a chorar.

Seqüência 9

Casa de Lineu e Nenê. Bebel no quarto chorosa. Lineu entra perguntando como Bebel estava se sentindo. Bebel responde perguntando ao pai como ele estaria se sentindo caso a pessoa que ele amasse, com a qual esteve casado durante anos estivesse indo embora para outro país e que ele nunca mais a veria. Lineu responde dizendo: se a pessoa fosse o Agostinho..., porém pede desculpas a Bebel. Lineu explica para Bebel que foi Agostinho quem resolveu ir embora e que se ele viajasse ou não todos deveriam respeitar sua decisão. Bebel prometeu que se comportaria como uma pessoa madura e equilibrada. Lineu sai do quarto e Bebel começa a chorar chamando por Agostinho.

Seqüência 10

Casa de Lineu e Nenê. Lineu fecha as portas, janelas e cortinas de toda a casa e também tira o telefone da tomada. Tuco questiona os movimentos de Lineu perguntando se o pai estava se escondendo da polícia. Lineu diz que seria melhor que certa pessoa pensasse que não havia ninguém em casa. Tuco identifica que Lineu estava se escondendo de Agostinho. Lineu diz que Agostinho iria viajar e que eles iriam se livrar dele para sempre.

Seqüência 11

Salão de beleza de Marilda. Nenê, triste, diz que Agostinho não tinha mais nada, pois vendeu o táxi, perdeu a mulher e a casa. Ela reclama que o trabalho que fez com a índia Jurema dera errado. Marilda discorda dizendo que Nenê havia pedido a felicidade de

volta para Bebel e, talvez, a índia tivesse razão em fazer Bebel ficar longe de Agostinho. Marilda também reconhece que o trabalho da índia foi bem-feito, pois conseguiu mandar o Agostinho para fora do País. Nenê diz que a índia era falsificada, pois usava chapinha e que ela não entendia de cabelo. Marilda responde que Nenê (como sogra de Agostinho) deveria entender o que era 171. A índia Jurema aparece na janela do salão perguntando se ali faziam chapinha. Nenê aproveita a situação para dizer que não era para mandar Agostinho para os Estados Unidos, mas de volta para Bebel. A índia diz que Nenê havia pedido a felicidade de volta para sua filha. Nenê diz que a felicidade de sua filha era ficar ao lado do marido. Nenê, irada, diz à índia que ela não a iria enganar assim como enganou Agostinho com a história da “pastelanga” para ter filho pedindo seu dinheiro de volta. A índia diz que o trabalho para a felicidade de Bebel estaria desfeito com a devolução do dinheiro. Nenê questiona o suposto efeito de um trabalho feito por índia falsificada. Marilda diz para Nenê não ofender a índia, pois poderia ser perigoso. Nenê ameaça espalhar que a índia usava chapinha, para ter seu dinheiro de volta. Índia Jurema resolve entregar o dinheiro para Nenê alertando que a partir daquele momento o trabalho para a felicidade de Bebel estava desfeito.

Seqüência 12

Casa de Lineu e Nenê. Bebel no quarto. Agostinho aparece na janela e diz para Bebel que veio se despedir. Agostinho, triste, diz que Lineu não o deixou entrar, pois ele era um homem que não tinha nada: casa, dinheiro e emprego, e que teria a mesma atitude se fosse pai. Bebel pergunta se ele iria realmente viajar para os Estados Unidos. Agostinho responde afirmativamente, já que nada mais o prendia no Brasil. Agostinho entrega um envelope para Bebel contendo uma passagem aérea que ela poderia usar quando sentisse saudades. Bebel pergunta se poderia usar antes de sentir saudades. Agostinho, feliz, responde que lá na América não poderia lhe dar uma limusine e fazer um tratamento para fertilidade. Bebel, feliz, diz que eles poderiam agir como a Sol e começar tudo do zero. Agostinho jura para Bebel que agora queria realmente trabalhar e com o tempo eles teriam um filho de olho azul falando inglês. Bebel diz que não tinha visto para entrar nos Estados Unidos. Agostinho revela que a passagem era para o México e que eles fariam como a Sol fez para entrar nos Estados Unidos.

Seqüência 13

Sala de estar da casa de Lineu e Nenê. Lineu e Tuco sentados no sofá. Lineu lia o jornal e Tuco ouvia música. Lineu escuta um barulho e Nenê entra perguntando o motivo de a porta estar trancada. Lineu responde que foi por segurança, pois não queria que nenhum ladrão entrasse. Tuco responde que Lineu estava com medo que roubassem a sua filha. Lineu diz que só iria acreditar que Agostinho foi embora após o seu embarque. Tuco diz que a viagem poderia ser uma mentira, pois Agostinho não tinha visto para entrar nos Estados Unidos. Nenê, preocupada, indaga se Agostinho poderia tentar, a exemplo da novela, entrar na América como clandestino. Lineu diz que Agostinho não teria essa coragem. Tuco sugere que a coragem de Agostinho era a companhia de Bebel. Tuco, Lineu e Nenê não encontram Bebel em seu quarto. Lineu exclama dizendo que Bebel fugiu com Agostinho. Tuco diz que sua irmã era uma burra.

Seqüência 14

Carro de Lineu e Nenê. Lineu, Nenê e Tuco no carro. Nenê apavorada diz que não deveria ter mandado desmanchar o trabalho da índia Jurema para trazer de volta a felicidade da Bebel. Ela explica o mal-entendido: ter pedido um trabalho para trazer a felicidade de volta para Bebel e a sua intenção de que Bebel voltasse para Agostinho. Lineu briga com Nenê dizendo que ela havia mandado embora a felicidade da Bebel. Tuco lembra que Lineu havia dito que não acreditava no trabalho da índia Jurema. Lineu responde dizendo que Nenê acreditava. Lineu diz para Nenê que se Bebel entrasse na América como clandestina a culpa seria dela. Nenê fica apavorada com a idéia de sua filha ser presa. Tuco diz que se ela fosse presa eles a mandariam de volta ao Brasil, e que o problema era atravessar a fronteira a mando do coioite, pois ao transportar droga poderia levar um tiro.

Seqüência 15

Aeroporto. Agostinho e Bebel no aeroporto. Bebel deseja ligar para mãe. Agostinho diz que ela poderia ligar quando eles chegassem à América. Bebel pergunta a Agostinho se

ele garantia que eles iriam entrar na América. Agostinho mostra os dólares que estavam escondidos no chapéu prometendo que não mais a colocaria em confusão. Ele vai ao banheiro e pede para Bebel embarcar no avião.

Seqüência 16

Aeroporto. Lineu, Nenê e Tuco chegam ao aeroporto e começam a procurar Bebel e Agostinho. Tuco diz para Nenê que se Bebel viajasse Lineu não a perdoaria. Lineu diz que era tarde demais, pois o avião já havia levantado vôo e mais uma vez Bebel se deixou levar pelo Agostinho. Nenê diz que o jeito era torcer para que os dois atravessassem a fronteira. Tuco identifica Agostinho algemado sendo conduzido por dois policiais e diz que eles deveriam torcer por Bebel, pois o Agostinho estava muito bem-acompanhado. Lineu pergunta o que havia acontecido. Agostinho responde que os agentes federais cismaram com ele. Os agentes revelaram que Agostinho tentou embarcar no avião carregando 30 mil dólares na cueca. Agostinho grita dizendo que todo mundo fazia isso.

Seqüência 17

Aeroporto. Agostinho e Lineu na sala da Polícia Federal no aeroporto. Lineu diz para Agostinho que não poderia sair do País com dinheiro sem declarar e muito menos escondendo na cueca. Agostinho responde que não sabia, e que o dinheiro era dele, logo, poderia colocar onde quisesse. Lineu diz para Agostinho que agora ele teria que deixar uma boa parte do dinheiro na mão de um advogado para tirá-lo da cadeia, pois havia cometido um ato criminoso e que Agostinho teria que pagar pelo crime. Agostinho pede para Lineu dar um jeitinho, pois tinha mais um pouco de dinheiro escondido na meia de seu sapato. Lineu, enfurecido, diz para Agostinho que ele não o fizesse acreditar que foi bom prendê-lo. Agostinho diz que era isso que Lineu queria, pois estaria bem longe da Bebel, e ela ficaria só com o papai. Lineu diz que não gostaria de ver Agostinho preso e que, naquele momento, Bebel não era mais ninguém, pois já deveria estar nos Estados Unidos.

Seqüência 18

Aeroporto. Nenê e Tuco, impacientes, esperando do lado de fora da sala dos agentes federais, no aeroporto. Bebel grita por Nenê e as duas se abraçam. Bebel diz que Agostinho a havia abandonado. Tuco diz que havia uma boa e uma má notícia para Bebel. Tuco diz que a boa notícia era que Agostinho não a havia abandonado. Nenê diz que a má notícia era que Agostinho estava preso, pois tentou embarcar escondendo dólares na cueca. Bebel diz que estava sentindo raiva, ódio, arrependimento, frustração e que eram tantas coisas que dava até medo de falar. Bebel diz que realmente era uma mulher burra em acreditar que Agostinho poderia mudar. Nenê, tentando acalmar a filha, diz que ela não era burra, pois Bebel amava Agostinho e quando a gente ama se passava por cima de uma porção de coisas, era assim mesmo. Tuco diz que burrice era amar Agostinho. Bebel diz que desta vez não iria perdoá-lo, pois teve que fazer o maior escândalo para descer do avião e trazer de volta as suas malas. Bebel pede para ir embora e como castigo não deixa que eles avisem Agostinho que ela não havia viajado.

Seqüência 19

Salão de beleza de Marilda. Nenê entra correndo para contar tudo o que acontecera com Agostinho e Bebel. Nenê diz que Marilda tinha razão, pois não deveria ter procurado a índia Jurema. Nenê desconfia das atitudes de Marilda e pergunta se ela também havia se metido com a vigarista da índia Jurema. Marilda responde que foi pedir um trabalho para arrumar um homem, e que a índia garantiu que o primeiro que aparecesse no salão seria o homem de sua vida. Nesse momento Beiçola aparece pedindo para Marilda trocar 50 reais. Nenê olha para Marilda e comenta que o trabalho da índia dava errado. Marilda confiante diz que poderia ser o segundo. Tuco vem logo atrás de Beiçola pedindo para Marilda cortar seu cabelo. Nenê manda Tuco de volta para casa, e Marilda tenta convencê-lo de entrar no salão.

Seqüência 20

Casa de Lineu e Nenê. Lineu e Bebel no quarto. Bebel arruma suas roupas no roupeiro. Lineu pergunta se ela gostaria que a levasse para fazer uma visita a Agostinho. Bebel responde não, pois estava na hora da novela. Lineu não concorda que ela assistisse à novela enquanto seu marido estava preso. Bebel diz que pelo menos na novela havia um fim feliz e que a Sol nunca seria largada sozinha no avião. Lineu diz que Agostinho teve culpa, mas foi sem querer e que ela conhecia bem o Agostinho. Bebel responde que ele nunca mudaria. Bebel prefere que Agostinho não saiba que ela não havia viajado, pois estando preso ele tinha um lugar para dormir. Bebel destaca que se ela não tivesse conseguido sair do avião que a levaria ao México, provavelmente, estaria perdida, sem ter o que comer e nem onde dormir. Lineu concorda com a filha e diz que Agostinho deveria sofrer um pouquinho.

Seqüência 21

Agostinho na cela de uma prisão. Agostinho fica imaginando Bebel dançando sobre o balcão de uma boate exatamente como a personagem Sol da novela. Ele começa a gritar para ela sair de lá e voltar para o Brasil.

- **Temática do episódio – Felicidade na família**

Realidade - infelicidade, desgraça, mesmice, machismo, preconceito, humilhação, dia-a-dia, dívidas, prisão, solidão, perdas materiais e afetivas e separações

Interpretações masculinas na família:

- realização de ideal de felicidade para os filhos

Interpretações femininas na família:

- realização de ideal de felicidade para os filhos
- assistir à novela

Diferenças entre o ideal de felicidade e de casamento na interpretação do pai e da mãe, entre marido e mulher e entre amigos

Generalização de uma visão negativa sobre a mulher – mulher que gosta de apanhar, mulher burra, mulher à procura de homem, mulher submissa

Ideal de homem na visão masculina:

- ser trabalhador, honesto, sustentar a família e ter filhos

- **Interpretações**

Muitas vezes, pessoas próximas, familiares e amigos acreditam que sabem o que é melhor para seus parentes e amigos, embora nem sempre o que é melhor para um o seja também para o outro. Essa atitude é normal quando, nas brigas conjugais, o casal envolve os parentes mais próximos e os familiares.

Na família, se um determinado membro considera que algo não é bom para um relacionamento, ele pensará que também não deve ser bom para o outro. Essa atitude é muito comum de ser observada na relação pais e filhos, pois os pais quando têm filhos pequenos, decidem o que; como; e quando, ou seja, têm poderes sobre os filhos e por eles tomam as decisões que julgam ser as mais corretas. Os filhos adultos nem sempre sonham com o mesmo ideal, principalmente no que se relaciona a uma escolha matrimonial, que corresponda propriamente às expectativas de seus pais.

No programa a temática da felicidade na família, de acordo com a interpretação feminina da mulher casada com um homem machista e preconceituoso, é o momento de escape proporcionado pelo hábito de assistir à novela América, pois essa seria mais

importante e interessante do que viver a vida real. A realidade nessa interpretação é permeada pela infelicidade, desgraça e mesmice, pelo machismo e preconceito, pela decepção e humilhação, e pelas dívidas e perdas materiais e financeiras.

Na interpretação masculina machista e preconceituosa, a felicidade da família é o homem receber atenção da esposa após um dia de trabalho, bem como a expectativa de que a mulher exerça suas atribuições de dona de casa, não se deixando alienar da vida pelo hábito de assistir a novelas e a outros programas de televisão.

O programa utiliza a briga conjugal da segunda geração para inserir as interpretações elaboradas pelos pais mostrando o que esses idealizam para a real efetivação da felicidade da família. Na interpretação masculina do chefe de família, aproveita-se a situação para desabafar uma não-aceitação do casamento da filha com um homem que não era honesto e trabalhador e que não consegue mantê-la com conforto, não lhe proporcionando a realização de seu sonho de ser mãe. Essa atitude aponta para o estereótipo do pai controlador que procura ter autoridade e poder sobre a família e, principalmente, acreditar no seu modelo de “bom partido” para a filha dizendo que ela deveria procurar um novo marido.

A interpretação da mulher no papel de mãe é discordar da interpretação do chefe de família, assumindo que a felicidade da filha deve ser a de estar ao lado do marido. Essa interpretação marca o estereótipo feminino que acredita no amor e que o casamento existe “até que a morte os separe.”

Essas duas interpretações serão apresentadas pelas atitudes do pai, isto é, de recusa de qualquer ajuda ao genro e de aproveitamento da situação para se livrar de vez do motivo da infelicidade de sua filha. A mãe recorre à rezadeira do bairro pedindo a realização de “um trabalho” que trouxesse a felicidade de volta para sua filha. A falta de clareza da mãe em não dizer abertamente à rezadeira que a felicidade da filha era de estar ao lado do marido, mas a de ter solicitado a ela trouxesse a felicidade de volta para a sua filha vai oferecer a possibilidade de criar interesse do espectador no episódio e provocar o riso.

No desenvolvimento do tema o programa utiliza o prazer e a felicidade que as mulheres sentem com o hábito de assistir a novelas e a percepção dessas como um

importante elemento na composição do imaginário social, a partir do qual os indivíduos constroem seus entendimentos sobre a realidade, pois muito do que é assistido e escutado poderá ser incorporado e reelaborado a partir do cotidiano das pessoas.

Assim, o cabelo destes personagens quando discutem se deveriam ou não acreditar no trabalho da rezadeira do bairro. Na mesma perspectiva de uso da trama ficcional como elemento de reflexão sobre a vida, os personagens discutem, por exemplo, a decisão da personagem Sol, da novela, de ir para a América na ilusão de recomeçar uma nova vida. Os personagens discutem o significado de uma entrada clandestina na América, refletindo sobre as conseqüências como a prisão, a deportação e a morte se fossem obrigados a carregar drogas através da fronteira.

O programa deixa dúvidas sobre o recurso às práticas e crenças populares, mas assinala a interpretação masculina do ponto de vista do pai que idealiza a importância de ser um homem honesto, da mãe quando valoriza a harmonia conjugal e o “verdadeiro amor”, pois as mulheres deveriam perdoar e evitar comentários desfavoráveis a respeito do marido, especialmente compreender a sua conduta moral. Valoriza também o interesse feminino em assistir a novelas com fim feliz como contraponto a uma vida cheia de problemas, mas ameniza essa atitude mostrando que há outros interesses femininos quando demonstra a preocupação da mulher em encontrar um homem. E de que as mulheres são “burras” e gostam de sofrer por acreditar nas atitudes do malandro, já que ele tem um caráter irreversível. Há também uma generalização da interpretação masculina que mostra a dicotomia homem-mulher quando explicita que o sexo feminino não poderia exercer o papel de técnico em eletrônica delimitando o papel da mulher ao exercício de dona de casa.

7 Episódio 7 – *Cada macaco no seu galho* (1 de junho 2005)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Lineu e Nenê. Lineu conduz seu carro em direção à garagem de sua residência. O carro apresenta defeito mecânico. Nenê, Marilda e Beißola sentados no sofá assistem à novela. Lineu entra pedindo desculpas pelo atraso, pois o carro novamente estava com defeito. Nenê concentrada na novela não dá atenção a Lineu quando chega do trabalho. Lineu resolve ir dormir mais cedo sem jantar. Bebel e Agostinho entram brigando pela falta de pagamento do aluguel. Bebel diz que Agostinho gastou o dinheiro do aluguel no jogo de sinuca. A briga dos dois atrapalha Beißola, Marilda e Nenê de assistirem à novela. Agostinho tenta dizer para Bebel que era mentira jurando pelo pai morto. Eles envolvem Beißola na discussão. Beißola fica sem saber o que fazer passando pelo dilema de prestar atenção na novela ou de responder às perguntas de Bebel e Agostinho referentes ao pagamento do aluguel. Agostinho briga com Beißola dizendo que ele era responsável pela sua separação de Bebel em razão dessa história de cobrança do aluguel.

Seqüência 2

Ponto de táxi. Agostinho e Paulão com outros homens tomando cerveja no ponto de táxi. Agostinho diz não gostar de fazer fofoca porque ele era homem, mas insinua que Beißola era homossexual, pois estava na casa de Lineu assistindo à novela. Paulão indaga se Agostinho acreditava que Beißola era homossexual. Agostinho responde dizendo que homem que é homem não gosta de gato, novela e dos trabalhos de cozinha, mas que o Beißola gostava e que, além disso, ele se vestia de mulher. Agostinho insinua que havia uns produtos no mercado que se colocava na comida para a pessoa amolecer, pois os afeminados eram pessoas muito ardilosas. Paulão fica preocupado dizendo que

eles tinham que tomar uma atitude para que a "frangona" (referindo-se ao Beçola) não espalhasse a gripe "aviadária" pelo mundo.

Seqüência 3

Casa de Lineu e Nenê. Tuco toma o café-da-manhã e Lineu está em frente do fogão. Nenê entra perguntando quem havia colocado a mesa para o café. Tuco responde que foi o novo cozinheiro, apontando para Lineu. Lineu sorridente serve Tuco de omelete. Nenê pergunta por que Lineu não a havia acordado para fazer o café. Lineu responde que ela poderia levantar com vontade de assistir à *Ana Maria Braga*, e ele iria para o trabalho novamente com fome. Nenê se ofende com o elogio de Tuco à omelete de Lineu dizendo que era melhor do que o da Nenê. Lineu aproveita para dizer que os melhores cozinheiros do mundo eram do sexo masculino. Nenê diz estar sem fome e sai para a rua sem tomar café.

Seqüência 4

Pastelaria do Beçola. Marilda e Beçola na frente da pastelaria. Nenê vai ao encontro deles. Beçola, chorando, tenta apagar a pichação das paredes que diziam: *Gayçola, Bixona, Bixona aí*. Nenê pergunta o que estava acontecendo. Beçola diz tratar-se de uma catástrofe, pois com a pichação seus clientes sumiram da pastelaria. Tristemente ele diz que nunca fez mal a ninguém. Nenê diz que o povo era preconceituoso. Marilda concorda, mas questiona: qual era o problema de o Beçola ser *gay*. Beçola ofendido diz que não é *gay*. Marilda discorda dizendo que se ele gosta de novela, cozinha e gato ele é *gay* mesmo que afirme o contrário. Nenê, sensibilizada, diz que elas poderiam estar se precipitando, mas que não havia problema algum em ser *gay*.

Seqüência 5

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel no pátio de sua casa recolhe as roupas do varal. Agostinho se aproxima agradecendo a Deus por ela ter voltado para casa. Bebel diz que

não voltaria para casa até Agostinho pagar o aluguel atrasado. Agostinho responde que ele era homem macho e que não entraria na pastelaria, pois era um ninho de pederastas. Bebel acusa Agostinho pela pichação da pastelaria, pois ele era a única pessoa do bairro que escreveria bixona com "x". Bebel diz que Agostinho além de ser preconceituoso era burro, pois se o Beiçola perdesse a sua clientela ele iria embora e venderia a casa que eles alugavam, e ela não voltaria mais para Agostinho.

Seqüência 6

Casa de Lineu e Nenê. Lineu não encontra o carro na garagem e entra em casa pedindo uma explicação para Tuco do que estava acontecendo. Tuco responde que graças à idéia de Lineu ter feito a omelete Nenê decidira que os homens da casa iriam cuidar do jantar. Lineu diz que queria saber do seu carro. Nenê, que estava sentada em frente da máquina de costura, responde que ela o havia levado para o mecânico. Lineu, brabo, revela que as únicas mulheres que entravam em uma oficina mecânica eram aquelas dos calendários e mesmo assim nuas. Nenê responde que quando ela fosse buscar o carro ela iria nua. Lineu diz que ela não iria buscar o carro na oficina mecânica. Nenê responde que Lineu entendia de cozinha e ela de mecânica e, sentando-se à mesa, pergunta se eles teriam omelete para o jantar.

Seqüência 7

Pastelaria do Beiçola. Agostinho estaciona o táxi em frente da pastelaria e pergunta para Beiçola por que estava fechando mais cedo o estabelecimento. Beiçola revela que iria vender tudo e ir embora, pois perdera a sua clientela. Agostinho oferece a sua amizade e ajuda. Beiçola diz que nunca foi amigo de Agostinho. Agostinho diz que nunca poderia ser amigo de um homossexual, mas que estava disposto a ajudá-lo.

Seqüência 8

Oficina mecânica do Paulão. Lineu diz que queria levar o seu carro. Paulão diz que o carro não estava consertado. Lineu diz que estava precisando do carro e que iria levá-lo mesmo assim. Paulão diz que não havia trocado as pastilhas do carro que Nenê havia solicitado. Lineu diz para Paulão que as únicas pastilhas que Nenê conhecia eram as de hortelã e resolve pegar a chave do carro se responsabilizando por ele.

Seqüência 9

Igreja. Agostinho leva Beißola a uma igreja para receber libertação. Agostinho apresenta para o pastor a pessoa tomada pelo demônio. Beißola, receoso, diz que se soubesse não teria aceitado a ajuda de Agostinho. O pastor diz que Beißola estava possuído pelas forças do mal e que com fé na palavra do Senhor Jesus e do exorcismo ele sairia da vida de perdição, da promiscuidade e da devassidão. Agostinho segurando Beißola afirma que ele seria novamente homem. Após, vários gritos "jô pederasta" de todas as pessoas presentes na igreja e de "bater" com a Bíblia em Beißola, ele agora com a voz grossa diz para Agostinho que queria voltar para casa e que estava com vontade de dar um monte de bofetadas na cara desse bando de fanáticos. Agostinho, gritando Aleluia, diz que Beißola estava curado.

Seqüência 10

Carro de Lineu. Lineu dirigindo o carro de volta para a garagem de sua casa sorri da ingenuidade da Nenê. Nenê na garagem coloca-se na frente do carro. Lineu descobre que estava sem freio atingindo Nenê.

Seqüência 11

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, com uma tipóia no braço, arruma a mesa para o café-da-manhã e caminha com dificuldade demonstrando estar com muita dor. Lineu entra

dizendo que estava se sentindo culpado pelo acontecido. Nenê diz que ele poderia tê-la matado. Lineu se oferece para levá-la ao hospital. Ela recusa dizendo que se caso precisasse chamaria uma ambulância por ser mais seguro. Lineu, chateado, diz estar atrasado para o trabalho e sai sem tomar café pegando uma maçã. Nenê certifica-se da ausência de Lineu e começa a agir com naturalidade demonstrando ter fingido para o marido.

Seqüência 12

Pastelaria do Beizola. Tuco, Beizola e Agostinho na pastelaria. Tuco sorridente diz que o exorcismo do Agostinho deu resultado, pois a pastelaria voltou a ter clientela. Beizola agradece Agostinho pela ajuda e lhe entrega o recibo do aluguel para provar seu pagamento a Bebel. Beizola afirma que Agostinho foi a única pessoa que o ajudou e pede um abraço. Paulão entra e insinua que Agostinho poderia estar ficando “boiola” por estar recebendo o abraço de um homossexual. Agostinho responde que Beizola estava curado da homossexualidade. Paulão entende que não há “ex-boitola.” Beizola enfrenta Paulão com voz grossa dizendo que na pastelaria não havia lugar para frescura e que agora ele era o Beizola, pois o Beizola havia morrido. Nenê entra e pergunta para Beizola qual era o milagre que havia acontecido, pois a pastelaria estava cheia de fregueses. Agostinho diz que o pastor havia retirado o encosto de homossexual que estava incorporado no Beizola. Nenê, braba, diz que aquilo era péssimo. Paulão não concordando com Nenê tenta explicar que Beizola estava curado da doença. Nenê se retira da pastelaria afirmando que todos ali é que estavam doentes, e que o Beizola era um bobo. Beizola vai atrás de Nenê. Nenê diz que não falava com pessoas que pensavam que ser *gay* era uma doença. Beizola diz que também acreditava que ser *gay* não era doença, mas que ele havia recuperado a sua clientela da pastelaria. Nenê proíbe Beizola de ir à sua casa, pois machão não assistia à novela.

Seqüência 13

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel volta para casa com a comprovação do pagamento do aluguel. Agostinho, em comemoração, promete uma surpresa à Bebel. Bebel, ao abrir os

olhos, identifica que a surpresa era a mesa preparada para o jantar. Bebel diz que estava faltando o jantar. Agostinho mostra o macarrão, os temperos e a panela dizendo que ela poderia começar a cozinhar. Bebel diz que não iria fazer o jantar. Agostinho diz que ele não iria para o fogão, pois era homem, e que mexer em panelas ajudava a desvirtuar qualquer um. Bebel ameaça sair dizendo que só voltaria para casa quando ele fizesse uma comemoração decente. Agostinho tenta impedi-la de sair e diz que eles poderiam brindar com água já que não havia champanhe, mas resolve ir à pastelaria buscar uma cerveja.

Seqüência 14

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, ainda com a tipóia no braço, e Marilda assistem à novela. Lineu chega do trabalho e pergunta se Nenê havia melhorado. Nenê concentrada na novela não responde à pergunta de Lineu pedindo para Marilda dizer para Lineu que após ele tomar banho ela serviria o jantar. Lineu diz que enquanto Nenê estivesse de repouso ele iria cuidar do jantar. Nenê deixa de assistir à novela e começa a brigar com o marido dizendo que ele queria tirar-lhe o comando da cozinha. Lineu diz que o piloto havia sumido, pois estava assistindo à televisão. Ele insiste em fazer o jantar afirmando que enquanto ela estivesse de repouso a cozinha era dele. Nenê levanta do sofá dizendo que havia melhorado milagrosamente. Lineu, indignado com a mentira de Nenê, diz que ela o fez se sentir culpado o dia todo. Enquanto brigavam, a panela de pressão explode espalhando feijão por toda a cozinha.

Seqüência 15

Pastelaria do Beiçola. Agostinho encontra Beiçola às escondidas assistindo à novela. Agostinho grita com Beiçola dizendo que ele teve uma recaída. Agostinho manda Beiçola trocar de canal e assistir ao futebol. Agostinho diz para Beiçola engolir o choro e destaca que o homossexualismo era uma doença pedindo-lhe que fosse homem, deixasse de ser mulher e parasse de andar de marcha ré. Agostinho sai da pastelaria dizendo que tinha nojo do homossexualismo.

Seqüência 16

Casa de Lineu e Nenê. Marilda, Tuco, Lineu e Nenê na cozinha. Todos estavam perplexos com o estouro da panela de pressão. Nenê culpa Lineu pelo estouro, pois a *cozinha* era feminina. Lineu responde então que o *carro* era masculino. Tuco diz que a *oficina* era feminina. Beizola vestido de mulher entra dizendo que se assistir era coisa de mulherzinha então ele era mulherzinha. Beizola sai em direção ao sofá para assistir à novela sendo seguido por Marilda e Nenê.

Seqüência 17

Nenê e Marilda acompanham Beizola até a pastelaria. Paulão, vendo Beizola vestido de mulher, diz que ele havia enganado todo mundo que estava curado, e que Agostinho tinha razão ao dizer que boiola era um bicho ardiloso. Beizola foge em direção à pastelaria, mas é seguido por Paulão. Paulão entra na pastelaria chamando Beizola de “traveco”, “mulherzinha” e “boiolão.” Beizola fecha a porta da pastelaria dizendo com voz grossa que agora iria “rolar porrada.”

Seqüência 18

Pastelaria do Beizola. Tuco e Beizola na pastelaria. Agostinho entra cumprimentando Beizola pela atitude de macho em ter dado uma surra no Paulão. Beizola diz não se importar em ser o orgulho do bairro. Agostinho se gabando de ser o melhor no jogo de sinuca, ironiza perguntando por Paulão. Tuco, rindo, responde que Paulão estava em casa, pois estava gripado. Agostinho diz que a gripe do Paulão se chamava covardia. Bebel entra gritando na pastelaria, e Agostinho muda de atitude obedecendo à mulher, isto é desiste de jogar sinuca. Tuco, rindo, diz que o mundo estava perdido, pois o Paulão apanhou de um “traveco” e que, na casa do Agostinho, quem mandava era a mulher. Agostinho repete que não iria mais jogar sinuca, e todos começam a rir.

Seqüência 19

Casa de Lineu e Nenê. Lineu entra na cozinha segurando um balde sendo seguido por Nenê de avental, lenço no cabelo e segurando um pano. Lineu, olhando para a sujeira, diz que parecia ter ocorrido uma guerra com artilharia pesada. Nenê, rindo, pede uma trégua a Lineu. Lineu a abraça, e eles se beijam. Lineu e Nenê se organizam para iniciar a limpeza e ele alcança o *pano* e o *balde* para ela dizendo que ele pegaria a *vassoura*. Nenê discorda dizendo que ela preferia passar a *vassoura* no chão enquanto ele ia torcendo o *pano*. Lineu percebe o interesse de Nenê dizendo que ela não poderia torcer o pano, porque era o *pano*, o *balde* e o *chão* e que ela ficasse então com tudo, pois a *cozinha* era dela. Lineu sai da cozinha e Nenê diz que a *sala* e a *televisão* eram dela. Lineu diz que o *sofá* e o *controle* da televisão eram dele.

Seqüência 20

Pastelaria do Beijola. Beijola, Nenê e Marilda na pastelaria. Marilda agradece Beijola pelo convite de assistir à novela em sua televisão nova que ele adquiriu com o aumento da clientela da pastelaria. Nenê elogia Beijola por ele não ter ficado abalado com as confusões e que mesmo assim continuava assistindo à novela. Beijola responde dizendo estar seguro do que ele era. Marilda pergunta o que ele era? Beijola em resposta diz que se gostar de novela é coisa de *gay*, ele era *gay*. Nenê diz, então, que Beijola era *gay*. Beijola discorda de Nenê dizendo que havia dito que se gostar de novela é coisa de *gay*, ele era *gay*. Nenê continua concordando que então Beijola afirmara que era *gay*. Beijola diz que Nenê ficava falando que o Paulão e o Agostinho eram preconceituosos, mas ela também era. Marilda diz que não havia problema em ser *gay*, que ele deveria se assumir, pois havia muitos *gays* maravilhosos, pois ficar afirmando ser homem, ser mulher, ser *gay* já era um preconceito e indicava um problema de sexualidade. Beijola diz não admitir esse tipo de brincadeira, pois ele era homem. Ele desliga a televisão dizendo que elas não iriam ver a novela e começa a confusão em ligar ou não a televisão.

- **Temática do episódio – Papéis estereotipados de gênero**

Interpretações masculinas:

- coisas de homem e coisas de mulher
- assumir tarefas femininas – guerra dos sexos, recurso ao estereótipo

Interpretações femininas:

- coisas de mulher – “rainha do lar”

Interpretação masculina ao homossexualismo:

- generalização de visão negativa – doença, ético-moral e religiosa, recurso ao estereótipo

Interpretação feminina ao homossexualismo:

- recurso ao estereótipo
- aceitação

Situação de quem vive o preconceito/homossexual – perdas (amigos, clientes, materiais e financeiras)

Práticas preconceituosas – geram violência, discriminação e exclusão

Ser homem na visão masculina – é falar grosso e dar “porrada”

Ser homem na visão feminina – é mandar no marido

- **Interpretações**

Os papéis estereotipados de gênero ajudam a alimentar preconceitos que delimitam fronteiras entre o masculino e o feminino. Esses estereótipos remetem a uma violência moral, exercida, nem sempre de maneira explícita ou visível, na relação com o outro, como também alimentam o preconceito velado, arraigado, declarado e agressivo que está presente em nossos comportamentos e discursos.

O programa, através do tema, trata da presença de uma “guerra” entre identidades sexuais funcionando segundo uma lógica binária de oposições e contradições em que homens e mulheres procuram demarcar e reconhecer suas identidades.

Na família os papéis estereotipados de gênero são tratados a partir da “guerra dos sexos” quando a visão masculina interpreta o hábito de assistir à novela como meio de ironizar o exercício do papel de “rainha do lar” da mulher dona de casa bem como para rebaixá-la reduzindo o espaço de sua atuação ao mundo doméstico.

Na visão masculina, que assume o ponto de vista preconceituoso e machista, o hábito masculino de assistir à novela é interpretado como fator de risco para a verdadeira masculinidade. Essa interpretação considera que determinadas práticas permitem “localizar” o homossexual na sociedade e associam essa preferência ao sintoma de uma doença ou desvio de caráter.

Na condução dessas duas interpretações, o programa vai mostrar as reações da mulher dona de casa que é rebaixada pela ironia masculina, e daquele que vive a situação de ser interpretado como homossexual.

Desse modo, a mulher, com o objetivo de se vingar da ironia, toma atitudes que proporcionam a criação de situações de riso quando ela reforça a restauração de seu lugar no âmbito do lar ao fazer greve da cozinha, deixando os homens sem o jantar, bem como ao decidir levar o carro para a oficina mecânica sem o consentimento do marido. Essas atitudes também ajudam a fazer uma crítica ao estereótipo da mulher dona de casa que se reconhece como “rainha do lar”.

Aquele que é interpretado como homossexual, além de se sentir humilhado pela sociedade, sofrerá, principalmente, pelas perdas financeiras e afetivas, fazendo-o aceitar a solução oferecida por aquele que assume o ponto de vista preconceituoso e machista, indo a uma igreja para receber a libertação.

O programa mostra a visão que interpreta a homossexualidade como fruto do demônio, encosto, forças do mal, coisa ruim e do diabo. Esse posicionamento religioso (muito comum na sociedade) explica a homossexualidade como situação de perdição, promiscuidade e pederastia, possível de ser curada através da fé e do exorcismo, pois certas igrejas prometem o retorno à “verdadeira natureza humana” –, alimentando o estereótipo de que as causas da homossexualidade estariam relacionadas ao descumprimento da palavra de Deus, à falta de fé religiosa e à fraqueza espiritual para resistir às tentações.

No programa, essa atitude ajuda a criar uma expectativa de mudança ético-moral do comportamento daquele que é visto como homossexual, que se transforma após o exorcismo para aplauso da sociedade, quando começa a falar com um tom de voz grosso e a resolver os problemas através de pancadas, o que ajuda a apontar que o preconceito está presente em todas as relações sociais onde há falta de respeito, caráter e valores morais.

Os estereótipos que norteiam a suposta dicotomia entre masculino e feminino estão fortemente presentes nas práticas cotidianas e nos discursos sociais que, em situações de tensão, entre as fronteiras que delimitam as “coisas” de homem e as “coisas” de mulher são revelados através da ironia ao suposto defeito ou papel de cada um na sociedade.

O programa, no encaminhamento da “guerra dos sexos” e da visão preconceituosa do homossexualismo, acena que a dicotomia masculino/feminino pode até ganhar uma trégua, mas apresenta a suposta naturalidade dos papéis estereotipados de gênero presentes nos discursos que apregoam as posições hierárquicas entre homens e mulheres.

Apesar de o programa identificar vários estereótipos presentes no senso comum, principalmente na interpretação machista e preconceituosa, ameniza essa visão

mostrando que o homem se deixa mandar pela mulher, bem como explicita a presença de certo tabu social na manifestação das diferenças sexuais.

A temática é polêmica, e os argumentos do programa se organizam em uma narrativa engraçada com relação ao sistema de crenças e valores sociais que geram violência e discriminação, pois são os mais difíceis de combater, já que estão constantemente naturalizados no discurso.

8 Episódio 8 – *Tuco mãos de tesoura* (15 de junho de 2006)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Quarto de Tuco. Nenê e Lineu tentam acordar Tuco. Lineu diz que Tuco não sairia da cama. Nenê desconfia que o filho possa estar doente. Lineu responde que a doença se chamava preguiça. Tuco, sonolento, pede para deixá-lo dormir, pois chegara muito tarde na noite anterior. Lineu destaca que a doença era mais grave, pois era vadiagem. Tuco diz que foi na festa de formatura do cursinho. Lineu e Nenê perguntam se ele havia realmente se formado. Tuco alcança o diploma para Nenê. Ela começa a ler o certificado do *Curso de Técnico em Cabeleireiro*.

Seqüência 2

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Tuco revela para Lineu que fizera um curso profissionalizante e não o curso pré-vestibular que o pai imaginava. Lineu questiona a origem da inspiração do filho para ter a idéia maluca de ser cabeleireiro. Tuco revela que sua inspiração foi Marilda, pois ela era uma mulher independente e bem-sucedida. Lineu responde que ele também era bem-sucedido e independente. Tuco concorda, mas diz que o pai possuía muitos outros modelos os quais ele não queria seguir. Lineu crítica Nenê pelo filho não querer ser um fiscal, em não querer fazer concurso e também não querer ser um funcionário público, veterinário e torcedor do Fluminense. Nenê entende que a crítica de Lineu à profissão de cabeleireiro era preconceituosa. Lineu relembra que ele era quem pagava as despesas de Tuco. Nenê aposta que Marilda, por ser a sua melhor amiga, daria um emprego ao filho. Lineu, em tom de aposta, diz que Tuco seria demitido no primeiro dia de trabalho. Nenê aceita a aposta dizendo que se Lineu perdesse ele deixaria Tuco cortar o seu cabelo.

Seqüência 3

Pastelaria do Beißola. Dentada sentado na frente da pastelaria. Agostinho surpreende-se ao encontrar Dentada, pois o amigo deveria estar preso. Dentada diz estar em liberdade condicional. Agostinho entende que alguém nessa situação não poderia ficar pela rua sem fazer nada, pois vadiagem dava cadeia. Dentada mostra as anotações do Jogo-do-Bicho dizendo que estava trabalhando. Agostinho, apavorado, diz que ser apontador do Jogo-do-Bicho era crime. Dentada discorda dizendo que era uma contravenção, e que o emprego estava difícil para todo mundo. Agostinho aconselha Dentada a sair da vida de crime, pois era perigoso. Dentada concorda, mas explica que no momento ganhava mais que Agostinho. Agostinho concorda dizendo que isso era uma injustiça. Dentada pede para Agostinho assumir seu lugar nas anotações do Jogo-do-Bicho enquanto iria resolver um problema pessoal. Agostinho tenta dizer não, mas Dentada argumenta que ele foi preso por culpa do Agostinho. Agostinho assume o lugar de Dentada e aproveita para pedir que Beißola lhe alcance uma cerveja. Beißola responde que Agostinho não deveria beber em serviço.

Seqüência 4

Salão de beleza de Marilda. Marilda tenta explicar para Nenê que não poderia empregar Tuco, pois os clientes do salão eram mulheres. Tuco entende ser uma atitude de preconceito sexual. Nenê argumenta que agora Tuco possuía certificado de cabeleireiro. Marilda diz que não poderia empregá-lo, pois assim como ele deu em cima dela Tuco não respeitaria as outras mulheres. Nenê insiste que Tuco não faria isso. Marilda resolve contratá-lo. Tuco, feliz, pergunta onde estava a tesoura, mas Marilda diz que ele era estagiário do salão e que iniciaria limpando o salão.

Seqüência 5

Pastelaria do Beißola. Agostinho sentado na calçada na frente da pastelaria demonstra preocupação com a demora do Dentada. Beißola leva dois pastéis e uma cerveja para Agostinho. Agostinho paga seu pedido convencendo Beißola a realizar uma aposta no

Jogo-do-Bicho. Agostinho reclama do cheiro do pastel de camarão dizendo que em vez de ter apostado no gato Beiçola deveria ter jogado no porco, rindo do pasteleiro. Marilda, ao encontrar Agostinho diz que ser apontador era um ato criminoso. Agostinho concorda com Marilda, mas diz que estava ajudando um amigo que estava passando por necessidades. Marilda resolve ajudar e pede para Agostinho fazer uma aposta para ela. Agostinho aposta na cobra e começa a rir de Marilda.

Seqüência 6

Salão de beleza de Marilda. Bebel se dirige a Tuco como servente pedindo que seja servida de café. Tuco diz que no salão ele era seu colega e que também era mais qualificado que a irmã. Bebel diz que Tuco seria seu colega por pouco tempo, pois logo iria fazer uma besteira. Ela propõe que Tuco atenda à sua próxima cliente. A cliente Nandinha entra, e Bebel diz que o novo profissional iria atendê-la na depilação. A moça se recusa ser atendida dizendo que Marilda deveria estar louca em contratar um homem para o salão. Tuco impede a moça de ir embora se fazendo passar por *gay* mostrando que suas mãos eram extremamente delicadas.

Seqüência 7

Pastelaria do Beiçola. Dentada e Agostinho na frente da pastelaria. Agostinho reclama da demora de Dentada. Dentada pede o dinheiro das apostas e dá uma parte para Agostinho. Agostinho descobre que as apostas eram falsas. Agostinho reclama para Dentada que não concordava com o golpe dizendo que se alguém da rua ganhasse seria um homem morto. Dentada pega de volta o dinheiro da mão de Agostinho dizendo para torcer que ninguém ganhasse, pois ele estaria bem longe se isso acontecesse.

Seqüência 8

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Nenê regando as plantas. Lineu chega mais cedo do trabalho e pergunta por Tuco. Nenê responde que ele estava trabalhando. Bebel se

aproxima dizendo que estava dando uma voltinha, pois Tuco havia se comprometido em cuidar do salão sozinho. Nenê diz que não era correto ficarem torcendo contra o Tuco, pois a atitude da família seria a de apoiá-lo. Lineu diz que estava sendo realista, para não se decepcionar depois. Bebel propõe que eles fossem visitá-lo no salão para fazer uma surpresa.

Seqüência 9

Salão de beleza de Marilda. Tuco na sala de depilação finge ser *gay*. Ele retira a cera das pernas de sua cliente sem olhá-las. A cliente adora o trabalho dizendo que as mãos de Tuco eram realmente muito macias e que estava com vontade de fazer a perna toda. Tuco (com medo de perder o emprego) diz que não poderia, pois estava esperando uma outra cliente. Tuco, ao acompanhar a cliente até a saída, encontra Lineu, Nenê e Bebel no salão.

Seqüência 10

Táxi de Agostinho. Agostinho no táxi pede ajuda para São Cristóvão no sentido de que ninguém ganhasse nas apostas realizadas. A cada pessoa que conferia o jogo e saía de cabeça baixa Agostinho prometia uma vela a mais para o santo. Depois da terceira vela, Marilda, muito feliz segura algumas sacolas e diz que havia ganhado na aposta do jogo que Agostinho fez para ela.

Seqüência 11

Salão de beleza de Marilda. Tuco diz “oi papi, oi mami” muito sem jeito. A cliente Nandinha revela para Lineu e Nenê que Tuco possuía mãos de fada afirmando que a partir de agora só faria depilação com ele. Lineu pergunta por que Tuco estava falando daquele jeito. A cliente pergunta se eles não haviam reparado que ele era assim. E sai do salão. Nenê pergunta acerca dos motivos de Tuco estar fingindo ser *gay*. Bebel diz que era óbvio, pois depilação mais mulher bonita seria um meio de ele tirar “casquinha” das

clientes. Tuco tenta explicar que a cliente não queria fazer a depilação com um homem então passou por *gay*, mas que agiu profissionalmente. Lineu diz que já esperava ser decepcionado pelo filho. Bebel aproveita para chamá-lo de tarado e Nenê faz cobranças pelo apoio que deu ao filho.

Seqüência 12

Marilda cheia de sacolas cobra de Agostinho o dinheiro da aposta e ao perceber que Agostinho a estava enrolando ameaça chamar a polícia. Agostinho tenta disfarçar dizendo que precisava do *ticket* da aposta para efetuar o pagamento, pois era uma regra do Jogo-do-Bicho. Marilda diz que iria buscar o *ticket* que estava guardado no salão e que quando voltasse queria o dinheiro do prêmio.

Seqüência 13

Marilda, ao se aproximar do salão encontra, Tuco, Nenê e Bebel gritando. Marilda pergunta o que havia acontecido com seu salão. Ninguém responde, e todos vão atrás de Tuco pela rua.

Seqüência 14

Casa de Lineu e Nenê. Tuco, Nenê e Bebel entram seguidos por Marilda que pede para Tuco dizer o que havia acontecido no seu salão. Tuco diz que fez seu serviço depilando as pernas de uma cliente de modo profissional. Marilda pergunta como ela havia aceitado ser depilada por homem. Lineu, que lia seu jornal, responde dizendo que Tuco enganou a cliente fingindo ser *gay*. Nenê diz para Marilda que a amiga tinha razão, pois Tuco era um irresponsável e que ela poderia demiti-lo. Nenê pergunta para Lineu se ele estava satisfeito, pois havia ganhado a aposta. Tuco fica sem compreender o comentário sobre a aposta feita. Lineu revela que havia apostado que o Tuco seria demitido no primeiro dia, pois não aceitava esse tipo de trabalho para o filho. Tuco, decepcionado, pede demissão da amizade de Marilda, do emprego e da família, pois custava acreditar

que a própria família não confiava nele. Lineu diz que confiança era algo que se conquistava, e que Tuco havia perdido mais uma chance. Tuco explica a verdade dizendo que passou por *gay*, pois estava com medo de perder seu emprego, e que Bebel sabia que ele não queria tocar na cliente. Bebel revela a verdade dizendo que estava com ciúmes de Tuco e pede desculpas para todos. Lineu recrimina a filha dizendo que ela foi injusta com o irmão. Tuco sai dizendo que todos haviam sido injustos.

Seqüência 15

Salão de beleza de Marilda. Agostinho aproveita o fato de o salão estar vazio e rouba o *ticket* da aposta de Marilda e se esconde no banheiro para não ser descoberto com a aproximação de Nenê e Marilda.

Seqüência 16

Pastelaria do Beißola. Lineu pede uma cerveja dizendo que queria esquecer a injustiça que cometeu com seu próprio filho. Tuco entra na pastelaria atrás da cliente da depilação. Tuco explica a verdade (que se passou por *gay*), pois precisava do emprego. E como ele sabia que Nandinha não aceitaria o jeito dele resolveu enganá-la. Nandinha responde que não iria dar um tapa no rosto de Tuco, pois ele era um cara legal e que contou a verdade. Lineu se aproxima dos dois dizendo que Tuco continuava a se aproveitar da moça e manda o filho ir para casa.

Seqüência 17

Salão de beleza de Marilda. Marilda e Nenê acreditam que Tuco havia se escondido no banheiro. Marilda pede a ele que acabe com a besteira e que saia do banheiro para conversar com elas. Nenê diz que elas sabiam que ele não tinha culpa pelo acontecido. Marilda complementa dizendo que era normal desconfiar dele, pois já havia aprontado tanto, mas todos sabiam das suas boas intenções ao ter acreditado no novo emprego e nessa oportunidade. Agostinho acreditando que elas estavam se referindo ao Jogo-do-

Bicho, abre a porta do banheiro dizendo que Marilda era uma pessoa bacana. Agostinho explica que se escondeu no banheiro, pois jamais imaginou que Marilda iria acreditar que a aposta do Jogo-do-Bicho era falsa, e que não existia nenhum prêmio. Agostinho rasga o *ticket* da aposta realizada por Marilda, pois o jogo era de mentira e ele estava ali para roubar o *ticket* da aposta.

Seqüência 18

Pastelaria do Beçola. Agostinho na frente da pastelaria é vaiado por todos que apostaram no Jogo-do-Bicho. Marilda diz para Bebel que Agostinho se passou por apontador do jogo para tirar dinheiro das pessoas. Marilda exige o pagamento do prêmio, pois havia feito compras e agora estava endividada. Agostinho tenta em vão explicar que era inocente, pois havia sido usado pelo Dentada. Nenê tenta defender Agostinho dizendo que ele poderia estar falando a verdade, pois já havia cometido injustiça com Tuco. Agostinho revela que todos o conheciam, que ele nunca roubou e que não tinha patrimônio, mas que venderia o táxi para pagar o que estava devendo. Entretanto, ele entra no táxi e foge. Um carro da polícia estaciona, e um policial indaga o que estava acontecendo ali. Beçola diz que o condutor do táxi havia roubado de várias pessoas. Marilda confirma dizendo que ele montou uma banca de bicho falsa para enganar as pessoas. O policial diz que eles estavam enganados, pois o verdadeiro criminoso confessou tudo apontando para Dentada que estava dentro do carro da polícia. Bebel se aproxima do carro da polícia e vê Dentada dizendo que Agostinho era inocente. O policial pergunta quem havia perdido dinheiro, Marilda, Beçola e outros levantaram a mão. O policial diz que todos deveriam ir para a delegacia, pois jogar no bicho era crime.

Seqüência 19

Casa de Lineu e Nenê. Lineu diz para Tuco que ele viu o filho “dando em cima” daquela mulher de novo. Tuco tenta esclarecer que ele foi contar a verdade para ela, mas, ao contrário do pai, ela acreditou nele. Tuco reconhece que não devia ter se

passado por *gay*, mas o pior era saber que todos estavam torcendo contra ele. Lineu resolve dar um voto de confiança ao filho e lhe pede para que corte seu cabelo.

Seqüência 20

Casa de Lineu e Nenê. Lineu lê o jornal. Nenê e Marilda entram. Marilda jura que nunca mais iria jogar no bicho, pois, além de perder dinheiro, ela quase foi presa. Nenê, rindo, diz que ainda bem que o delegado soltou todo mundo e não prendeu ninguém. Nenê, ao observar Lineu, diz que lindo gesto ter permitido que Tuco cortasse seu cabelo. Lineu responde dizendo que agora ele poderia falar mal com embasamento. Tuco entra perguntando se elas gostaram do corte que ele fez no Lineu. Nenê tenta amenizar e disfarça dizendo que ainda faltava dar uns retoques no cabelo de Lineu. Marilda diz que estava horrível e que parecia um ninho de rato. Bebel entra dizendo que Agostinho não voltara para casa e que ele havia sido injustiçado. Lineu tenta acalmá-la dizendo que não era a primeira vez que ele fugia. Bebel, apavorada, imagina que ele poderia ter fugido para fora do País. Marilda diz que eles não teriam tanta sorte. O telefone toca, e Lineu atende dando seu oi para o Agostinho. Bebel começa a pedir que Lineu diga que foi tudo esclarecido e que Agostinho havia sido injustiçado. Lineu continua falando ao telefone dizendo: “Sei, você está com medo e vai ficar mais tempo” e, em seguida, desliga o telefone dizendo que havia caído a ligação e que amanhã Agostinho ligaria novamente.

- **Temática do episódio – Trabalho masculino**

Interpretações masculinas:

- ser modelo para o filho
- papel da mulher na educação do filho
- ser responsável financeiramente pela família

Interpretações femininas:

- apostar nas decisões dos filhos
- apoio da família

Interpretações femininas entre amigos:

- diferença entre trabalho de mulher e trabalho de homem

O tema abre espaço para as relações existentes entre:

- o entendimento do trabalho como fator de sucesso social através de práticas profissionais
- o “trabalho” como meio de obter sucesso roubando dinheiro da sociedade

Subtemas: o sonho dos pais é ver o filho formado/diplomado; Jogo-do-Bicho (crime e ou contravenção).

- **Interpretações**

Muitas das brigas entre marido e mulher estão relacionadas à educação dos filhos. Essas brigas podem servir para mostrar as diferentes concepções do casal relativas à educação dos filhos. Elas se acentuam, principalmente, quando os filhos chegam à fase da adolescência, pois passa a surgir uma série de conflitos entre pais e filhos.

Nessa fase, muitos pais não conseguem suportar o olhar crítico dos jovens, pois não só existe o abismo entre as gerações, como também as condições e as necessidades mudam com tamanha rapidez que os vinte ou trinta anos que as separam, muitas vezes, tornam a experiência “antiga”, irrelevante para os problemas dos jovens.

Uma das maiores preocupações dos pais geralmente é com o futuro profissional e material dos filhos, esquecendo, muitas vezes, que os jovens querem e necessitam ser emocionalmente compreendidos.

O programa apresenta diferentes interpretações que são formuladas na família e na sociedade sobre a presença de desvios de comportamento.

Na família, o pai, geralmente, acredita ser o modelo de conduta a ser seguido – principalmente pelo filho do sexo masculino – quando mostra a importância de ser trabalhador e de ter uma vida regrada em oposição a um comportamento preguiçoso e vadio. O filho, ao não seguir o modelo idealizado, provoca não só decepções, mas leva o pai a se recusar a dar apoio a outro tipo de escolha diferente do modelo por ele idealizado.

A interpretação da mulher no papel de mãe aponta para a necessidade do respeito às decisões dos filhos, apregoando que a missão da família é de sempre apoiá-los, independentemente da profissão escolhida, até mesmo quando essa foge do padrão idealizado pelo modelo masculino.

O filho que vive a situação de embate de gerações com pai e que encontra dificuldade não só de inserção no mercado de trabalho, como também de inteligência quando empregado, é capaz de fazer de tudo para “provar” sua capacidade profissional, mesmo recorrendo à prática de pequenos deslizes, fingindo ser o que não é para se manter no emprego.

A situação de disfarce, quando descoberta, apresenta a decepção do pai que acreditava desde o início na incapacidade profissional do filho. Entretanto, o filho, mesmo pedindo desculpas e reconhecendo que não deveria ter enganado as pessoas, aponta para a importância de uma pessoa sentir-se amada pela família apesar de todos os defeitos que possa ter.

Paralelamente, o programa apresenta duas interpretações sobre a prática de apontar Jogo-do-Bicho: ser um ato criminoso ou uma contravenção. Em uma das alternativas, (assumir o ato criminoso), o apontador vai preso por enganar e roubar a sociedade. E será um ato de contravenção quando a sociedade faz uma aposta, na ilusão de ganhar dinheiro fácil através de um jogo considerado ilegal.

O programa mostra que a sociedade, quando faz apostas no Jogo-do-Bicho, tem consciência de estar praticando um ato ilegal de comportamento. Não tem como se

defender das perdas materiais e/ou financeiras decorrentes dessa ilegalidade, pois a sociedade engana e pode ser enganada.

O programa também mostra a presença de alguns estereótipos populares que circulam na sociedade, como, por exemplo, os rótulos de vadio, preguiçoso, aproveitador e malandro, utilizados tanto pela família como pela sociedade para fazer cobranças relacionadas às suas expectativas sobre o que é considerado certo ou errado; bom ou mau; decente ou indecente; mesquinho ou bondoso, apontando que a família e, conseqüentemente, a sociedade como um todo funciona como um agente de testes e de esclarecimentos para valores em ação, através dos modos pelos quais ela expressa aprovação e/ou reprovação.

A crítica ao modelo escolhido pelo filho ajuda a apresentar o desejo de muitos pais de terem filhos como verdadeiros clones melhorados de si próprios, cobrando, muitas vezes, atitudes que jamais conseguiram ter. Esse entendimento ganha maior intensidade de aprovação pela solução cômica apresentada pelo programa quando o pai prova “com embasamento” a previsão da incapacidade profissional do filho. Essa postura é desaprovada pela mulher, que, no papel de mãe, ameniza essa incapacidade procurando proteger o filho.

9 Episódio 9 – *Mulher de amigo meu* (17 de agosto de 2006)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel picando cebola. Agostinho entra segurando uma galinha viva. Agostinho aponta para a galinha mostrando para Bebel o prato principal do almoço. Bebel se recusa a matar a galinha. Agostinho diz que gostaria de fazer galinha ao molho pardo, pois era o prato preferido de seu amigo Remela. Bebel diz que já estava fazendo muito em agüentar o marginal do Remela em sua casa e que não iria matar a pobrezinha da galinha.

Seqüência 2

Casa de Lineu e Nenê. Marilda convida Nenê para almoçar fora, pois era domingo e sua amiga estava sozinha sem Lineu, ainda a bordo do navio em quarentena na Bahia. Nenê tenta recusar o convite dizendo que não poderia sair, pois tinha que preparar o almoço do Tuco. Tuco diz para Nenê não deixar de sair por sua causa e revela a sua vontade de ir junto, pois também queria sair para comemorar com Marilda que estava com muito dinheiro. Marilda responde que conseguiu guardar um pouco de dinheiro e que ele poderia ir desde que não perturbasse. Marilda, Tuco e Nenê se preparam para sair quando Agostinho e Bebel entram. Agostinho diz para Nenê que ela era a sua última esperança, pois estava desesperado. Nenê pergunta se alguém havia morrido. Bebel responde que não havia morrido ninguém porque ela não quis matar. Agostinho explica para Nenê que Remela era seu melhor amigo e que ele viria almoçar para apresentar a sua noiva, mas Bebel não estava querendo colaborar. Tuco diz para Agostinho comprar uma pizza. Agostinho discorda de Tuco dizendo que não poderia servir pizza para Remela, pois era uma visita muito importante e que então ele imaginou que seu amigo e a noiva poderiam almoçar na casa de Nenê. Marilda discorda dizendo para Agostinho

que Nenê não iria fazer almoço, pois eles estavam de saída. Agostinho diz para Marilda que ele não estava falando com ela. Remela chega de carro e buzina na garagem da casa de Nenê. Nenê pergunta por que Remela estava querendo estacionar o carro na sua garagem. Agostinho diz que Nenê possuía um coração bom e que ele resolveu convidar o amigo para almoçar em sua casa. Bebel questiona Agostinho por ter convidado Remela para almoçar sem conversar primeiro com a sua mãe. Agostinho responde que na hora que alguém está precisando de apoio ela só poderia contar com a família e com mais ninguém.

Seqüência 3

Garagem de Lineu e Nenê. Remela sorridente diz para Agostinho que queria apresentar o amor de sua vida, o seu xodó, o seu chamego, a sua noiva Brenda Scarlate. Agostinho se diz encantado por Brenda e comenta que ela era uma gata. Agostinho (não percebe que Brenda era um travesti) apresenta Brenda para Bebel, Nenê, Marilda e Tuco.

Seqüência 4

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Nenê comenta com Bebel, Marilda e Tuco que Brenda era meio grande. Marilda complementa dizendo se eles haviam reparado no gogó dela. Bebel diz que ela deveria calçar um número maior que 42. Nenê pergunta se Brenda era o que eles estavam imaginando. Tuco responde sim, pois a namorada do Remela era um travesti. Marilda comenta que sempre pensou que Agostinho fosse machista e preconceituoso, mas havia se enganado: ele era um homem moderno. Bebel diz que Agostinho não era moderno e que estava tratando bem a Brenda por não ter percebido que se tratava de um travesti. Tuco sorridente diz que teria o prazer de contar para Agostinho. Bebel exige que ninguém comente nada com Agostinho. Brenda entra na cozinha e pergunta se Nenê precisava de sua ajuda. Nenê sem jeito responde que estava difícil abrir o vidro de pepino. Brenda pede licença e abre o vidro de forma bem masculina e depois reclama de sua unha quebrada. Brenda diz para Nenê que ela adorava cozinhar e oferece uma mãozinha.

Seqüência 5

Sala de estar da casa de Lineu e Nenê. Agostinho diz para Tuco que Brenda era uma verdadeira mulher, pois era bacana, útil e sabia fazer as coisas da casa. Remela revela que Brenda havia mudado a sua vida, pois com o amor de Brenda ele largou a vida de bandido, arrumou um trabalho de verdade e agora era um novo homem. Remela diz que estava trabalhando com revenda de carros usados. Tuco sugere que Marilda gastasse as suas economias comprando um carro do Remela. Marilda, para fugir do assunto, diz que não gostava de carro usado. Agostinho destaca que se fosse do Remela o carro só poderia ser bom. Remela acrescenta que os carros que estava vendendo eram todos originais e de fábrica. Nenê traz aperitivos e uma cerveja para as visitas, e Remela diz que agora somente bebia refrigerante, pois Brenda o havia levado para o bom caminho. Agostinho aproveitando que todos estavam reunidos propõe um brinde ao casal maravilhoso de um amor sincero. Remela também brinda a família maravilhosa e, especialmente, a Agostinho que sempre foi amigo e o aceitou aproveitando o momento para convidá-lo juntamente com Bebel para serem padrinhos de seu casamento com a Brenda. Agostinho chama Brenda de comadre e pede um abraço. Brenda abraça Agostinho dizendo que ele era amigo verdadeiro e humano.

Seqüência 6

Garagem de Lineu e Nenê. Bebel delicadamente tenta dizer a Agostinho que Brenda era um travesti perguntando se não achava Brenda meio grande de mais. Agostinho responde negativamente, pois ela tinha presença. Bebel destaca que Brenda era bruta demais na cozinha. Agostinho responde que Brenda tinha experiência em trabalhar na cozinha. Bebel, irritada, diz para Agostinho abrir os olhos, pois não era possível que ele não enxergasse o que a Brenda tinha de errado. Agostinho entende que Bebel estava falando mal da Brenda porque ela tinha prendas que Bebel não tinha. Bebel pergunta se Agostinho queria que ela fosse igual à Brenda. Agostinho responde não, mas tinha certeza que Bebel estava com inveja das coisas que Brenda tinha. Nenê se aproxima segurando a galinha e diz para Bebel que foi buscar o almoço, mas descobriu que ele ainda estava vivo e que não iria matar a galinha.

Seqüência 7

Banheiro da casa de Lineu e Nenê. Brenda em pé urinando no vaso sanitário. Agostinho entra e pede desculpas e descobre que Brenda era um travesti. Agostinho volta para à sala e encontra Tuco e Beiçola rindo da situação do lado de fora da casa de Lineu. Tuco diz que Beiçola fez questão de conferir quem era a noiva do Remela. Agostinho diz que ninguém iria fazer seu amigo de palhaço. Tuco diz que o único palhaço era o Agostinho. Agostinho diz que aceitou ser padrinho do casamento, pois não sabia e que isso era um problema muito sério. Agostinho reforça a ironia de Beiçola e Tuco dizendo que havia um boiola vestido de mulher dentro da casa de Lineu. Tuco relembra que eles foram convidados pelo próprio Agostinho. Agostinho diz que não sabia, mas iria resolver o problema abrindo os olhos de seu amigo Remela e que ele iria livrá-lo de toda essa situação. Beiçola diz para Agostinho que Remela, além de marginal era *gay*. Agostinho, rindo, diz que iria resolver e que quando Remela soubesse a verdade ele iria preferir se matar a viver essa situação. Agostinho rindo diz que Beiçola não poderia ficar falando mal do Remela, pois todo mundo conhecia seu passado. Beiçola pergunta para Agostinho se o Remela gostaria de sair dessa situação. Agostinho responde dizendo que Remela iria querer.

Seqüência 8

Cozinha da casa de Lineu e Nenê. Brenda segura a galinha ainda viva, e Nenê pergunta se ela realmente saberia matá-la. Brenda se diz uma mulher diferente do normal, pois da cidade de onde ela veio se matava porco e galinha. Nenê diz para ela sentir-se à vontade para matar a galinha. Brenda vai em direção ao tanque de lavar roupas cantarolando: *O que será da minha vida sem o seu amor.. .lálálálá*. Agostinho aproxima-se de Brenda dizendo que precisava falar algo sério e importante. Brenda pede para esperar um pouco, pois estava ocupada segurando uma faca e a galinha. Agostinho continua insistindo enquanto Brenda mata a galinha. Agostinho ao observar Brenda matar a galinha fica mudo. Brenda, após matar a galinha, limpa suas mãos e pergunta o que Agostinho queria lhe falar. Agostinho sem jeito diz que ela e o Remela não combinavam. Brenda entende que Agostinho queria dizer que ela não prestava para seu amigo. Agostinho explica que Remela não era homem para Brenda, pois ele era

mentiroso e que sempre prometeu largar a vida do crime e que hoje mesmo ele o havia convidado para participar de um grande golpe envolvendo coisa pesada. Brenda chorosa diz que há muito tempo estava desconfiada que o safado do Remela estivesse mentindo para ela. Agostinho destaca que havia muito homem cara-de-pau no mundo. Brenda pergunta por que Agostinho estava traindo o seu melhor amigo. Agostinho responde que embora Remela fosse seu amigo ele havia gostado de Brenda e que não era justo aceitar que ele a estivesse traindo. Brenda começa a abraçar Agostinho dizendo que era muito bom ter um amigo para contar nas horas difíceis.

Seqüência 9

Sala de estar da casa de Lineu e Nenê. Remela tenta convencer Marilda a comprar um de seus carros. Brenda entra correndo gritando por Wesley, nome de Remela, e diz que não aceitaria mais suas falsidades e que a partir de agora tudo estava acabado entre eles. Brenda diz que Remela era um cafajeste e mentiroso. Remela pede para Brenda voltar, pois ela era a sua vida. Agostinho diz para Remela deixá-la ir e que mulher era assim mesmo. Remela destaca que sem a Brenda ele não era nada, e que sua vida não tinha mais sentido.

Seqüência 10

Casa de Lineu e Nenê. Agostinho, Nenê, Bebel e Marilda ao redor de Remela. Remela tenta em vão ligar para Brenda, mas ela não atende ao seu celular. Marilda diz para Remela que a Brenda iria voltar. Agostinho diz para não dar ilusão para Remela. Nenê diz que Remela deveria procurar saber o que aconteceu. Remela diz que ele era um homem infeliz e que seu destino era voltar para a vida do crime, pois a felicidade só iria acontecer na próxima encarnação. Nenê sugere que Remela tomasse um copo de água com açúcar, mas ele pede uma cerveja. Bebel pergunta para Agostinho qual era a sua participação para Brenda ir embora de repente. Agostinho revela que fez o que um amigo deveria fazer, ou seja, colocar para correr aquela coisa esquisita. Bebel diz que achava estranha a relação dos dois, mas Brenda e Remela se amavam. Agostinho discorda dizendo que a relação homem com homem dava lobisomem, e que Remela

estava melhor sem aquele troço. Bebel chama Agostinho de monstro. Nenê e Marilda pedem ajuda dizendo que Remela estava bebendo e que queria morrer.

Seqüência 11

Banheiro da casa de Lineu e Nenê. Remela vomita devido ao excesso de álcool. Agostinho pede para o amigo parar de sofrer e esquecer a Brenda. Remela responde que nunca a esqueceria, pois foi a melhor coisa que aconteceu em sua vida. Agostinho diz que tinha que fazer uma revelação sobre a Brenda o que faria Remela sofrer. Primeiramente, ele diz que Brenda tinha um defeito, pois era muito forte. Remela concorda dizendo que adorava mulher forte. Depois, Agostinho diz que ela tinha pêlos no rosto. Remela diz que gostava da coceira quando eles se beijavam. Agostinho diz que Remela e Brenda nunca poderiam ter filhos. Remela responde que ele já sabia e que eles tinham a idéia de comprar um cachorro. Agostinho, irritado, diz que Brenda era um travesti. Remela responde que era o travesti mais bonito de Copacabana. Agostinho fica surpreso com a revelação do amigo. Remela responde que só um otário para não sacar que os dois eram homossexuais. Remela diz para Agostinho que mudou em função da vida no presídio, pois quando estava preso havia carências, solidão e falta de carinho e que aí conheceu Brenda. Agostinho pergunta onde estava aquele homem que era seu amigo desde a infância que dizia que só iria mudar de vida quando conhecesse uma mulher bacana e que sentisse amor verdadeiro. Remela diz para Agostinho que ele havia encontrado e que era a Brenda. Remela volta a vomitar e é também acompanhado por Agostinho.

Seqüência 12

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Remela tenta entrar no carro. Nenê pede para ele não dirigir naquele estado, pois poderia fazer alguma besteira. Remela diz que a idéia era fazer uma besteira. Marilda diz para Nenê deixá-lo ir. Nenê, na tentativa de evitar que ele dirigisse naquele estado, diz que Marilda estava com vontade de comprar o carro de Remela. Marilda tenta disfarçar dizendo que ela preferia uma moto. Nenê diz que moto era muito perigoso, e que Marilda queria comprar aquele carro e que poderia pagar à

vista. Remela interessado na proposta convida Marilda para dar uma volta e experimentar o carro.

Seqüência 13

Carro de Remela. Marilda, Nenê e Remela no carro. Marilda dirigindo diz que o carro era maravilhoso. Uma barreira policial faz sinal para Marilda parar o carro. Remela diz para Marilda ignorar e não parar o carro conforme solicitado pelo policial. Marilda responde que iria parar e pergunta se Remela estava escondendo alguma coisa. O policial pede a documentação do veículo e a habilitação do motorista. Remela diz para o guarda que o carro não era roubado. Nenê pede para Remela alcançar a documentação do carro. Remela responde que documentação era besteira. Remela tenta disfarçar dizendo ao policial que o carro era da Marilda e que ele estava apenas de carona. O policial identifica que o número do chassi do veículo estava adulterado e diz que todos iriam para a delegacia.

Seqüência 14

Pastelaria do Beißola. Brenda é servida por Beißola e começa a tomar uma cerveja. Agostinho se aproxima e Brenda questiona porque ele havia lhe telefonado, pois não queria mais se encontrar com Wesley. Agostinho propõe uma conversa de homem para homem e revela que Remela não havia voltado para a vida do crime e que nunca enganou Brenda. Brenda, a princípio, diz não acreditar em Agostinho pensando que ele estava ali a pedido de Remela. Agostinho revela que foi ele quem enrolou a Brenda inventando aquela história toda. Agostinho pede para Brenda tentar entender que havia certas situações na vida de um homem que era homem difícil de aceitar, que um amigo de infância estivesse envolvido com uma pessoa como Brenda, um travesti. Brenda dá um tapa no rosto de Agostinho chamando-o de cafajeste dizendo que Wesley sempre falou bem do amigo, e que ela pensava que Agostinho fosse diferente. Brenda diz que Agostinho era igual a todos e que ela e Wesley não mereciam a sua companhia e amizade. Agostinho pede para Brenda não contar para Remela, pois seu amigo nunca iria perdóá-lo. Brenda diz não entender a preocupação do Agostinho pelo amigo,

principalmente, por ele sair com um travesti. Agostinho impediu que Brenda fosse embora dizendo que não se importava e que ele não queria saber como as pessoas se encontravam para ser felizes e diz cantarolando que qualquer maneira de amor vale a pena. Agostinho pede para Brenda compreender e perdoá-lo. Brenda aproveita a situação e faz Agostinho pedir desculpas em voz alta na frente de todos os homens que estavam na pastelaria. Tuco e Beiçola começam a rir insinuando que Agostinho e Brenda iriam se casar. Bebel chega correndo dizendo que Marilda e Nenê estavam na delegacia, pois a polícia descobriu que o carro do Remela era roubado.

Seqüência 15

Delegacia policial. Nenê tenta explicar para o delegado que ela e Marilda eram inocentes. O delegado, ao indagar o porquê de elas estarem em um carro ilegal, questiona se elas gostavam de viver perigosamente. Marilda revela ao delegado que elas não sabiam que o carro era roubado. O delegado pergunta se elas também não tinham conhecimento de que o Remela era bandido. Nenê diz para o delegado que elas achavam que Remela havia deixado de ser bandido em função da Brenda. Brenda entra acompanhada de Agostinho na delegacia aos gritos chamando por Wesley. Agostinho diz para o delegado que Brenda era a noiva do Remela. O delegado chama Brenda de traveco. Agostinho diz para o delegado não falar assim, pois era uma atitude preconceituosa e que ele poderia enquadrá-lo por preconceito. Brenda com a prisão de Remela começa a chorar. Agostinho tenta acalmar Brenda dizendo que só seria presa a pessoa que praticasse um crime. Brenda resolve segurar Agostinho ameaçando quebrar seu pescoço para ser presa.

Seqüência 16

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, Marilda e Tuco jantando. Tuco comenta que ainda bem que seu pai estava preso naquele navio, pois não iria gostar de ver a sua mulher presa numa delegacia. Nenê diz que ela não foi presa, mas detida para averiguação que era uma situação bem diferente. Nenê destaca que tudo terminou bem. Marilda diz que nem tudo, pois ela havia perdido de comprar aquele carro maravilhoso. Tuco relembra que o

carro era roubado. Marilda diz que era o único defeito do carro, pois o motor e o preço eram sensacionais. Bebel e Agostinho entram. Agostinho com uma coleira no pescoço diz que teve um desentendimento com um cara. Tuco pergunta quem era o cara. Agostinho responde que o nome era Antonio Carlos. Bebel diz que Agostinho estava mentindo, pois havia se desentendido com a Brenda. Agostinho diz que o nome da Brenda era Antônio Carlos. Tuco começa a rir perguntando se Agostinho havia apanhado de um travesti. Agostinho ameaça bater em Tuco. Nenê diz para Tuco que era vergonhoso ser preconceituoso. Marilda elogia a atitude de Brenda, pois poucas mulheres fariam o que ela fez: ser presa por amor. Bebel corrige Marilda dizendo que Brenda foi presa por agressão qualificada, pois quase quebrou o pescoço do Agostinho. Nenê pede para mudar de assunto e conversarem de coisas mais leves. Tuco rindo propõe falar da infância e pergunta para Agostinho se ele quando criança brincava de médico com Remela.

Seqüência 17

Delegacia policial. Remela e Brenda presos na mesma cela. Remela passando café num pé de meia reclama de Brenda pedindo para ela parar de incomodar. Brenda atribui a culpa a Wesley de estarem presos. Remela diz que a culpa sempre era dele, mas quem havia ficado chata era a Brenda desde que haviam se mudado. Brenda diz que eles não estavam morando juntos, e sim, presos e reafirma que a culpa era do Remela. Agostinho vai visitá-los. Remela diz para Agostinho não reparar que ele e a Brenda estavam tendo uma briguinha de família e oferece um café ao amigo. Agostinho diz para Remela que achava que eles tinham se acertado. Remela responde dizendo que agora era sempre assim, pois Brenda vivia reclamando e ainda estava dizendo que estava ali por amor. Brenda pede para Agostinho responder o que se deveria fazer quando o marido não dá valor ao sacrifício de sua mulher. Agostinho responde que não tinha marido. Brenda começa a gritar dizendo que todos os homens eram iguais e não prestavam. Remela ri e diz para Brenda que ela era homem e estava sempre em TPM. Brenda responde que ela estava em TPM pelo mau tratamento de Remela e diz se arrepender de ter se envolvido com um homem que se chama Remela. Remela, irritado, diz que seu nome era Wesley, mas Brenda insiste em chamá-lo de Remela deixando-o furioso.

Seqüência 18

Casa de Agostinho e Bebel. Bebel serve o jantar e pergunta como estavam Remela e Brenda na cadeia. Agostinho responde que eles estavam brigando o tempo todo. Bebel mostra o prato principal, dizendo que fez galinha ao molho pardo com carinho, mas de galinha congelada. Bebel pergunta para Agostinho quem tinha a mulher mais prendada. Agostinho responde que Bebel era maravilhosa na cozinha e em todos os aspectos. Agostinho comenta que era uma pena Remela estar preso, pois poderia provar aquela delícia de jantar. Nesse meio tempo, Remela entra. Agostinho pergunta o que ele estava fazendo ali. Bebel responde que ele só poderia ter fugido da cadeia. Remela diz que não fugiu da cadeia, mas da Brenda. Remela reclama chamando Brenda de “chave de cadeia.” Bebel pede para Agostinho mandar Remela ir embora. Agostinho pede para Bebel deixá-lo jantar primeiro e que depois ele iria embora. Bebel ameaça chamar a polícia. Agostinho diz para Remela que infelizmente ele não poderia ficar. Remela pede para dormir só hoje com Agostinho. Agostinho levanta gritando e pergunta se Remela o estava estranhando. Remela pergunta se Agostinho o estava chamando de “fresco”. Agostinho diz que homem com homem era “fresco.” Remela pergunta se Agostinho gostaria de ouvir algumas verdades. Agostinho propõe que eles primeiro comessem o jantar. Bebel diz que depois do jantar ela iria chamar a polícia, mas pede para Remela provar a galinha. Bebel insiste para que Remela e Agostinho dissessem que ela era prendada.

- **Temática do episódio – Preconceito ao homossexualismo**

Interpretações masculinas:

- premissa de dicotomia masculino/feminino
- preconceito sobre homossexualismo: desvio da verdadeira masculinidade

Interpretações femininas:

- preconceito ao homossexualismo

Interpretações do homossexual sobre o homossexualismo:

- amor verdadeiro
- um objetivo de aceitação social

Tema reforça estereótipos sobre a “verdadeira masculinidade”; homossexualismo como motivo de ironia entre homens

Tema reforça estereótipos sobre o papel da mulher como “rainha do lar”

- **Interpretações**

O homossexualismo e o feminismo, quando ganham visibilidade social, ajudam a abalar as identidades sexuais, fazendo com que a sociedade revele seu medo diante da quebra de demarcações entre os sexos. Em meio a esse “desmoronamento” das certezas e dos valores tradicionalmente viris, há o medo masculino diante da feminilização do homem e da emancipação da mulher.

Na construção da imagem masculina que se tornou típica como não-feminina, geralmente, são acentuados os atributos de agressividade fazendo aparecer um homem que deve ser rude, severo e sóbrio.

Entretanto, ser um rebelde sexual, que se recusa a aceitar a ortodoxia dos papéis que lhe são atribuídos é um ato de rebelião significativo, pois a sociedade ainda considera ofensivo ver homens vestidos de mulher, pois tal atitude é interpretada como algo ameaçador que deve ser desmoralizado com gargalhadas e ofensas.

No programa, o tema do preconceito contra o homossexualismo é tratado através dos posicionamentos femininos e masculinos quanto aos papéis sexuais.

As interpretações masculinas e femininas enfatizam o papel da verdadeira masculinidade, mas ganham diferentes encaminhamentos revelando que o preconceito é

mais ou menos velado, dependendo do modo como são encaradas as expectativas em relação à dicotomia homem/mulher.

O entendimento feminino, apesar de enfatizar uma ironia sobre os verdadeiros aspectos masculinos, demonstra certa aceitação do estranho, destacando explicitamente ser vergonhoso e monstruoso ser um homem machista e preconceituoso. Isso não se manifesta no comportamento masculino, que vê o homossexualismo através de várias discriminações, fazendo afirmações sobre o que um homem deveria ser.

Nessas exigências, é possível observar uma suposta normalidade padrão da visão masculina quando acentua a dicotomia masculino/feminino como ordem natural das relações estabelecidas entre homens e mulheres e quando idealiza o papel da mulher como “rainha do lar” e por ela ser útil aos homens. Nessa visão que se apresenta dicotômica aos papéis sociais de cada sexualidade, ajuda a reiterar o papel da mulher como objeto sexual restringindo a atuação feminina ao âmbito do lar – cozinha e prendas domésticas. E também ajuda a mostrar a interpretação que vê o homossexualismo como um desvio da verdadeira masculinidade que não é aceita pela sociedade transformando-se em motivo de ironia a verdadeira relação entre amigos, entre homem e mulher e entre homens.

O posicionamento masculino alienado, preconceituoso e não moderno é interpretado pelo homossexual como uma reação normal na sociedade, embora acredite que os verdadeiros amigos e as pessoas deveriam respeitá-lo por se apresentar como uma mulher diferente do normal e/ou um novo homem.

O programa, mostrando desvantagens e dificuldades de ser homossexual, faz humor do caráter irrecuperável do marginal, bandido e ladrão, que engana a sociedade ao utilizar o suposto amor verdadeiro como argumento para mudança de antigos hábitos de vida, assim como salienta que o preconceito está muito presente em nossos discursos, e que o ingrediente da sexualidade propicia endossar essas situações engraçadas, pois suscita a suposta assimetria e/ou o efeito de contrastes nas relações entre homens e mulheres ajudando a criar a disponibilidade humorística no espectador.

O programa, ao tratar do preconceito contra o homossexualismo, ameniza essa visão mostrando que o homem machista se deixa apanhar por um travesti, bem como

explicita que a mulher gosta de receber elogios masculinos quando relacionados às suas prendas domésticas ajudando a realizar crítica ao estereótipo da “rainha do lar.”

10 Episódio 10 – *Jararaca e Lambisgóia* (24 de agosto de 2006)

- **Estrutura básica**

Seqüência 1

Salão de beleza de Marilda. Marilda diz a Bebel que não estava concentrada em suas atividades, pois não parava de pensar no fato de que à noite iria ao bar Petisco Velho com Paulão. Bebel não concorda que Marilda saísse com um homem casado, pois havia vários homens que eram solteiros. Marilda responde que ela gostava do Paulão, e que ele havia inventado uma desculpa para a mulher de ir a uma feira de carros para sair com ela. Bebel diz não aceitar esse tipo de desculpa, pois era feio um homem casado sair com outra mulher. Marilda discorda dizendo que o casamento de Paulão estava quase acabado, e que ele iria se separar por vontade própria, ainda nessa semana. Nesse meio tempo, entra no salão uma mulher dizendo-se desesperada. Marilda e Bebel se apresentam, e a cliente diz que seu nome era Socorro. Socorro demonstra vontade de mudar todo seu visual: cabelo, sobrancelha, cor da unha e pergunta do que os homens mais gostavam. Bebel responde que se tratando de mulher, cachaça e safadeza eles gostavam de tudo. Marilda propõe um novo corte de cabelo. Socorro aceita e diz que gostaria de passar a máquina para zerar. Bebel propõe um corte moderno e uma cor arrojada. Socorro concorda e sugere colorir os cabelos de roxo, mas logo começa a chorar.

Seqüência 2

Casa de Marilda. Bebel, Marilda e Socorro. Marilda oferece água com açúcar para Socorro. Socorro diz que gostaria de tomar soda cáustica, água sanitária ou até veneno para rato. Socorro diz que seu marido não ligava mais para ela. Bebel diz que depois da reforma o marido iria ficar completamente “caidão.” Socorro diz que achava que ele tinha outra mulher. Marilda diz que havia um teste para descobrir se na vida do homem

havia outra e pergunta para Socorro: “Ele vive inventando desculpa para chegar mais tarde em casa?” Socorro responde sim, Marilda então diz: “Já é indício de safadeza.” Segunda pergunta: “Quando ele chega em casa mais tarde, ele inventa outra desculpa para dormir mais cedo?” Socorro responde sim, Marilda diz: “Outro indício de safadeza.” Terceira pergunta: “De vez em quando ele aparece com um presentinho para você sem motivo nenhum?” Socorro responde sim, Marilda diz: “Esse é o maior indício de safadeza; a culpa. Final do teste.” Socorro pergunta sobre o resultado. Marilda diz que o teste deu resultado positivo – ele tinha outra e destaca que ela tinha experiência no assunto. Socorro pergunta se Marilda também estava sendo traída. Marilda diz que mais ou menos. Socorro diz que todos os homens eram uns safados, e que ela havia arranjando um homem meio humilde e abestado para nenhuma mulher querer, mas tinha certeza que havia uma lambisgóia querendo pegar o seu Paulo. Marilda pergunta Paulo? Socorro responde que ele era mais conhecido como Paulão da Regulagem. Marilda desmaia.

Seqüência 3

Garagem da casa de Lineu e Nenê. Paulão entrega o táxi para Agostinho dizendo que o táxi estava arrumado 100% e que havia custado cem reais rindo da coincidência. Agostinho diz que Paulão levou três dias para consertar o carro e que agora vinha dizendo à queima roupa que o custo seria de cem reais. Paulão diz que não atrasou o serviço, mas o carro, pois estava todo desregulado. Agostinho diz que não trabalhou durante três dias e que agora Paulão teria que esperar o mesmo tempo para receber o pagamento pelo conserto. Paulão não aceita, pois o combinado foi pagamento à vista. Agostinho pergunta se três dias não significava à vista por acaso. Paulão responde não e que o carro estava confiscado até Agostinho pagar pelo conserto. Agostinho tenta tirar a chave de Paulão sem conseguir. Paulão, no carro de Agostinho, aproveita para dizer para Marilda, que se encontrava na casa de Nenê, que à noite viria buscá-la para ir ao Petisco da Velha.

Seqüência 4

Casa de Lineu e Nenê. Nenê na máquina de costura e Marilda na janela fumando um cigarro. Marilda ao perguntar sobre notícias de Lineu diz que gostaria de estar na posição dele preso em um navio de quarentena, pois assim ela não cairia em tentação e esqueceria do Paulão. Nenê pergunta se eles haviam brigado novamente. Marilda diz que foi pior, pois havia conhecido a jararaca da mulher dele. Nenê diz que Marilda sabia que ele era casado. Marilda diz que sabia, mas até então Socorro era uma mulher hipotética e que agora era diferente explicando que “uma coisa é você ficar sabendo que tem uma criancinha passando fome lá na África, outra coisa é a criancinha batendo na tua porta pedindo comida”. Nenê responde: “Eu não preciso que a criancinha que está passando fome esteja do meu lado para eu sentir pena, entendeu, eu nunca comeria um doce mesmo que fosse de uma criança que estivesse na África.”

Marilda diz para Nenê que ela não estava falando de criancinha de verdade. Nenê diz não, mas de um marido sem-vergonha, de uma mulher enganada e de ..., sendo interrompida por Marilda que completa a frase para Nenê: “e de uma lambisgóia que no caso sou eu.” Nenê pede para Marilda refletir, pois nessa história a mulher do Paulão e a Marilda eram as únicas pessoas que estavam mal e Paulão era o único que estava feliz e que provavelmente havia alguma coisa errada. Marilda concorda dizendo que iria acabar com essa situação.

Seqüência 5

Oficina do Paulão. Tuco e Agostinho observam Paulão a distância lustrando o táxi do Agostinho. Tuco diz para Agostinho não deixar Paulão pegar o táxi afirmando que o cunhado era muito otário. Agostinho pede emprestado o celular de Tuco dizendo que ele recuperaria o carro. Tuco empresta o celular cobrando um real por ligação. Agostinho liga para Paulão apresentando-se como funcionário do serviço de proteção à mulher traída e diz que Paulão havia caído na malha fina. Paulão não entende. Agostinho diz que eles possuíam fotos, vídeos, uma confirmação testemunhal e que o serviço de proteção à mulher traída iria entregá-lo à sua mulher, mas apresenta a possibilidade de Paulão fazer uma doação de 5 mil reais que seria repassada às mulheres traídas. Paulão

percebe que a ligação era de Agostinho e vai ao seu encontro sem Agostinho perceber. Agostinho continua afirmando que era uma ligação de apoio à mulher traída e que havia o Código de Defesa do Consumidor, mas se fizesse a doação em dinheiro Paulão estaria livre. Paulão diz que não iria pagar, pois não aceitava chantagem. Agostinho diz que não era chantagem e que ele era um agente federal. Paulão diz para Agostinho que ele estava com inveja, pois não tinha duas mulheres, mas apenas uma, bem como não tinha competência para arrumar nenhuma mulher mesmo que quisesse e se, por ventura elas quisessem, Agostinho não iria conseguir. Tuco ri de Agostinho dizendo que ele havia perdido essa para o Paulão, mas incita Agostinho a dar resposta e a não ficar gaguejando, pois Paulão estava rindo dele. Agostinho fica sem responder, e Paulão diz que Agostinho estava com o carburador entupido, com problema no “irradiador”, pegava só no “tranco” e/ou na ladeira.

Seqüência 6

Salão de beleza de Marilda. Marilda se perfumando. Bebel pergunta para Marilda por que de estava passando perfume se a amiga havia decidido terminar com Paulão. Marilda diz que iria terminar, mas gostaria que Paulão lembrasse dela como uma mulher sempre cheirosa. E complementa dizendo que eles se amavam, mas que o motivo da separação era a culpa que a estava consumindo. Bebel diz que não entendia como Paulão conseguia enganar a Socorro. Marilda diz que os homens eram cheios de artimanhas. Bebel pergunta se Marilda achava que Agostinho era igual a Paulão. Marilda responde que Paulão era um safado conquistador, e que o Agostinho era um outro tipo de safado que não tinha essa competência. Bebel reclama do posicionamento de Marilda. Marilda pede para Bebel ver o lado bom dessa afirmação.

Seqüência 7

Casa de Lineu e Nenê. Tuco, Nenê e Agostinho assistindo à novela. Agostinho pergunta para Nenê se a personagem da novela era filha daquele homem que aparecia no vídeo. Nenê responde sim, dizendo que Agostinho havia ouvido a personagem chamá-lo de pai. Agostinho pergunta novamente se a personagem do vídeo era boazinha ou era

ruim? Nenê responde que se ela estava chorando ela era a boazinha, pois as boazinhas choram, e as pessoas ruins fazem maldade. Nenê tentando colocar um fim às perguntas, sugere que Agostinho assistisse à televisão em sua casa. Agostinho responde que dava uma angústia assistir à televisão sozinho. Nenê levanta do sofá e sai em direção ao quarto dizendo que angústia era responder às perguntas do Agostinho. Tuco, com a saída de Nenê, aproveita para trocar de canal e assistir à partida de futebol. Agostinho pergunta para Tuco se aquilo na televisão era futebol, basquete e qual era o time vestido de vermelho. Tuco responde que o vermelho e preto estava ganhando. Agostinho pergunta se o time era Bangu e se o jogador era o Ronaldinho, pois vestia a camisa número dez. Tuco irritado, pergunta o que Agostinho estava fazendo ali. Agostinho diz que estava sem o seu trabalho (referindo-se ao táxi) e que essa era uma situação muito triste. Tuco desafia Agostinho sugerindo que ele telefonasse para a mulher do Paulão para denunciá-lo como havia prometido. Agostinho diz que havia falado aquilo porque estava de cabeça quente, mas jamais faria isso com um amigo nem mesmo se não fosse amigo, pois era uma questão de ética. Tuco levanta do sofá e sai em direção ao seu quarto dizendo que questão de ética era um homem atrapalhar o outro quando estava assistindo ao futebol. Agostinho, ao ficar sozinho, aproveita para fazer uma ligação para a mulher do Paulão. Agostinho explica para Socorro que era uma ligação anônima e diz para ela ir à noite ao Petisco da Velha, pois lá teria uma surpresa.

Seqüência 8

Salão de beleza de Marilda. Marilda do lado de fora do salão esperava Paulão, mas Socorro pára de carro e pede para ela a acompanhar. Logo em seguida, Bebel fecha o salão, e Paulão estaciona na frente do salão com o táxi de Agostinho. Paulão pede para Bebel chamar Marilda. Bebel responde que Marilda iria sair com ele. Paulão diz que não havia visto Marilda e entende que ela já deveria ter ido para o Petisco da Velha. Bebel pergunta se o táxi que Paulão estava dirigindo era do Agostinho. Paulão responde que Agostinho havia lhe emprestado o carro e explica que não havia mexido em nada nem nos documentos e, inclusive, nas camisinhas que estavam no porta-luvas, mostrando-as após retirá-las de sua camisa. Bebel quase chorando fica repetindo: camisinhas? Paulão disfarçando comenta que não deveria ter mencionado sobre as

camisinhas para Bebel. Ele pede para Bebel avisar Marilda que ele estava esperando por ela no Petisco da Velha. Bebel fica chorando na calçada.

Seqüência 9

Carro de Socorro. Marilda pergunta para aonde elas estavam indo. Socorro responde que elas iriam ao Petisco da Velha. Marilda pergunta o que elas iriam fazer lá. Socorro explica que recebeu uma ligação anônima que disse que seu marido iria se encontrar com a amante e que hoje ela pegaria o Paulão com aquela lambisgóia com a ajuda de Marilda.

Seqüência 10

Bar Petisco da Velha. Marilda diz para Socorro que essa denúncia poderia ser uma mentira pedindo para ela não confiar em um anônimo que não conhecia. Socorro diz que poderia ser verdade, pois era muita coincidência ela receber uma ligação no dia em que Paulão dera uma desculpa esfarrapada de feira de carros usados. Marilda ameaça querer ir embora. Socorro impede Marilda de ir embora explicando que ela era uma pessoa nervosa e que precisava de alguém para a controlar, pois poderia matar o Paulão e a sua amante. Marilda, nervosa, pede um uísque duplo ao garçom. Nesse meio-tempo, Paulão entra no Bar Petisco da Velha, e elas escondem o rosto atrás do cardápio. Socorro diz para Marilda que o anônimo estava certo, e pergunta por que Marilda também estava se escondendo. Marilda diz que não era bom Paulão encontrar alguém do bairro no Petisco da Velha. Socorro concorda dizendo que Marilda estava certa, pois ele poderia fugir, e ela perderia o flagrante. Marilda, tentando amenizar, diz que talvez Paulão estivesse esperando apenas um amigo. Socorro diz que Paulão era um safado e que quando a amante chegasse ela quebraria a cara da lambisgóia, e que Marilda iria ajudá-la.

Seqüência 11

Casa de Lineu e Nenê. Nenê, Tuco e Bebel. Bebel chorando e Nenê lhe alcança um copo de água com açúcar. Bebel diz que havia camisinhas no porta-luvas do táxi de Agostinho e que aquilo era prova material que ele tinha uma amante. Tuco pergunta se ela havia visto as camisinhas pessoalmente. Bebel responde sim. Nenê pergunta se elas estavam fechadas. Bebel responde sim. Tuco diz que essa era a prova que ele não havia usado as camisinhas. Bebel responde dizendo que era a prova que ele iria usá-las. Nenê diz que deveria haver outra explicação. Bebel diz que não havia outra explicação para a existência de camisinhas no porta-luvas do carro. Nenê responde que Agostinho poderia estar fazendo coleção, pois as pessoas colecionavam as coisas mais estranhas. Bebel, decidida, diz que iria tirar a prova disso e pede o celular de Tuco emprestado para ligar para Agostinho, pois se ela ligasse do dela ele iria reconhecer o número. Nenê pergunta para Bebel por que ligar para uma pessoa sem ela saber que você é você. Bebel responde que seria para ele achar que ela era uma outra mulher. Tuco empresta o celular e cobra um real pela ligação. Bebel liga para Agostinho e diz: “Alô, Agostinho, aqui quem tá falando é uma admiradora secreta sua, você quer me encontrar no Petisco da Velha para descobrir quem sou eu, ei gato, tô lá te esperando, ú?” Bebel, furiosa, desliga o telefone dizendo que ele havia concordado com o encontro.

Seqüência 12

Quarto de Agostinho e Bebel. Bebel entra e pergunta para Agostinho se ele iria sair. Agostinho diz que estava se arrumando para ir trabalhar. Bebel diz que o táxi estava com o Paulão. Agostinho responde que Paulão havia ligado avisando que o carro estava pronto e que então resolveu sair para trabalhar. Bebel pergunta acerca dos motivos de ele se arrumar todo para trabalhar. Agostinho responde que a apresentação era tudo no ramo, caso contrário, ele só pegaria passageiro ralé explicando que ele queria pegar corrida boa. Bebel indaga por que Agostinho estava colocando o seu melhor perfume. Agostinho pergunta se Bebel estava com alguma desconfiança. Bebel responde que ela confiava no marido. Agostinho diz que achava bom ela confiar, pois ele a amava e que a confiança era a base do bom casamento. Bebel sorri respondendo que também acreditava.

Seqüência 13

Petisco da Velha. Marilda diz para Socorro que Paulão estava ali há um tempão e que se ele estivesse esperando alguém, esse já teria aparecido. Socorro diz que talvez a lambisgóia estivesse fazendo charme e que não iria embora. Marilda resolve ir ao banheiro.

Seqüência 14

Banheiro do Petisco da Velha. Marilda liga para Paulão e diz para ele ir embora, pois ela não iria encontrá-lo no Petisco da Velha.

Seqüência 15

Petisco da Velha. Marilda volta para a mesa onde estava Socorro. Paulão pede a conta e levanta ameaçando ir embora. Marilda diz para elas irem embora, pois a tocaia não havia dado certo. Socorro diz que não iria embora, pois o anônimo disse que ela teria uma surpresa e iria ficar até a surpresa chegar. Marilda insiste em convencer Socorro de que a ligação era trote, e que não havia mulher nenhuma. Socorro diz que estava chegando uma pessoa. Agostinho entra e encontra Paulão. Socorro, em dúvida, pergunta para Marilda se caso Paulão a estaria traindo com um homem. Paulão pergunta para Agostinho o que ele estava fazendo ali. Agostinho faz a mesma pergunta para Paulão. Agostinho responde que estava ali pelo mesmo motivo que Paulão. Paulão ri dizendo que Agostinho não tinha uma amante. Agostinho diz que tinha, explicando que uma menina havia ficado atrás dele, ligou e marcou, mas ele ainda não a conhecia. Agostinho ri de Paulão dizendo que a garota dele viria, mas a do amigo deu “bolo”. Paulão diz que ele não havia recebido nenhum “bolo”, mas que havia chegado antes do horário. Socorro se aproxima dos dois. Agostinho, ao observar Socorro, começa a elogiá-la perguntando para Paulão que nota ele daria a ela. Paulão diz que iria dar uma “porrada” em Agostinho, pois a garota era Socorro, a sua mulher. Paulão pergunta para Socorro se ela havia marcado um encontro com Agostinho. Socorro pergunta para Paulão se ele estava esperando o Agostinho e diz que ele era um pervertido. Paulão

responde que nunca marcaria encontro com homem, e pergunta se ela o estava estranhando. Socorro pergunta com quem Paulão havia marcado encontro, pois sabia que ele tinha um encontro marcado com a lambisgóia da amante. Paulão tenta se defender dizendo que isso era uma calúnia. Socorro explica que um telefonema anônimo contou tudo a ela. Paulão responde que não havia nenhuma lambisgóia. Porém, ele diz que se o Agostinho estava ali era porque alguma lambisgóia havia marcado encontro com ele e pergunta se foi Socorro quem marcou encontro com Agostinho. Bebel entra e diz que foi ela. Agostinho surpreso diz que Bebel havia demorado. Bebel complementa dizendo que demorou muito para ela perceber que Agostinho era mais safado do que ela pensava. Socorro apóia Bebel que começa a bater no Agostinho. Paulão diz para Socorro que tudo havia acabado bem, que tudo estava esclarecido e que seria bom eles irem embora. Socorro discorda dizendo que nada estava esclarecido, pois ela o havia visto receber uma ligação da lambisgóia. Socorro pega o celular de Paulão dizendo que era só apertar o botão para saber quem ligou pela última vez. Paulão diz para ela não pegar o celular, mas ela faz a ligação. Socorro diz: lambisgóia! Marilda atende ao celular e diz: jararaca!

Seqüência 16

Táxi de Agostinho. Paulão, Marilda, Agostinho e Bebel. Paulão diz que pelo menos ele não havia apanhado da jararaca. Entretanto, Marilda complementa que ela teria que usar um quilo de maquiagem para esconder seu olho roxo. Paulão diz que tudo agora estava resolvido, pois a jararaca o havia largado e estava livre para ficar com Marilda. Paulão também diz que injustiça seja feita, pois eles deveriam agradecer ao Agostinho que fez a denúncia e ajudou a resolver o problema. Agostinho diz que não queria o agradecimento do Paulão. Paulão pergunta se ele agradecesse de forma a devolver o táxi e de pendurar a conta até quando Agostinho pudesse pagar sua dívida. Agostinho diz que aí Paulão estaria demonstrando ser uma pessoa de grande valor. Bebel diz para Agostinho que ainda bem que ele havia recuperado o táxi, pois era ali que iria dormir a partir de agora. Paulão confessa para Bebel que ele inventou a história das camisinhas no porta-luvas do carro. Agostinho ameaça bater na cara do Paulão dizendo que era inocente. Bebel diz que Agostinho era inocente até a hora em que aceitou sair com a misteriosa do telefonema, a lambisgóia. Agostinho diz que Bebel era a mulher misteriosa. Bebel,

braba, diz que Agostinho não sabia que ela era ela, mas a lambisgóia. Agostinho tenta explicar dizendo que foi ao encontro, pois havia reconhecido a voz de Bebel. Bebel fica mais braba ainda dizendo que o Agostinho estava insinuando que sua voz era de uma lambisgóia. Agostinho explica que se deu mal, mas tudo foi culpa do Paulão que duvidou de sua masculinidade e que queria destruir sua hombridade. Marilda diz que Paulão não poderia tirar do Agostinho algo que não existia. Agostinho explica para Bebel que Paulão duvidou da sua capacidade de ter uma amante. Agostinho pergunta para Bebel se ela queria que Paulão tivesse essa fama ruim de seu marido e que espalhasse que o marido da Bebel não era homem de ter uma amante.

Seqüência 17

Casa de Lineu e Nenê. Nenê e Tuco assistiam à televisão. Agostinho entra segurando seu travesseiro. Tuco diz que ali não era pensão. Nenê responde dizendo que o coitadinho não tinha aonde dormir. Nenê diz para Agostinho sentar, pois o filme estava quase no fim. Agostinho pergunta quem era o cara do filme com uma cicatriz. Nenê responde que era o bandido. Agostinho pergunta novamente quem era o cara que estava lutando. Nenê responde que era o mocinho. Tuco pega uma almofada e começa a bater no Agostinho dizendo que eles estavam assim porque perguntavam demais. Nenê pede para eles pararem de brigar, pois ela queria assistir ao filme.

Seqüência 18

Oficina mecânica do Paulão. Marilda entra feliz na mecânica do Paulão levando-lhe um sanduíche. Paulão, sem jeito, ergue-se de trás do balcão se recompondo e agradece. Paulão diz que estava comendo um negócio, e que agora estava sem fome. Marilda diz para ele esquecer o lanche e o convida para à noite saírem para jantar fora, pois gostaria de comemorar a primeira semana que estavam juntos de verdade sem enganar ninguém. Paulão responde que não seria possível, pois estava meio enrolado com o trabalho. Marilda, desconfiada, aplica o teste em Paulão e ele responde as duas primeiras perguntas de modo afirmativo. Paulão aproveita e entrega uma pequena lembrança à Marilda. Marilda joga o sanduíche no Paulão dizendo que estava comprovado que havia

lambisgóia na parada. Paulão insiste que não havia lambisgóia. Marilda pega o celular e disca o número da última ligação. Socorro atende levantando-se de trás do balcão da oficina mecânica de Paulão. Marilda pergunta se ela era a nova lambisgóia? Socorro responde perguntando se Marilda era a nova jararaca. Socorro começa a sair pedindo desculpas pelo mau jeito, e beija Paulão dizendo: “*tchau amor.*” Paulão diz para Marilda que ele iria colocar algo fora afirmando que gostava muito de Marilda e que era sincero, mas também sentia falta do jeitinho de Socorro. Paulão pede para Marilda entender. Marilda responde dizendo que sabia como era e diz para ele sair correndo. Marilda começa a chamá-lo de safado pela rua, jogando seu tamanco em Socorro e Paulão.

• **Temática do episódio – Relações extraconjugais – mulher no papel de amante**

Interpretações femininas sobre as relações extraconjugais na família (mulher):

- desinteresse do homem pela mulher
- autculpabilização da mulher
- concorrência (amante do marido)
- culpa da amante

Interpretações femininas sobre relações extraconjugais (mulher no papel de amante):

- desinteresse do homem pela mulher
- autculpabilização – ser a destruidora de lares, culpa
- acreditar no amor de um homem casado

Interpretações masculinas sobre relações extraconjugais:

- ter amante como prova de verdadeira masculinidade
- não ter amante como motivo de ironia entre amigos

Interpretações femininas sobre a relação conjugal:

- exigência de fidelidade masculina e feminina
- culpa do homem na concorrência de relações extraconjugais

- **Interpretações**

A idéia de mulher solteira, ainda assombra o imaginário feminino e não é de se estranhar que a sociedade faça uma distinção clara entre as mulheres que pertencem ao modelo de vida privada e as que de alguma forma são identificadas como excluídas desse mesmo modelo. É muito comum que o estilo de vida de uma mulher solteira seja associado a uma espécie de libertinagem que põe em causa o casamento alheio.

No programa, as relações extraconjugais são discutidas através dos diferentes posicionamentos da mulher casada, da mulher traída e da mulher no papel de amante e entre os homens.

Na interpretação feminina, a relação extraconjugal é interpretada pela mulher casada que, como amiga da mulher que assume o papel de amante, afirma que essa não deveria se envolver com homens casados, destacando a importância da fidelidade na relação conjugal e que a existência de uma relação extraconjugal apenas promove dor e sofrimento às mulheres e não aos homens.

Na interpretação da mulher que vive a situação de ser traída, o programa apresenta primeiro uma autculpabilização, gerando um objetivo de agradar novamente o marido. Mas sobre essa perspectiva generaliza, a culpa da presença da amante, que não deveria se envolver com homem casado, ajuda a apontar uma certa inocência do marido.

O posicionamento da mulher que assume o papel de amante é o de acreditar na reciprocidade do amor verdadeiro mesmo envolvendo um homem casado, mas assume o posicionamento de autculpabilização quando se dá conta de ser ela a destruidora de lares ao ter conhecimento do sofrimento da mulher traída. O programa mostra o

sentimento de culpa através dos desejos, dos medos e das insatisfações da mulher que assume o papel de amante de um homem casado que deve abrir mão de seu verdadeiro amor com a decisão de pôr fim ao relacionamento amoroso.

Na interpretação masculina, a relação extraconjugal é tratada no programa pela valorização que o homem casado dá aos relacionamentos extraconjugais, pois entende que ela serve como meio de provar sua masculinidade e virilidade, ou seja, como meio de assumir o estereótipo do homem garanhão, conquistador de várias mulheres. Essa interpretação, quando discutida entre os homens, serve para ironizar a masculinidade daqueles que têm apenas um relacionamento amoroso.

O programa, através da temática da relação extraconjugal, faz humor sobre a concepção dualista da sexualidade feminina que apresenta uma clara distinção entre a mulher virtuosa e a libertina, sobre a importância que a mulher dá à fidelidade conjugal e sobre a necessidade do posicionamento masculino destacar o aventureirismo sexual como traço definidor da verdadeira virilidade. O programa generaliza o posicionamento feminino que acredita que todos os homens são safados, e que as mulheres devem estar atentas aos diferentes comportamentos e indícios que possam ser interpretados como sinais de uma possível traição, pois é difícil manter uma relação de confiança com os homens.

O programa mostra certo conservadorismo nas interpretações femininas e masculinas sobre os relacionamentos extraconjugais quando, por exemplo, marca a infelicidade da mulher caso não tenha um laço afetivo definitivo, pelo entendimento de que o casamento dure “até que a morte os separe” e pela aprovação masculina de relacionamentos sem compromisso. Entretanto, o programa aponta que nas relações extraconjugais não há culpados, sejam eles masculinos e/ou femininos, pois uma verdadeira relação conjugal vai depender do compromisso de cada um dos envolvidos, e que a mulher sempre está sujeita a viver situação de traição.

7 CONCLUSÕES

Conforme explicitado no Capítulo 2, o estudo de caso de *A grande família* identificou um conjunto de elementos de onde se procurou obter parte das lógicas específicas do programa e, em consequência, sobre a proposta de interação com seu público e/ou modelos de comportamento.

- **A primeira fase da abordagem analítica**

Da primeira fase da pesquisa em que se realizou uma observação descritiva de determinadas táticas e regularidades do programa, foi possível identificar, a partir das vinhetas de apresentação do programa, entre 2004 e 2005, alguns elementos do contrato na busca de seu público televisivo.

A opção pela forma de desenho animado sugere o viés lúdico do programa que se propõe a marcar, a partir do encontro de Lineu com Nenê, a trajetória da constituição da família Silva. Ela tem início com o fato de Lineu largar o megafone, elemento representativo de seu envolvimento com a militância política estudantil na década de 70, e de ir em direção a outro plano de realidade, onde se encontra Nenê, que é um dos indícios do contrato que é oferecido ao telespectador.

Nesse sentido, apesar de *A grande família* ser um *remake* da proposta original, na nova versão, a vinheta de apresentação, entre 2004 e 2005, revela, através do encontro de Lineu com Nenê, que o programa se afasta daquele contexto de origem, no qual Vianinha queria aproveitar a expansão da televisão para elaborar críticas ao período da ditadura militar no Brasil, a partir de uma produção de programação humorística.

A vinheta também oferece indícios de parte dos valores que são propostos pela trajetória dessa família, principalmente, da existência de conflito entre gerações, pois Lineu e Nenê parecem não aprovar a liberação sexual da mulher, pois recriminam o fato de sua filha Bebel estar se relacionando com Agostinho fora do casamento. Diante da fatalidade do envolvimento, o casal (Lineu e Nenê) exige que seja reconhecida e oficializada a “verdadeira” relação através do casamento, pois Bebel assim como a sua

mãe vestiu branco para receber aprovação da Igreja Católica para dar início à família ao lado de seu companheiro.

A vinheta sugere a constituição de um lar, após o casamento de Lineu e Nenê, e conseqüentemente, o nascimento dos filhos. Essa família será acrescida da presença do genro, parentes próximos e amigos.

Desse modo, a vinheta de apresentação diz que o contrato de interação proposto pelo programa tem a ver com a esfera familiar/privada e com todas as suas relações daí decorrentes de ordem pessoal, particular e íntima.

A proposta de retratar o âmbito familiar/privado é reforçada com a análise da mudança da vinheta de apresentação, na temporada de 2006. Nessa há um abandono do desenho animado através da adoção dos álbuns de fotografias, que, além de sugerir a trajetória de como foi constituída a família Silva (Lineu e Nenê), mostram que a vinheta se afasta de vez daquela proposta de origem que foi idealizada por Vianinha.

A vinheta de apresentação, na temporada de 2006, oferece por meio dos álbuns de fotografias outra abordagem à trajetória de Lineu e Nenê. As fotos sugerem que o personagem Lineu estabelece relações com Nenê desde a mocidade. Os álbuns de fotografias ajudam a criar a idealização do ambiente familiar/privado e dos amigos íntimos e distantes dando ritmo aos períodos anteriores do casamento de Lineu e Nenê. A princípio, as fotografias marcam a infância de Lineu e Nenê, o ingresso do casal na adolescência (a primeira comunhão, o serviço militar, as diversões, e o baile de debutantes) e a concretização da união do casal através da celebração do casamento. As fotos, além de dar ritmo a celebração do casamento mostram a concretização do amor através da espera, do nascimento e do acompanhamento da trajetória de vida dos filhos, pois apontam para todas as etapas daí decorrentes (passeios e comemorações em família). Com isso, se não reproduzem um padrão efetivo dos espectadores, provavelmente se alinham a padrões que ainda são referência para a maioria do público – mesmo quando não atendidos ou mesmo quando negados.

Certamente, as vinhetas de apresentação do programa, entre 2004 e 2006 tendem, através de seu contrato, a supervalorizar os elementos da vida familiar de ordem privada que é tema de várias reflexões atuais na sociedade, como, por exemplo, na perspectiva sociológica, em que temos o estudo clássico da família brasileira como matriz da formação do *ethos* cultural brasileiro, como, por exemplo, Gilberto Freyre, na obra *Casa-grande & senzala*, de 1933.

Desse modo, o programa *A grande família*, através de suas vinhetas de apresentação, de forma rápida e divertida, propõe-se a tratar dessa “matriz cultural” revelando os seus destinatários, que, na própria apresentação da abertura do programa, ganham alguns traços caracterizadores de seu perfil, como, por exemplo, o pai e chefe de família, a mãe-esposa-dona de casa, os filhos, o genro e amigos próximos.

O *sitcom A grande família*, ao endereçar-se à família e às relações daí decorrentes, consegue capturar um grande número de telespectadores que podem manifestar interesse pela escuta do programa, pois faz parte do contrato tratar, através do humor, um tema que é suficientemente amplo e reconhecido pelo público.

O programa, em sua singularidade, explora diferentes negociações às situações interacionais que geralmente poderiam ser dramáticas, mas através do humor suscita a curiosidade e desperta interesse em seu público sobre as estratégias utilizadas pelo programa para tratar da diversidade e complexidade de situações familiares de âmbito privado.

As descrições do cenário e do figurino, ao serem explorados em sua regularidade, também permitem que sejam identificados alguns elementos da interação proposta ao seu público. O cenário é montado para representar o ambiente típico de família classe média suburbana, pois vários de seus elementos permitem criar uma atmosfera de “realidade” e de aproximação com o telespectador, que pode “reconhecer” elementos de seu cotidiano familiar, embora com atualizações e definições para reforçar a interação proposta pelo programa. O mesmo se observa nos figurinos que estão muito próximos do perfil e dos valores representados pelos personagens, o que lhes atribui alguns qualificativos identitários, como, por exemplo, o perfil mais recatado e modesto da mãe-esposa-dona de casa, o perfil conservador do pai de família e da mulher com um comportamento mais emancipado que usa minissaia, fuma e sai para beber em companhia de outras mulheres.

O programa, ao privilegiar a exploração do ambiente familiar de âmbito privado, supostamente como interesse geral da sociedade, dá forma a um *ethos* cultural indiferente às questões complexas do caráter público (que seriam assumidas pelo ângulo dos debates políticos). Isso é confirmado com a decisão do programa de apresentar uma nova versão, em 2001: sem a presença do personagem politizado da versão original.

Ao longo do período de análise dos episódios, entre 2004 e 2006, um tema que poderia compactuar com o debate político foi a atuação de Nenê e Lineu nas reuniões da Associação dos Moradores do Bairro, como, por exemplo, no episódio *A grande quadrilha* (1/9/05) e *O poderoso popozão* (18/5/06). Nessa perspectiva, eles fizeram crítica à segurança pública restrita ao bairro (corrupção, chefe do tráfico do morro e roubos), mas utilizando o subtema honestidade.

O programa, no geral, discute a vida conjugal, os problemas familiares, as relações amorosas, sexuais e afetivas, as diferentes relações entre homem-mulher, bem como temas pontuais, como, por exemplo, o trabalho, o homossexualismo e a malandragem. As dúvidas, os conflitos e os dramas decorrentes das interações sociais são tratadas com ironia ou humor, e cada situação é estrategicamente “resolvida” em função da proposta de interação apresentada pelo programa e da negociação do perfil do personagem envolvido.

- **A segunda fase da abordagem analítica**

Indo além das observações mais descritivas da primeira fase e a partir do levantamento do perfil de cada um dos personagens, foi possível observar as características dos modelos de comportamento de cada um dos atores sociais. Esses modelos, quando reforçados em suas práticas cotidianas, podem ser interpretados como estereótipos que são por eles assumidos, como também servem de parâmetro no julgamento dos comportamentos dos outros personagens, o que promove o aparecimento de novos estereótipos.

O programa reforça os papéis atribuídos a cada um dos personagens através das diferentes relações que são estabelecidas entre uma família composta por pais e filhos com seus parentes mais próximos e com as relações de amizade, vizinhança e trabalho.

A princípio, as mulheres são casadas, solteiras, separadas, amantes, mães e, geralmente, estão à procura de um homem e/ou estão em relação com os homens.

O perfil das mulheres, no geral, é aquele mais próximo do comportamento tradicional, pois elas se apresentam e dizem ser as responsáveis pelo cuidado da relação, desde aquela que envolve o bem-estar da família (cuidados com o marido, filhos, casa e amigos) e do homem a quem ela procura agradar.

O casamento para todas as mulheres é entendido como sendo a fórmula para a verdadeira felicidade e são capazes de se unir para ver realizado esse ideal na vida de sua melhor amiga.

A mulher, quando casada e na posição de mãe, está sempre dando palpites na vida dos filhos, seja com o objetivo de impedir as brigas entre os casais da segunda geração, seja tentando escolher a companheira ideal para o filho. Movida pela realização do bem-estar da família e dos filhos, é capaz de abrir mão de seus sonhos pela felicidade da família; às vezes se descuida e não dá atenção ao marido quando movida pelo objetivo de impedir que aconteça, de acordo com seu entendimento, a maior tragédia para uma família e, principalmente, para a mulher – a separação conjugal.

A mulher esposa-mãe-dona de casa entende que o momento de reunir a família na hora do jantar, almoço e/ou no café-da-manhã constitui um dos raros momentos de sua realização pessoal e, com certeza, é o mais importante para ela, pois é nesse momento que se vê como sendo insubstituível na família por se apresentar como a única conhecedora dos hábitos e manias de cada um de seus integrantes. Por isso, quando é objeto de comparação com outra mulher, se vê ameaçada naquela atividade que para ela constitui a sua realização como mulher.

Esse posicionamento feminino ajuda a reforçar a presença das desigualdades e das hierarquias sociais, principalmente das relações entre homens e mulheres, e a dos homens e mulheres entre si apontando para determinados estereótipos, como, por exemplo, o papel da “rainha do lar”, o medo da mulher solteira como ameaça ao casamento; cozinha como lugar de mulher; a separação como tragédia para a mulher e a não-aceitação do relacionamento de uma mulher mais velha com um homem mais jovem.

A mulher da segunda geração, mesmo casada, não se identifica e foge do perfil de “rainha do lar” da geração anterior, mas mostra a necessidade de ser mãe, o que aponta que a presença dos filhos é interpretada como sendo a realização plena da mulher.

A mulher que já foi solteira, casada e agora é separada continua à procura de um homem e acredita no “príncipe encantado.” Por se encontrar sozinha, sente-se infeliz e “condenada” a relações efêmeras, pois acredita que é difícil encontrar um homem que preste na sociedade. Ela ajuda a reforçar o entendimento de que é através do casamento, da vida conjugal durável e estável e da presença de um homem que a mulher será feliz e respeitada na sociedade.

Assim, ao lado das noções do que representa o ideal de realização da mulher – cuidado com a família, marido e filhos, ser mãe e esteio do casamento – há um reforço a uma narrativa da família tradicional. Essa visão aponta também para os papéis estereotipados de gênero quando se percebe que o perfil feminino, mesmo marcando a mulher solteira e independente e a mulher casada que se recusa a assumir o papel de “rainha do lar”, está relacionado a determinados estereótipos em sua rotina diária, principalmente quando o programa constrói os conceitos do que representa ser homem e mulher e, conseqüentemente, quando dá significado às distinções entre os sexos.

Essa diferenciação dos papéis estereotipados de gênero pressupõe a construção da identidade do que é ser homem e ser mulher e, principalmente, certa vigilância e controle de cada grupo quanto à manutenção de sua masculinidade e feminilidade.

A mulher, por acreditar no amor e ser dependente economicamente do marido, procura interpretar que os abalos em sua relação amorosa é por culpa da presença de outras mulheres, bem como acredita que a relação sexual serve de termômetro para um bom relacionamento. Assim, qualquer mudança de atitude do homem, seja por não a procurar sexualmente, seja por não lhe dar uma prova de amor é sinônimo de traição e existência de uma amante.

Desse modo, essa posição da mulher ajuda a reforçar determinados estereótipos da própria mulher, pois como tem conhecimento que a mulher sozinha é uma mulher infeliz, a outra é sempre considerada uma “vagabunda” capaz de namorar e se relacionar com um homem casado e, inclusive, não se importando com a diferença de idade. A mulher entende também que a outra para ter e/ou “agarrar” um homem é capaz de qualquer sacrifício, inclusive de não se importar em assumir o papel de amante, pois o pior preconceito, no entendimento da mulher, é ser denominada “encalhada” e/ou sem homem.

O grupo masculino geralmente é apresentado como trabalhador, racional, metódico, potente, conquistador, oportunista, aproveitador, dependente e corrupto. É um grupo mais diversificado do que o feminino, e seus atributos estão relacionados às suas funções de trabalho, sobrevivência financeira e relacionamento amoroso e familiar.

O perfil do homem casado que assume a chefia econômica da família insiste em se mostrar como sendo honesto, mas é “cabeça dura” não aceitando qualquer tipo de atitude e comportamento em contraposição ao que é por ele idealizado. Ao lado de sua mulher, apesar de haver alguns desentendimentos (que são próprios de qualquer relacionamento), eles formam um casal que está sempre procurando dizer, esclarecer

e/ou aconselhar sobre, o que pressupõe que há um saber a respeito de alguma coisa. Desse modo, é possível identificar que os personagens que ocupam o papel de mãe e de pai na família tradicional propõem saber sobre as diferentes relações sociais, pois no momento em que ensinam e/ou explicam seus discursos, guardam sempre uma proposição pedagógica, principalmente quando o perfil do pai de família se diz não aberto a mudanças e novidades procurando dar as suas verdadeiras informações e conselhos sobre a vida e as diferentes relações sociais.

Esse tipo de perfil mais conservador – dado como modelo ideal – entra em choque com toda e qualquer conduta e comportamento em oposição ao seu, principalmente do perfil malandro oportunista e aproveitador, do dependente e do corrupto. O que exige a recorrência constante daquela sabedoria dada como ideal, pois não aceita negociações com as práticas dos outros atores sociais. O perfil do pai de família propõe que o verdadeiro homem deve ser mais realista e menos sonhador, bem como ser responsável pelo sustento da família. Ele também não aceita críticas e detesta ser chamado de safado e cafajeste e, apesar de não entender as mulheres, é dependente da “rainha do lar” sem a qual não sobreviveria ou morreria de fome.

O perfil do malandro oportunista e aproveitador é o personagem mais preconceituoso por ser machista e burro. Além de estar sempre procurando levar alguma vantagem sem fazer nenhum esforço, sua postura machista o faz entender que todas as mulheres e, principalmente as solteiras, são assanhadas, “piranhas”, perdidas e/ou vagabundas. O entendimento machista e preconceituoso reforça o estereótipo nas mulheres que não têm homem, pois estão sempre se oferecendo para qualquer um que apareça.

O perfil do corrupto é aquele que procura fugir de suas responsabilidades e por isso está sempre mentindo. No seu relacionamento com as mulheres, acredita que elas são volúveis, haja vista serem capazes de fazer qualquer coisa quando ganham presentes ou recebem pequenos agrados e, principalmente, quando lhes é proposto casamento.

O programa, através desses perfis, reforça a manutenção e o controle sobre a masculinidade e, conseqüentemente, sobre a verdadeira feminilidade. Alguns comportamentos são definidos como sendo pertencentes a um ou outro sexo e outros, os quais o homem e a mulher devem recalcar para ser reconhecidos como homem e mulher. Assim, o programa mostra certa compreensão do estereótipo da mulher ser representada, como, por exemplo, “noveleira”, mas não aceita essa postura quando assumida pelo sexo masculino. O simples fato de o homem “gostar” de assistir à novela

em vez ao futebol permite que ele seja retratado através do perfil machista e preconceituoso como figura de afeminado cômico e alienado da verdadeira realidade viril masculina.

O perfil do conquistador é aquele que não assume nenhum tipo de responsabilidade amorosa, pois é movido pela aparência, por se mostrar atraente para todas as mulheres, entendendo que sua masculinidade pode ser reforçada pelo número de suas conquistas sexuais e/ou amantes. Apesar de todos os perfis masculinos serem unânimes em não aceitar a traição feminina, eles, na grande maioria, praticam a traição.

O perfil do estereótipo dos personagens do programa disponibiliza ao telespectador uma pluralidade de discursos propondo diferentes definições da “realidade” e de relações amorosas e afetivas que podem se apresentar às vezes concorrentes e, outras vezes, contraditórias. Esses perfis apontam para posicionamentos morais que podem ser aceitos ou reconhecidos e, ao mesmo tempo, entre eles, entendem que a variação ao modelo dado como ideal pode ser interpretado como falha ou desvio de comportamento.

Entretanto, se fossem analisados somente os estereótipos que marcam os perfis e os conflitos propostos, não se estaria dando a relevância merecida ao elemento humorístico, que, na verdade, ao mesmo tempo que usa (e de certo modo acolhe) os estereótipos, desenvolve também um trabalho modificador ou redirecionador sobre esses. Observando o humor, é possível detectar, através da análise do conjunto dos episódios, não só a abrangência e a variedade de temáticas culturais proposta pelo programa, mas perceber que essa abrangência e diversidade também carregam determinadas propostas de interação com o público do programa.

A partir da análise das temáticas tratadas nos dez episódios selecionados, observou-se que cada uma delas, como situações a serem “resolvidas” pelos personagens, criou perspectivas de componente moral quando negociadas através dos perfis dos personagens.

O conjunto de episódios por meio de suas temáticas envolve, através das interações propostas entre os personagens, a negociação de questões morais, de comportamento e propostas de atitude que são oferecidas ao público telespectador.

Como se analisou na parte analítica, Capítulo 6, as temáticas tratadas nos dez episódios foram – 1) mentira como fator desencadeador de ciúme nas relações amorosas e afetivas entre marido e mulher, entre amigos e entre namorados, possibilitando

discutir o significado do casamento e da amizade; 2) ciúmes; 3) felicidade na família; 4) impotência masculina; 5) malandragem; 6) mulher no papel de “rainha do lar”; 7) papéis estereotipados de gênero; 8) preconceito ao homossexualismo; 9) relações extraconjugais – mulher no papel de amante; e 10) trabalho masculino.

Esses temas referem-se à presença de diferentes conflitos e tensões que estão relacionados ao que o homem espera da mulher e vice-versa; o que os homens esperam de outros homens e o que as mulheres esperam de outras mulheres. Eventualmente, os temas ajudam a apontar os papéis de gênero tradicionais, como, por exemplo, quando o programa propõe que não pode ser um “bom” marido o homem que não trabalha, pois uma vez casado é ele quem deverá ser o responsável por todas as despesas do âmbito familiar/privado. Por outro lado, faz crítica à masculinidade dita tradicional do homem machista, preconceituoso, grosso e burro. Um outro exemplo é quando o programa sugere, às vezes, que a verdadeira felicidade da mulher ocorre através do casamento; por outro lado, a mulher, uma vez casada, dona de casa e mãe, reclama do fato de ser sozinha e carente.

O programa mostra a necessidade e as maneiras de homens e mulheres viverem a dois, bem como aceita a perspectiva de que o grande amor existe. Isso ajuda a mostrar a proposta de retratar o âmbito familiar/privado. Entretanto, destaca que o relacionamento amoroso, bem assim as relações de trabalho, amizade e vizinhança são portadoras de conflitos e tensões sendo necessária a superação desses obstáculos para haver harmonia nas relações sociais.

Através da análise dos episódios, verificou-se que os perfis apresentam uma moralidade social que é cotidianamente negociada através do humor, passando a oferecer propostas de atitude ao telespectador. Essas propostas perpassam medos, desejos e expectativas diante da vida e das diferentes interações sociais e podem ser compreendidas como propostas de modos de ser na vida familiar/privada.

A análise do perfil dos personagens e dos episódios possibilitou identificar um conjunto de estereótipos que estão relacionados às relações amorosas, afetivas e sexuais, à infidelidade; às carências nas relações; à malandragem; às diferenças entre homem e mulher; e ao trabalho e à casa, a partir dos quais foi possível desenvolver inferências sobre as percepções de realidade familiar e grupal que são oferecidas e que tratamento (entre acolhimento e crítica) é dado a tais percepções.

O conjunto dessas percepções referentes ao comportamento dos personagens e suas tomadas de posição, os códigos morais que são acionados pelo programa e o tratamento humorístico é que irão construir a ética do programa. A ética e/ou modelo de comportamento é construída através do humor, quando oferece o que considera como certo e errado, pois é deduzido dos comportamentos e das relações sociais dos personagens.

A grande família se utiliza da estratégia da ironia, do cômico e do humor. Vários estereótipos aceitos e/ou criticados pelos perfis circulam e se materializam em nossa cultura; muitas vezes são reforçados em nossos discursos e em nossa práxis. Entretanto, deve-se destacar que o fato de trabalhar com estereótipos abordados no *sitcom A grande família* não significa, necessariamente, que o programa os defenda e/ou reforce, e sim, que é possível observar que ele os captura e dá um tratamento humorístico oferecendo modelos de comportamento em torno dos estereótipos vigentes. Esses estereótipos estão presentes nas diversas relações que envolvem o âmbito familiar/privado em termos de vida privada e de suas relações com amigos, colegas de trabalho e vizinhança.

- **Infidelidade: verdades e mentiras**

Os estereótipos referentes à infidelidade são mostrados no programa em diferentes ocasiões e de diferentes maneiras. São geralmente acionados quando surge uma emoção de ciúme, que faz com que a convicção que se tenha sobre o sentimento amoroso, como, por exemplo, confiança e amizade, seja abalada. Nesse sentido, tem-se os estereótipos, ainda freqüentes em nossa cultura média, que envolvem a relação homem e mulher e que afirma: “Mulher quando quer dar ninguém segura”, “mulher que quer agradar o marido é porque fez algo errado”, “mulher deve dar atenção ao marido senão ele a trai”, “a infidelidade nas relações conjugais é culpa da outra”, “homem que não procura a mulher é porque tem outra”, “homem quando muda é mulher na certa”, “os homens são infiéis”, “mulher entende que quando o homem não a procura sexualmente é porque tem outra”, “uma amiga de verdade não tem segredos para a outra”, “homem que chega tarde dizendo que está cansado e traz presentes para a

mulher é porque tem outra”, “homem que trai a mulher é um sem vergonha” e “mulher não deve confiar nos homens.”

O programa mostra que o posicionamento machista e preconceituoso do homem está sempre desconfiando das atitudes da mulher. O machista é aquele que nutre sentimento de posse por sua mulher e que tem medo de ser chamado “corno.” Nesse sentido, acredita que a mulher que trabalha fora deva ser vigiada, guiada e controlada, pois a rua é o lugar de perversão feminina. É o personagem que mais assume o estereótipo de que “a mulher quando quer dar ninguém segura” o que ajuda a rebaixá-la, pois na sua compreensão as mulheres que estão à procura de homem são todas umas vagabundas e “piranhas.”

Esse posicionamento faz com que o machista, no programa, seja punido pelos seus atos, seja através da vingança da mulher, quando essa resolve sair de casa voltando a morar na casa dos pais, seja quando ela resolve mentir que está grávida mesmo sabendo que ele é estéril. Outros personagens tentam provar que os posicionamentos do homem machista são preconceituosos e, conseqüentemente, irracionais, criando situações para humilhá-lo publicamente e/ou exigindo reparações que geralmente acarretam prejuízos financeiros.

O machista, mesmo chegando ao extremo de ameaçar bater em sua mulher quando desconfia da infidelidade feminina, é perdoado pelos seus atos quando apela dizendo que seria capaz não só de se matar, como também de matar sua esposa e o amante, mas principalmente quando assume o papel de vítima. Nesse sentido, o programa mostra que há uma recusa feminina ao posicionamento machista, mas ele ainda é aceito como um comportamento normal, principalmente em se tratando da exigência de fidelidade feminina e de que a mulher casada não possa ter amante.

A infidelidade, de acordo com o entendimento feminino, alimenta determinadas posições de submissão e insegurança. Eventualmente, o programa observa as possibilidades de vingança da mulher, através de situações engraçadas decorrentes do ciúme que ela sente com a ameaça que representa a presença de uma mulher mais nova. Nesse cenário, constroem-se atitudes repetitivas quando a mulher decide não mais falar com o marido e de abrir mão das suas atividades de “dona do lar” quando deseja demonstrar que se sente traída.

O programa exhibe os aspectos cômicos de idéias convencionais relacionadas às atitudes de autculpabilização da mulher quando ela não se sente mais atrativa para o marido, bem como à sua decisão de segui-lo fora do espaço doméstico e/ou de interpretar que a presença de preservativos nos pertences do homem/marido é um indício da suposta traição masculina. Assim, faz-se humor sobre o papel da mulher que se sente vítima e enganada pelos homens.

Apesar de o programa ridicularizar os posicionamentos femininos que interpretam a traição masculina, geralmente atribuindo a culpa à presença de uma outra mulher, igualmente ridiculariza a decisão da mulher solteira de se envolver com homem casado, como também não aceita o envolvimento de uma mulher mais velha com um homem mais jovem.

Nesse sentido o programa destaca que as mulheres deveriam ser solidárias com as outras mulheres quando o assunto é ajuda mútua para encontrar um marido – desde que não haja envolvimento com homens casados e se mantenha o equilíbrio, a ordem, a harmonia nas relações. Porém, aponta a existência de certa naturalidade em aceitar o relacionamento de um homem mais velho com uma mulher mais nova, mas condena o relacionamento de uma mulher mais velha com um homem mais jovem.

A aceitação da infidelidade entre os homens revela seu aspecto positivo quando é interpretada como indício que dá credibilidade à verdadeira masculinidade, mas ajuda a ironizar a falsidade do amor que é proposto através desse relacionamento. Em relação ao homem machista, entende que a infidelidade é uma atitude normal entre os homens, e o programa mostra que ele é merecedor de uma atitude de vingança feminina pelo seu comportamento.

○ **Malandragem**

O tema malandragem reúne uma série de traços através dos quais o programa apresenta visões binárias decorrentes das contradições geradas pelos conflitos sociais. Constrói-se narrativamente a posição dos valores de um realismo prático contra sonhos não-ancorados em uma ética social – os posicionamentos apregoam a lógica do realismo

contra a posição do sonhador, o labor/trabalho contra o não-trabalho, e a honestidade contra a desonestidade.

Entre os diferentes estereótipos do malandro pode-se destacar: o interesse em ganhar dinheiro fácil, não gostar de trabalhar, ter medo da polícia, ser burro, irresponsável, moleque, sanguessuga, desonesto, ser “171”, mentiroso, covarde, apelativo, trambiqueiro, aproveitador, preconceituoso, debochado e amigo de marginal e bandido.

Aqui as posições do programa estão claramente voltadas aos valores de uma ética do bom comportamento. O programa mostra que o malandro é possuidor de vícios que são tratados como defeitos de caráter que devem ser constantemente revelados e denunciados para a sociedade. Esse posicionamento é defendido pelo programa através da ironia, pois apresenta o malandro desonesto como um personagem inferior. O tema da malandragem é aquele que reúne traços suficientes para, a partir deles, se fazer apologia aos deveres éticos e a uma forma de viver moralmente aceita. Os padrões da malandragem são revelados pelas atitudes e pelos comportamentos do malandro sendo tratados de modo irônico, com o objetivo de exteriorizar o desprezo, a condenação e a acusação de seus defeitos e de suas falhas.

O programa exhibe a imutabilidade do caráter do malandro e a necessidade de que seja punido por suas atitudes. O programa destaca, ainda, que em situações de “aperto” o malandro, além da “ajuda do santo” somente pode esperar apoio daqueles que compartilham de seus estereótipos, ou seja, que também são definidos ou se definem como seus iguais. O malandro, quando criticado por seus atos desonestos, procura dizer que não é um pilantra, mas um brasileiro honesto que trabalha pela sobrevivência. O que aponta para outra característica do perfil do malandro, que acredita que todos deveriam perdoar os seus erros quando ele apela ao irracional e à emoção.

Entretanto, o programa, apesar de ironizar a maioria dos comportamentos e atitudes do malandro, mostra que muitos de seus traços são adotados por outros perfis que ora podem ser assumidos como aspectos positivos, ora como negativos dependendo do contexto e da relação que está sendo estabelecida. Esse tipo de posicionamento leva a certa complacência com o malandro, sugerindo que suas características se encontram pulverizadas na vida social. Isso permite ironizar a própria sociedade, que também é apresentada como corrupta, falsa, hipócrita, golpista, ladra, moralista, imunda, preconceituosa, enganadora e exploradora.

Outro modo escolhido pelo programa para amenizar as atitudes e os comportamentos do malandro é através da recorrência do personagem em se apresentar como vítima social, decorrente das poucas oportunidades que lhe foram oferecidas devido à sua falta de base familiar. Nesse ângulo, ele se apresenta como um sofredor, com traumas de infância que o impediram de ser bem posicionado socialmente. Adicionalmente, o programa justifica certas atitudes do malandro, com base no amor pela família e na capacidade de fazer de tudo pelo amor que devota à sua mulher.

Uma outra característica do malandro é o “jeitinho”, como estratégia utilizada para obter principalmente vantagens econômicas sem ter que trabalhar como, por exemplo, em vez de pagar o aluguel, aposta em jogo de sinuca o salário de sua mulher pensando obter vantagens financeiras. Entretanto, o programa ironiza a imagem típica benfeitora do malandro brasileiro que, como apontador do Jogo-do-Bicho, sonha em construir fortuna de forma ilícita.

O programa, mesmo reforçando alguns estereótipos do malandro – vagabundo e preguiçoso – faz com que ele seja visto com simpatia, pois sua burrice serve de desculpa para que ele não perceba, muitas vezes, as conseqüências de suas atitudes e comportamentos, criando situações engraçadas quando não assume seus compromissos e erros e/ou quando foge ou tem medo da polícia.

O programa também exhibe que o malandro é um aproveitador quando ele se utiliza da moral social para se dar bem e fugir de suas responsabilidades e das regras, ajudando a criar situações engraçadas quando ele resolve falar a verdade, pois, geralmente, não é um personagem que merece credibilidade social. Desse modo, apesar de o malandro ridicularizar o trabalho e de viver à custa dos outros, geralmente recebe como castigo a vingança de suas vítimas, que o obrigam a pagar pelos prejuízos que lhes foram causados.

○ **Relações afetivas: encontros e desencontros**

As relações afetivas envolvem a diversidade dos vínculos com o outro – família, amizade, vizinhança e trabalho. É um tema complexo, que idealiza padrões de

posicionamento que são geralmente esperados das relações entre homem e mulher, assim como entre mulheres e entre homens.

Nesse sentido, vingança, amizade, mentira, ciúme, desconfiança e confiança são alguns dos fatores de tensão ou de garantia em quaisquer tipos de relacionamento. A confiança, por exemplo, pode ser alcançada quando há segurança da garantia de afeição exclusiva do parceiro e de um relacionamento amoroso estável e sereno. Porém, a harmonia da confiança pode ser colocada em risco com a presença possível da mentira. Desse modo, o programa mostra que as relações afetivas podem levar a encontros e desencontros amorosos no âmbito familiar/privado.

A partir dos conflitos nas relações afetivas (amorosas, entre pais e filhos, entre amigos e outros), o programa defende que o que determina a durabilidade e o sucesso de um relacionamento é a capacidade de todos dialogarem com bom humor, quando cada um expõe as suas atitudes defensivas e as idéias sobre quem está certo e quem está errado, propondo modelos de comportamento compartilhados.

Vários são os estereótipos direta ou indiretamente referidos pelo programa sobre as relações afetivas: “mulher só sabe reclamar”; “homem não serve para nada”; “homens não entendem as mulheres”; “mulher é fofoqueira e não sabe guardar segredo”; “não se deve se meter na vida dos outros e nas brigas de casais”; “o amor não muda as pessoas”; “o amor é cego”; “mulher não gosta de ser chamada de vagabunda”; “felicidade pra mulher é ter namorado”; “mulher adora receber provas de amor”; “as relações entre pais filhos são distantes”; “todo casal tem problemas”; “mulher não gosta de ser comparada com outra mulher”; “a confiança é a base do casamento”; “numa relação, quando um está feliz, o outro também fica feliz”; “homem não vive sem mulher”; “mulher deve se contentar com o homem que tem”; “tal pai tal filho”; “ninguém gosta de ouvir as verdades”; “ninguém sabe guardar segredos”; “pessoa que fala o que quer escuta o que não quer”; “pessoas cobram pela troca de favores”; “as pessoas erram quando amam”; “as pessoas não mudam”; “mulher acredita nas amizades”; e “rotina e mentira acabam com os relacionamentos.”

Esses estereótipos estão relacionados à complexidade das relações afetivas, pois oscilam através de sentimentos agradáveis ou não, principalmente quando envolvem amor, felicidade, relações (entre pais e filhos, familiares, conjugais, entre homem e mulher) com a sociedade, no casamento, entre outros.

O programa mostra que os estereótipos nas relações conjugais apontam para a presença da existência de uma divergência entre os interesses e as necessidades da mulher e do homem, o que possibilita a criação de situações engraçadas através do enfrentamento desses posicionamentos, quando cada um revela a padronização do perfil e seu comportamento e interpretação ao expressar seus sentimentos.

As dúvidas sobre as relações afetivas são tratadas através do humor, o que ajuda a amenizar o peso dos diferentes conflitos (mentira, ciúme, desconfiança e outros), pois todos os personagens são capazes de mentir e de sentir ciúme/desconfiança, em função de seu perfil/caráter, defeitos e falhas, mostrando que não existe razão ou normas que regem a harmonia conjugal, as relações amorosas e as demais relações de amizade.

A seriedade do ciúme entre homens e mulheres abre a possibilidade para o surgimento de situações engraçadas, proporcionando a sua relativização, mas o programa ironiza o estereótipo que diz que “na relação e/ou no casamento quando um está feliz, o outro também fica feliz” ao mostrar que a falta de confiança nas relações conjugais pode minar a relação amorosa.

Geralmente, o papel de vítima e de mulher enganada que é assumido pela mulher na relação conjugal pode ser interpretado como uma recusa ao perfil autoritário e conservador do marido, mas também como um modo de lutar abertamente para fazer valer suas idéias, principalmente, como crítica aos papéis estereotipados de gênero.

O programa ironiza abertamente a idealização do “lar doce lar” como ideal de vida conjugal, quando o pai de família declara que seu sonho era “ter uma família feliz, equilibrada e perfeita” e/ou através do cômico de situação, quando mostra as queixas da mulher à vida planejada do marido, e as do homem quando reclama da mulher que pelo fato de pensar nos filhos e neto deixa de conversar e namorar o marido.

Nas relações com os personagens de segunda geração, o programa ridiculariza o comportamento dos perfis que se oferecem para ajudar em alguma coisa com a intenção de pedir algo em troca. Entretanto, mostra-se complacente com os conflitos entre gerações quando assinala, por exemplo, um fato e/ou um objeto que, para a segunda geração, pode ser considerado algo velho e antigo, mas para a primeira geração representa uma tradição a ser guardada e recuperada. Esses posicionamentos ajudam a criar situações cômicas por mostrar a divergência de valores e significações em ambas as posições pessoais mesmo fazendo parte do mesmo âmbito familiar/privado.

Entretanto, o programa, mesmo apontando à existência de valores e interesses opostos entre as gerações, mostra que os pais geralmente sabem o que é melhor para seus filhos, principalmente quando ocorre divergência na segunda geração ao modelo idealizado pelo pai.

O programa também faz humor com mulher que assume o papel de mãe quando está sempre procurando resolver, pelo bem da família, os problemas de todos os seus integrantes, principalmente quando o assunto envolve o apaziguamento das brigas dos casais de segunda geração e a de escolher a mulher ideal para o filho. Esse posicionamento, quando criticado pelo marido, faz a mulher utilizar como estratégia de defesa que ela “está sendo mãe”, para ironizar o papel omissivo do pai. Entretanto, o casal de primeira geração concorda que somente eles podem “falar mal de sua família” e “falar mal de seus filhos” apesar de o programa mostrar que as pessoas não devem se intrometer na vida de ninguém.

O programa faz humor das contradições nos posicionamentos e interesses do casal no que se refere ao ideal de casamento. Segundo a interpretação da mulher/mãe, a separação é vista como uma tragédia na vida da mulher e da família, o que a leva a entender que a mulher deve sempre perdoar os “deslizes” do marido.

Na interpretação do homem que assume o papel de pai e chefe de família, ele aproveita todas as oportunidades para se livrar do genro mau caráter, pois não é o modelo de homem por ele idealizado para a sua filha. Entretanto, o programa diante dessa divergência de posicionamentos, propõe que é impossível lutar contra o amor e, principalmente, contra as escolhas feitas pelos filhos.

A ironia também está presente nas relações entre homem e mulher. Uma das agressividades masculinas é dizer que as mulheres falam demais, que apenas sabem reclamar, que todas as mulheres são iguais e que não valorizam os homens que têm. O programa também ironiza esses posicionamentos masculinos quando aponta que eles não vivem sem elas.

Nesse sentido, as mulheres estão sempre criticando o machismo masculino por eles não saberem entendê-las e pela falta de seu comprometimento na relação amorosa e no âmbito familiar/privado. Entretanto, o programa ironiza essas atitudes femininas pela dependência que a mulher demonstra ter quando se preocupa em agradar e/ou “agarrar” seu homem. O programa mostra também que os conflitos e as tensões decorrentes da

dependência masculina da mulher e vice-versa ganham solução quando ambos resolvem pedir desculpas e/ou pedir perdão.

O programa também sugere que as ironias machistas despertam sentimentos paradoxais no sexo feminino, ora apontando à prática de atitudes de vingança, ora encaminhando à capacidade de perdoar, principalmente quando elas recebem algum tipo de prova de amor. Esses posicionamentos femininos ajudam a ironizar o estereótipo que diz que o amor muda as pessoas, confirmando que o amor é “cego.”

A divergência presente nos posicionamentos masculinos diante de conflitos que permeiam as relações afetivas é marcante quando o programa mostra o entendimento/interpretação realizado pelo homem, pai de família e o do homem machista e preconceituoso. Nesse sentido, o programa se utiliza da ironia para condenar abertamente as atitudes do homem machista e preconceituoso que está sempre pronto a rebaixar as mulheres.

Nas interpretações femininas, as relações afetivas geralmente estão relacionadas à emoção, ao sentimento e à meiguice, cabendo a elas sempre fazer de tudo no que diz respeito ao apoio e à manutenção da instituição casamento. Entretanto, o programa ironiza o estereótipo que idealiza a estabilidade eterna e imutável na vida conjugal quando mostra que o casamento não garante a felicidade, pois a vida é permeada de desgraças e infelicidades.

As mulheres são unidas quando são amigas e fazem de tudo para conservar essa amizade. Elas se mostram cúmplices quando possuem idéias em comum e quando reunidas, geralmente, enfrentam os posicionamentos machistas e preconceituosos através da ironia.

Entretanto, o programa aponta que a amizade feminina, quando é aproveitada para discutir idéias e trocar confidências, cria situações que favorecem a oportunidade de serem ouvidas verdades que geralmente elas não gostariam de escutar.

O programa é complacente sobre o posicionamento da mulher que assume o estereótipo de “se contentar com o homem que tem”, pois defende que há “falta de homem no mercado” e dificuldade de “arranjar um homem que preste na sociedade.” Esse tipo de posicionamento gera situações cômicas, principalmente quando a mulher declara possuir fantasias sexuais com outros homens, pois, na interpretação masculina, esse sentimento é entendido como possibilidade de infidelidade e “destruição da família brasileira” bem como serve de motivo de ironia sobre a moralidade feminina.

As mulheres e os homens de todos os perfis do programa são ciumentos e não gostam de ser criticados e, por isso, são geralmente ironizados por assumir o “papel de idiota”, quando estão amando ou quando se sentem traídos e enganados.

A mulher solteira, apesar de acreditar que o sexo feminino não deve sustentar homem vagabundo, geralmente se relaciona, no programa, com homens errados pelo medo da solidão e por não gostar de ser chamada de “encalhada.”

Porém, o programa é complacente com a mulher solteira que aceita assumir o papel de amante, pois há uma diferença entre o comportamento daquele que acredita e busca encontrar o verdadeiro amor e as atitudes das mulheres e dos homens que são infiéis e que apenas alimentam seus interesses por relações efêmeras sem compromisso com a regra do amor. Entretanto, a infidelidade masculina é vista com certa naturalidade, pois a sociedade considera que o homem tem mais necessidade de sexo do que a mulher.

A mulher solteira e, conseqüentemente, sem homem, é a mais agredida verbalmente pelo homem machista e preconceituoso, principalmente quando ele diz que ela é: “vagabunda”, “messalina” e que seu problema é “falta de homem”, não sendo modelo de comportamento aceitável pela sociedade.

Nesse sentido, através desse posicionamento machista e preconceituoso, atribuído a alguns personagens, o programa crítica os estereótipos do senso-comum que não respeita a liberdade sexual da mulher, pois a sociedade é “mesquinha” porque sempre cuida da vida alheia. Mas, indiscutivelmente, o programa é irônico com a mulher independente e emancipada quando defende a família tradicional, pois a preocupação da mulher solteira é “agarrar” seu homem com a obrigatoriedade do casamento para ser feliz, bem como quando ironiza que a suposta liberdade sexual oferecida pelo modelo feminista não garante a felicidade almejada.

o **Carências nas relações afetivas**

Ao tratar do âmbito familiar/privado, o programa também faz humor sobre diferentes estereótipos relacionados às carências e inseguranças emocionais dos diferentes perfis. Independentemente do espaço em que circulam – família, trabalho,

vizinhança – eles revelam, através das interações sociais, idealizações sobre as relações amorosas e o ideal de felicidade.

O personagem machista e preconceituoso se utiliza do argumento de ter traumas de infância em função da desestruturação de sua família, pai bêbado e mãe prostituta, para ser perdoado por seus deslizes e justificar a sua falta de estudo, burrice e dependência financeira. Além de machista, preconceituoso e burro, ele é malandro, pois não tem dinheiro, não tem como comprovar renda e não possui cartão de crédito. Quando recriminado, justifica-se dizendo que tudo o que faz é pela felicidade da família e, principalmente, pelo amor que sente e dedica à sua mulher. Por ser machista, está sempre humilhando e agredindo a esposa dizendo que não tem uma dona de casa em casa. Entretanto, quando passa dos limites e sofre algum tipo de represália, diz que a pior coisa é ficar sem a sua família e sua mulher procurando provar por todos os meios que tem algum tipo de valor.

A personagem feminina de segunda geração, por trabalhar fora, não assume o papel de dona de casa. É nesses dois ambientes que ela costuma revelar parte de suas carências. Quando arrisca ser dona de casa tem necessidade de ouvir que é prezada e não gosta de ouvir elogios do marido dados a outras mulheres como sendo melhores do que ela no serviço doméstico. No ambiente de trabalho, ela não aceita a concorrência de outras funcionárias, pois tem necessidade de se afirmar na posição número um e/ou como manicure oficial do salão de beleza.

Seu maior sonho é ser mãe o que é dificultado pela esterilidade do marido. Entretanto, quando está em casa, só pensa em ter relações sexuais com o marido e acredita que quando ele a evita é porque “arranjou uma vagabunda na rua.” Ela também tem necessidade de receber provas de amor, principalmente aquelas que são decorrentes do posicionamento machista do marido, quando ele briga dando socos e tapas em seus supostos concorrentes.

O homem da segunda geração não trabalha e vive reclamando que não tem dinheiro. Enfrenta conflitos com o pai, mas acredita que a família deveria depositar confiança em suas atitudes, bem como sofre pelo amor não correspondido de uma mulher mais velha, quando constantemente afirma: “Eu não tenho vergonha de meus sentimentos.”

O chefe da repartição pública, que assume o perfil de cafajeste, canalha e corrupto, sente-se sozinho. Seu maior sonho é ser chamado de amigo por seu

funcionário padrão que assume o perfil de trabalhador honesto e pai de família. O reconhecimento de tal amizade afetiva no seu entendimento, viria a confirmar o ditado: “Dize com quem andas que eu te direi quem és.” Outro de seus sonhos é ter uma família e um casamento de vida “mansa”. Entretanto, ele foi abandonado pela mulher por ser alcoólatra, cafajeste, mulherengo e mentiroso. Assim, ele faz de tudo para receber perdão daquela que considera ser a mulher de sua vida. Desse modo, costuma mentir para chamar a atenção da mulher a quem ama e que não o quer mais. Acredita também ser conhecedor das carências femininas, pois, para ele, o homem, para conquistar uma mulher, deve prometer casamento e/ou dar flores, bombons e sexo.

O homem que se diz virgem é ironizado pelo grupo masculino como sendo uma pessoa maluca, pois o certo é ser viril e macho, ter fala grossa e resolver problemas através da “porrada.”

A mulher solteira é aquela que mais declara abertamente suas carências afetivas. Ela acredita que a mulher para ser feliz tem que ter um homem ao seu lado. Costuma revelar que nunca teve sorte nos seus relacionamentos, pois perdeu todos os namorados para suas amigas e primas. Apesar de às vezes acreditar e outras não em “príncipe encantado”, idealiza encontrar um namorado e/ou marido que seja trabalhador e honesto. Ela tem medo da solidão e de morrer sozinha e, mesmo tendo o amor de um homem mais jovem, não tem coragem de assumir essa relação, pois se diz muito “enrolada.”

O casal de primeira geração é aquele que também demonstra abertamente suas carências, principalmente quando revela que não gosta de ser chamado de velho. A dona de casa que assume o papel de “rainha do lar” vive reclamando da falta de participação e não-valorização do marido das atividades domésticas, dizendo que ele é um pai “omisso, ausente e negligente.” Nesse sentido, revela que “os homens da casa não servem para nada.” Ela também se queixa de apenas receber ordens dos integrantes da família, e que ninguém sabe pedir, bem como não se interessa em procurar saber o que ela está sentindo. Entretanto, ela não gosta que outra pessoa assuma suas responsabilidades nas lides domésticas ou que elogiem essas mesmas atividades em outras mulheres. Essa situação lhe proporciona um sentimento de inutilidade e de velhice.

A mulher que assume o papel de dona de casa, apesar de acreditar que sabe o que é melhor para o bem-estar da família, não consegue comprar um presente que seja do agrado do marido. A sua lógica de se relacionar com as pessoas é dicotômica, pois

não aceita meio-termo. Porém, reclama que o marido demora a aderir às novidades e que na relação do casal tudo é planejado, dizendo que “somente em sonho vai ter um marido normal”, pois tudo tem hora para iniciar e para acabar, lugar certo, hora certa ... Seu sonho era ser professora e, às vezes, arrisca costurar para fora, mas a razão de sua existência é ser mãe-esposa-dona de casa.

O homem da primeira geração, que assume o estereótipo de pai de família e trabalhador honesto, sente necessidade de receber atenção da mulher, principalmente, após um dia intenso de trabalho. É fiscal sanitário, mas seu sonho era exercer a profissão de veterinário. Fica triste quando a família não se lembra das datas alusivas a sua trajetória profissional.

Com relação à sua filha, diz que ela se enganou em escolher como marido um homem que não é honesto e trabalhador. Sua tristeza é seu filho que não o tem como modelo, pois gostaria que ele trabalhasse como fiscal sanitário ou estudasse para ser veterinário, fizesse concurso público ou vestibular, bem como que fosse torcedor do Fluminense. Geralmente, diz que os filhos são vítimas da superproteção das mães, pois elas são culpadas pelo fato de os filhos serem irresponsáveis.

Faz parte de seu perfil não ter amigos, pois custa depositar confiança em seus relacionamentos, que geralmente proporcionam prejuízos financeiros; entende que emitir cheque sem fundo e ter cartão de crédito bloqueado é a maior vergonha na vida de alguém.

Porém, diante das carências afetivas da família, é normal ele ensinar que não se desiste na primeira adversidade. Em face das carências sexuais da segunda geração, generaliza dizendo que, diferentemente dos homens, as mulheres levam problemas para a cama o que não quer dizer que ela não goste mais do marido.

No relacionamento da mulher da primeira com a de segunda geração, há o ensinamento que não se deve dizer para o marido que se finge prazer na relação sexual. Entretanto, todas as mulheres são unânimes em afirmar que a vida tira o prazer e que, às vezes, é normal fantasiar com outros homens, bem como que elas têm necessidade de manter a relação sexual.

A mulher que está sozinha está sempre à procura de um relacionamento, pois acredita que a sociedade não valoriza a mulher que está sem homem. E todas as mulheres acreditam que quando são consideradas feias e gordas podem ser abandonadas em seus relacionamentos.

- **Trabalho e casa**

A relação com o trabalho e a casa constitui outro dos vínculos das interações sociais propostas pelo programa. Através desses elementos, identificam-se os diferentes entendimentos e modelos de ordem familiar/privada através dos inevitáveis confrontos que são elaborados entre a mulher e o marido, os conflitos com os filhos, que têm outros valores e as relações estabelecidas com amigos e colegas de trabalho que possibilitam o encontro e, às vezes, o confronto com um outro olhar.

Na análise dos cenários que integram o ambiente de *A grande família*, verificou-se a grande quantidade de imagens de santos, altares, rosários e outras relíquias sagradas bem como a inscrição, em peça de azulejo, em uma das portas de entrada da casa de Lineu e Nenê que diz: “O senhor dos seres e das coisas abençoe este lar.” Esses elementos fornecem alguns dos indícios da família que o programa se propõe a retratar.

É uma família pertencente ao grupo dos católicos que, de acordo com o perfil do casal de primeira geração, assume alguns valores tradicionais no que se diz respeito ao amor, ao sexo e às relações familiares, como, por exemplo, o casamento como união indissolúvel. Entretanto, esses valores tradicionais irão “conviver”, no programa, com aspectos mais liberais postos, desde o fim dos anos 70 e início dos 80, através do movimento feminista. Põe-se em questão, aí, a visão tradicional das diferenças masculinas e femininas, que se caracterizava por uma divisão social do trabalho.

A visão dita tradicional apregoava que o homem estava situado no espaço público, e a mulher, no espaço familiar/privado do ambiente doméstico. Além disso, reconhecia que a entrada da mulher no mundo adulto seria garantida através do casamento e da maternidade, e a do homem, através do mercado de trabalho – o que lhe proporcionaria a responsabilidade suficiente para se tornar o provedor e mantenedor exclusivo da família.

Nesse norte, alguns dos estereótipos que dizem respeito a esse conjunto de relações são: “a família deve apoiar seus integrantes”; “a família deve confiar em seus integrantes”; “casamento é um tédio”; “lar doce lar”; “família feliz”; “homem deve ser responsável pela família e deve se preocupar com as finanças”; “homens de casa não servem para nada”; “na família não há sossego”; “homem não gosta de mulher que trabalha fora”; “filhos decepcionam os pais”; “filhos devem estudar”; “filhos mentem e

enganam os pais”; “funcionário público não trabalha”; “homem é dependente da rainha do lar”; “homem é indiferente ao trabalho da mulher”; “lugar de homem e lugar de mulher”; “mulher dona de casa é carente”; “mulher dona de casa é sozinha e está entregue a rotina diária”; “lugar de mulher é na cozinha”; “mulher que trabalha fora se descuida das tarefas de rainha do lar”; “mulher dona de casa só sabe reclamar”; e “homem não realiza consertos em casa.”

Nas relações conjugais, o programa mostra o casal tradicional: o homem trabalha e é responsável pela parte financeira da família, e a mulher assume o papel de mãe-esposa-dona de casa, às vezes apenas “arriscando” um trabalho de corte e costura; e o casal não tradicional, em que ambos trabalham fora.

O pai de família que assume o estereótipo de trabalhador honesto e responsável é aquele que mais ironiza o perfil do não-trabalhador. Na sua concepção, ele tem o “dever moral de pai colocar o vagabundo do filho para trabalhar.” Entretanto, o programa mostra que ele é indiferente ao trabalho da mulher dona de casa, o que ajuda a ironizar os papéis estereotipados de gênero, pois morreria de fome sem a mulher que assume o papel de “rainha do lar” e todas as tarefas domésticas, já que não há tendência de compartilhamento dessas atividades.

Ele destaca constantemente que seu salário é ganho através de muito sacrifício e que tem dificuldade de fazer uma poupança, pois é o único responsável e deve resolver os problemas financeiros da família. A partir dessa situação, o programa ironiza o papel da mulher como administradora do lar, pois por ser dependente economicamente do marido geralmente utiliza o dinheiro das compras e para consertos no lar para pagar o aluguel da filha e saldar as dívidas do genro. Essa atitude da mulher parte da compreensão de que na “família o que é de um é de todos”, para o desespero do chefe de família.

Essa “realidade” também cria a possibilidade de situações engraçadas, pois o programa faz humor quando questiona a seriedade ética do próprio estereótipo de homem trabalhador que assume que seu problema é nunca fazer nada de errado quando diz: “Há trinta anos faço a mesma coisa abrindo mão de passear, ver uma exposição ou tomar uma cerveja.” E, principalmente, quando não consegue separar o seu trabalho de fiscal de saúde pública do ambiente familiar/privado quando fiscaliza todas as atividades de suas relações sociais aplicando multas, inclusive, aos seus amigos. Esse posicionamento metódico e comprometido com o trabalho é recebido com ironia pelos

outros perfis, que o consideram um chato que não tem senso de humor. Essa crítica muitas vezes o leva a pagar as próprias multas que aplicou às suas relações de amizade.

Em função de seus ideais, tem dificuldade de relacionamento com os perfis masculinos que não têm os mesmos interesses que ele, mas fica emocionado quando o filho demonstra interesse em estudar, prestar vestibular e concurso público, pois acredita que esse é o “rumo certo da vida.”

O programa faz humor sobre o conflito de gerações quando o filho declara que o modelo idealizado pelo pai não é o mesmo que o dele, pois entende que há outros meios oferecidos pela sociedade para ascender rapidamente e ganhar muito mais do que o pai ganhou em 30 anos de exercício como servidor público. Entretanto, o programa faz humor quando o filho reconhece que é difícil obter a visibilidade requerida para a realização de seu ideal, mas não é explícito em criticá-lo por viver sustentado pela família. O perfil do homem de segunda geração é o do rapaz que não tem trabalho, vive como eterno adolescente rodeado por amigos e participando de festas, e o fato de ter um filho não o fez amadurecer nem ter responsabilidade afetiva.

Diversamente, o perfil do profissional assume com superioridade todas as suas responsabilidades, mas mostra dificuldade ao tratar dos problemas domésticos e familiares, permitindo que seja ironizado pela mulher mãe-esposa-dona de casa.

A mulher que assume o estereótipo de mãe-esposa-dona de casa, retira do trabalho doméstico a razão de sua própria existência. Responsável pela administração da casa, ela sempre aparece envolvida com o preparo da refeição, a limpeza do ambiente e o cuidado com as roupas.

Esse perfil alimenta a imagem da boa mãe, esposa dedicada e cozinheira talentosa, que possibilita situações engraçadas quando o programa faz crítica ao estereótipo com a decisão da mulher de fazer greve de sua posição de “rainha do lar.” Essa atitude promove a desorganização do cotidiano familiar o que ajuda a ironizar a posição dos homens da casa, que não sabem fazer nada e que são dependentes da mulher.

Entretanto, o programa mostra que a mulher, no papel de “rainha do lar” não admite ser comparada com outras mulheres e nem perder os elogios masculinos por essa mesma servidão. Esse posicionamento ajuda a fazer crítica ao estereótipo, quando a

mulher interpreta a perda dos elogios como sinal de velhice e, conseqüentemente, a sua improdutividade e inutilidade para a família.

O programa mostra que a mulher, estando preocupada em desempenhar suas atividades domésticas, não consegue cumprir com a mesma atenção outras atividades. Essa situação possibilita situações engraçadas, pois, além de depender financeiramente do marido, não aceita que lhe digam que não sabe dirigir automóvel ou que, quando tenta um trabalho de corte e costura, suas peças apresentam pequenos defeitos.

A mulher da segunda geração não segue o modelo idealizado pela mãe, pois não sabe lavar, limpar e cozinhar. Esse posicionamento possibilita rir do homem machista que acredita que toda mulher deve exercer, com naturalidade, o papel de “rainha do lar”, pois acredita que a mulher que trabalha fora se desvirtua de seu verdadeiro papel. A situação cria efeitos cômicos por haver nesse relacionamento uma inversão de papéis. O fato de o homem machista estar sempre procurando algum dinheiro na bolsa de sua mulher ironiza o homem que depende financeiramente da mulher. De modo similar, o fato de a mulher ser mais comprometida com o seu trabalho fora do lar ironiza o homem machista que vive de expedientes e diz ser seu próprio patrão.

A mulher da segunda geração, apesar de trabalhar fora, tem a preocupação de ser feliz no casamento e de viver sua sexualidade movida pelo desejo de realizar o seu maior sonho: ter um filho. Esse posicionamento ajuda a ironizar o estereótipo dos papéis diferenciados de gênero, idealizados pelo homem que se afirma e é cobrado pela sua masculinidade.

O programa mostra que, apesar da inserção da mulher no mercado de trabalho, isso não contribuiu para uma maior participação do homem nas tarefas do lar. No geral, mostra que a divisão de papéis entre homens e mulheres pouco se modificou, havendo uma maior dependência da mãe como dona de casa e da mulher que continua a realizar sozinha a tarefa repetitiva do modelo tradicional, pois a promessa da igualdade entre homens e mulheres está muito longe de ser efetivada na sociedade.

- **Diferenças entre homem e mulher**

O programa aponta para uma série de papéis ou padrões de comportamento masculinos e femininos que estão relacionados aos estereótipos que dizem o que é ser homem e o que é ser mulher em contexto familiar/privado. Utiliza do humor para tratar de questões relativas à dicotomia homem-mulher, que circulam na sociedade e representam algumas das maneiras de pensar as noções de masculinidade e feminilidade muitos próximos da identidade sexual e de uma hierarquia entre os sexos, como, por exemplo: “ser macho é falar grosso e resolver os problemas através da porrada”; “homem deve ser realista e não sonhador”; “homem deve ser trabalhador e ter uma família”; “mulher é fofqueira”; “homem deve assistir ao futebol”; “lugar de mulher é no fogão”; “homem que gosta de novela, gato e cozinha é gay”; “mulher é burra”; “mulher não sabe dirigir”; “mulher não entende de mecânica”; e “mulher não entende de eletrônica.”

Os estereótipos mostram que o homem, para ser homem, associa a masculinidade ao uso da razão, em contraposição à feminilidade que é movida pela emoção/irracionalidade. Nesse viés, o programa se utiliza da guerra dos sexos para criar situações de humor sobre as verdades estabelecidas pelos estereótipos.

O estereótipo que torna homogêneo o pertencimento do homem ao mundo da razão, cabendo a ele o sustento da família através de seu trabalho, entra em choque com as ironias do homem machista e malandro, que não gosta de trabalhar e vive aplicando golpes para escapar de suas dívidas e ganhar dinheiro fácil. A ironia serve para criticar os estereótipos que dizem que todos os homens são iguais e aponta à verdadeira superioridade do homem que é a de assumir um modelo de comportamento honesto.

O programa utiliza a guerra dos sexos para fazer humor sobre algumas significações e alguns valores que costumam demarcar a dicotomia masculino-feminino, principalmente aquelas que costumam fixar que o “lugar da mulher é na cozinha” e que “elas não entendem de mecânica” e “nem sabem dirigir automóvel.”

Esses estereótipos em torno da mulher abrem a possibilidade para um discurso machista, qual seja o de reduzir o espaço da mulher, limitando-o ao mundo familiar/privado, proporcionando o desenvolvimento de situações cômicas, pois a

mulher, apesar de ironizar as atitudes machistas e de não gostar de ser comparada com outras mulheres, adora receber elogios masculinos às suas prendas domésticas.

O programa faz humor do estereótipo da mulher que é dona de casa e que assume o papel de “rainha do lar”, quando se utiliza da guerra dos sexos para reivindicar sua independência. A mulher, ao abrir mão de suas atividades, cria a possibilidade de situações engraçadas, pois essa é uma das estratégias para receber o reconhecimento e a importância de suas próprias ocupações.

Entretanto, o programa mostra que a mulher “rainha do lar”, quando sai de seu espaço doméstico, é capaz de “errar no trânsito” – o que é confirmado pela ironia masculina e feminina; mas ajuda a fazer crítica ao estereótipo quando aponta à sua dependência econômica e afetiva do homem/marido.

Essa crítica é reforçada quando, em alguns momentos, a “rainha do lar” diz que seu marido é “o cretino que a faz, a vida toda, ficar esperando”. O desabafo representa um tipo de protesto que está relacionado ao desejo feminino de receber atenção e valor por sua própria existência.

O programa ironiza a exigência masculina de ter a atenção da mulher apresentando-a como sendo uma postura machista, como também satiriza a lógica de “mundo da mulher” que assume o papel de “rainha do lar” quando afirma que há “coisas de homem” e “coisas de mulher”.

O programa é mais agressivo com as perspectivas do homem machista sobre a mulher solteira que tem independência financeira – o que ajuda a fazer crítica ao estereótipo, pois a mulher no mercado de trabalho desestabiliza o papel masculino e cria situações engraçadas pelo posicionamento burro do machista em querer reafirmar a “naturalidade” da dicotomia dos espaços a serem ocupados entre masculino e feminino.

Outra perspectiva crítica é desenvolvida sobre o preconceito contra o homossexualismo – mostrando certa naturalidade na sociedade diante da aceitação de existirem coisas de homem e coisas de mulher. Essa certeza na definição das fronteiras que estipulam o que é “de homem” e o que é “de mulher” gera uma série de situações cômicas quando o programa mostra o entendimento do que seja a representação da virilidade masculina. O programa não ironiza a homossexualidade, mas mostra que a sociedade, no geral é preconceituosa e que existe dificuldade por parte do “homem” de expressar seus afetos com liberdade.

○ **Relações sexuais**

Dentre as questões relativas à dicotomia homem-mulher que circulam na sociedade, o programa utiliza alguns estereótipos para demarcar a identidade sexual do masculino e do feminino. Vários estereótipos procuram reforçar as normas de comportamento afetivo-sexuais que diferenciam homens de mulheres. Podem ser destacados: “medo da impotência masculina”; “sexo é assunto de homens”; “homem que anda com homem é fresco”; “homem com homem dá lobisomem”; “homem tem que ser viril”; “homossexual é que nem mulher, só sabe reclamar e está sempre em TPM”; “sexo é coisa de homem”; “mulher não deve falar de seus problemas íntimos”; “não há ex-homossexual”; “homem moderno aceita o homossexualismo”; “homem se torna homossexual por desgosto”; “homem deve fazer sexo com sua mulher”; “homem machista e preconceituoso é um monstro”; “homem não deve chorar”; “homossexual é uma mulher diferente”; “homem não deve assistir à novela”; “homem gosta de futebol”; “mulher é assanhada”; “homem na cadeia é corneado pela mulher”; “mulher mais velha não deve se relacionar com homem mais jovem”; e “a sociedade é doente e preconceituosa”.

Para tratar desses estereótipos, o programa mostra que a sexualidade feminina, em seus diferentes perfis, ainda é vivenciada de forma culpada e ocultada, principalmente quando se trata de mulher mais velha que é ironizada por estar se relacionando com homem mais jovem, bem como o programa aponta que a mulher solteira e independente tem sua moralidade vigiada através da sociedade. As mulheres que são casadas também possuem dificuldade de falar sobre sexualidade entre elas. Entretanto, o programa faz humor quando mostra que todas elas acreditam que devem segurar o homem que têm, inventando ou adquirindo novidades com o objetivo de “esquentar” ainda mais o relacionamento sexual. Essa atitude cria situações de humor quando mostra que, no entendimento masculino, a mulher que se preocupa com sexo é uma imoral.

O programa também faz humor sobre a visão masculina que entende que o titular do prazer na relação sexual-afetiva é o homem, criando situações cômicas diante do posicionamento feminino que se utiliza das fraquezas masculinas a fim de dominá-lo sexualmente.

O programa ironiza a oposição existente entre o entendimento feminino e o masculino da relação sexual que, por um lado, apresenta a mulher romântica que acredita no amor associando a sexualidade à presença de afeto; por outro, o homem que mantém com facilidade relações sexuais sem dar importância ao afeto. Desse modo, o programa aponta que uma das maneiras de as mulheres se defenderem dessa situação é quando elaboram a separação entre as “mulheres sérias” e as “oferecidas/vagabundas”, fazendo críticas ao estereótipo que idealiza a honra e a moralidade da honesta como mulher ideal.

O programa apresenta um humor mais agressivo quando mostra o entendimento do perfil machista e preconceituoso com relação à prática do homossexualismo. Nesse horizonte, o programa apresenta o homem machista e preconceituoso ironizando o homossexual pela falta de virilidade. Seria reforçada, assim, a “naturalidade” da relação heterossexual e da dominação masculina que vê o homossexualismo como sendo um risco à sociedade.

O homem machista acaba sempre recebendo punições por suas atitudes, por não respeitar outras opções sexuais ou por se meter na vida dos outros, mas o programa aponta que o preconceito e a dicotomia masculino-feminino, reforça normas de comportamento afetivo-sexual diferenciados entre os homens e as mulheres, estão enraizados nos discursos sociais.

O humor, sobre essa visão funcionalista, que pressupõe um padrão aceito e reconhecido para o homem e para a mulher, faz emergir situações cômicas, pois a variação do modelo abre espaços para que seja interpretado como desvio ou falha, até mesmo de um mundo ao avesso ou de uma suposta ordem corrompida que é explicitada ironicamente pelo personagem da segunda geração quando diz: “É, o mundo está perdido: macho apanha de traveco e na casa do homem quem manda é a mulher.”

* * *

A partir do conjunto de estereótipos acima tratados (infidelidade, malandragem, relações afetivas e sexuais, carências nas relações afetivas, trabalho e casa, e diferenças entre homem e mulher), o programa parece oferecer modelos de comportamento que valorizam a instituição casamento, principalmente quando aponta que mulheres e homens, quando casados, devem ser fiéis à relação afetiva/amorosa/sexual apresentada como legítima.

Grande parte dos estereótipos revela e interfere na concepção de idéias e valores do âmbito familiar/privado, ajudando a construir significados de masculinidade e feminilidade. O programa faz humor sobre a seriedade do sentimento de culpa e/ou de autculpabilização das mulheres que atribuem como tarefa feminina a manutenção do bem-estar da família e do próprio casamento. O que permite rir das angústias e dos medos da mulher em perder o homem que ama e de viver sozinha, bem assim de ser capaz de se descuidar de si mesma em função do bem-estar dos que pertencem àquele âmbito familiar/privado.

O programa, ao tratar de temas relacionados à infidelidade, à traição e ao ciúme como fatos freqüentes nas relações amorosas e afetivas, também acena implicitamente para a existência de medo em homens e mulheres de enfrentarem o fim e/ou a perda do amor. Esse sentimento é relativizado com o entendimento de que o amor é “cego”, confirmando a necessidade de desenvolver, nas diferentes relações, a confiança, o compromisso e a capacidade de perdoar.

A crítica ao estereótipo da mulher que assume o papel de mãe-esposa-dona de casa e que é dependente economicamente do marido/homem possibilita elaborar uma reflexão sobre outra dependência feminina que se revela constantemente e que é a do plano afetivo e amoroso. Mostrando o quanto é risível a “lógica” de depositar a felicidade em um determinado relacionamento não enxergando que há outros projetos de vida sem a presença daquele que se diz amar.

A existência de conflitos entre pais e filhos, decorrentes, principalmente, do fato de a segunda geração falhar ao não apresentar um projeto de vida, ajuda a reforçar que certas regras e padrões de comportamento (caráter, honestidade, trabalho, estudo, confiança) são ainda inquestionáveis para garantir a sobrevivência de uma relação familiar/privada mais equilibrada e feliz. Entretanto, o humor que se faz sobre o excesso de seriedade da primeira geração possibilita que se diminua a intensidade das irresponsabilidades nos papéis socialmente definidos da segunda geração.

O programa, ao tratar dos estereótipos de gênero, ironiza os posicionamentos machistas que costumam subordinar e marginalizar as mulheres como também ridiculariza a idéia da verdadeira harmonia conjugal e do “lar doce lar”. Entretanto, o programa mostra que a masculinidade e feminilidade se perpetuam em várias situações cotidianas no âmbito familiar/privado e, muitas vezes, apresentam-se como modelo ideal de relação.

O programa, apesar de revelar que nem todos os perfis femininos assumem ou idealizam o papel de “rainha do lar” faz humor do modelo de felicidade na relação conjugal, mostrando que ele não está imune ao fantasma dos sentimentos de desconfiança, infidelidade e ciúme.

O programa ironiza a idealização do modelo masculino viril nas relações hierarquizadas dos valores ditos tradicionais. Entretanto, a mulher liberada e o homossexual não conseguem superar a visão tradicional quando, por exemplo, valorizam e esperam o amor romântico e/ou um companheiro protetor.

Na sociedade, a família é uma das instâncias socializadoras das atribuições de homens e mulheres. O programa sugere modos de agir que devem ser realizados em situações de infidelidade, nas relações afetivas, amorosas e sexuais, demarcando não apenas os papéis de homens e mulheres, mas priorizando a idealização de algumas regras e valores de base familiar/privada como determinantes da conduta e/ou do caráter individual no comportamento social.

○ **Diversidade complementar**

Por fim, realizou-se um levantamento diversificado de estereótipos que foram utilizados pelo programa de modo recorrente e disperso. Alguns trazem posicionamentos morais mais amplos, outros se referem ao casamento, às relações afetivas, à educação, aos grupos diversos, aos ideais, à religião, à sociedade, à velhice e à vida.

Relativos à *questão moral*, destacam-se: “caráter das pessoas é revelado através de suas atitudes”; “devemos ver o lado bom das coisas”; “dinheiro de jogo é dinheiro sujo”; “ficar famoso tem um preço”; “não se deve se meter na vida dos outros”; “não se deve se meter na brigas de família”; “ninguém gosta de ouvir a verdade”; “ninguém gosta de ser traído”; “ninguém sabe guardar segredo”; “o certo é aproveitar o momento, mesmo que seja curtinho”; “as pessoas não mudam”; “quem cala consente”; “vaso ruim não quebra”; “quem se desculpa tem culpa”; e “quem se oferece para fazer algo ou ajudar em alguma coisa é porque quer alguma coisa em troca.”

Referentes ao *casamento* e à *vida afetiva*, foram identificados: casamento: “existe sempre uma meia furada para um sapato velho”; “deve ter sexo”; “é um tédio”. Com relação à questão afetiva tem-se ainda: “difícil arrumar homem que preste”; “casar é um passo sério, tem que ser com a pessoa certa”; “mulher separada é uma fracassada”; “é normal todo mundo ter uma fantasia”; “não devemos nos relacionar com homem casado”; “não se pode lutar contra o amor”; “certo é o homem mandar na mulher e ser macho”; “certo é ser amigo”; “é fácil enganar as mulheres”; “é normal as pessoas fantasiarem”; homem sem família, sem casa, sem mulher, sem carro, sem dinheiro dá vontade de se matar”; “não se deve acreditar em mulher que colore o cabelo, ela é falsificada”; “nem todos os homens desejam a mulher rainha do lar”; “nenhuma mulher é puritana”; “o homem se deixa levar por vingança”; “homem tem que escolher a mulher certa”; “o perdão é a saída para resolver os conflitos conjugais”; “pessoas erram quando amam”; “pior coisa para homem é ser abandonado pela mulher”; “qualquer mulher tem defeito”; “quem tem seu homem que o agarre”; “sonhos dos homens nem sempre são iguais aos das mulheres”; “mulher é sensível”, “todo casal tem problemas”; “vida de casada é ruim todos os dias, tem que se fazer comida para o marido e estar amarrada ao mesmo homem.”

Os relacionados à *educação* dizem que “existe uma vergonha ao se dizer que é burro e que não se sabe escrever e falar corretamente o português”; “futebol é questão de identidade brasileira”; “ninguém gosta de ser corrigido em público, sente-se humilhado”, “não se deve tomar remédio sem orientação médica”; “pessoa que não se diverte e não bebe é chata”; “as pessoas que não estudam falam errado”; “certo é trabalhar, ficar parado não leva a nada”; “não se deve desistir na primeira adversidade”; “o certo é se falar a verdade e não mentir”; “o preconceituoso é burro”; “o preconceituoso não percebe que é preconceituoso”; “pessoas que não pedem nada em troca recebem em dobro”; “pior é a falta de caráter”; “pior é pegar dinheiro sem pedir”; “pode-se fazer o que se quer na casa da gente”; “quando se bebe ou fica bêbado, se fala as verdades e/ou se perde o controle”; “quando se briga não se deve colocar a mãe no meio”; “quem é precipitado pode praticar injustiça”; “relação sexual pode gerar uma gravidez”; “sexta-feira é dia de se divertir”; “todo mundo copia as idéias oferecidas pela novela”; “uma vez bandido, sempre bandido”; “danças atuais parecem um ataque coletivo, é uma coisa patética”; “bairro de família não é lugar de prostituição”; “bandido conhece técnicas de bandido”; “cadeia é lugar de traficante e ladrão”; “o presidiário se

torna homossexual”; “pessoas cobram pela troca de favores”; “quem compra carro novo fica com o rei na barriga”, “na política só tem bandido”; e “quem é preso é marginal.”

Relativos à *sociedade* tem-se: a sociedade “é preconceituosa”; “não perdoa”; “engana e é enganada”; “está entregue aos chefes da droga”; “explora as pessoas que são boas”; “fica ao lado de quem é popular”; “não aceita a prostituta”; “não aceita mulher se relacionando com homem casado”; “mulher demora no banheiro”; “não aceita mulher separada, acha que ela é uma fracassada”; “não deveria se meter na vida dos outros”; “não frequenta lugares onde há homossexual”; “não respeita os idosos”; “tem medo de bandido”; e “vigia mulher sem homem.” Outros estereótipos se referem a: “mulher que vai ao cinema sozinha é porque quer alguma coisa”; “vizinho esperto, só faz besteira”; “ser popular é imitar o Lula”; “é patético um senhor querendo bancar o garotão”; “mulher tem o direito de fazer barberagem”; “flanelinhas são um bando de desocupados”; “não se deve confiar em advogado”; “nem todos na sociedade são corruptos”; “os políticos são corruptos”; “serviço público de saúde é lento, não atende à população”; “acredita em religião popular” (apelo aos santos, terreiro, trabalhinhas); “é corrupta, todo mundo faz, todo mundo sabia e eu agora é que sou o bandido”; “é falsa e hipócrita”; “é golpista e rouba”; e “é moralista, preconceituosa e imunda.”

As *idealizações* aparecem através do sonho (de morar na Barra, de ser autônomo e de não ter patrão e de receber uma herança e ficar rico): “fama é importante ter, seja má ou boa”; e “ter fantasias, mas não declará-las.”

Nos aspectos *religiosos*, foram identificados os que dizem que: “Deus perdoa os moribundos”; “pune quem fraudar”; e “quem é criminoso.”

Relativamente à *velhice*, destacam: na família “o velho é um estorvo”; “fala a verdade”; “tem mania”; “ronca”; “cheira mal”; “é relaxado”; “dorme no sofá”; “faz o que quer”; “não obedece”; “rouba no jogo”; “acredita no amor”; e “entope o vaso sanitário.”

Com referência à *vida* em geral, dizem que “ser bêbado para a sociedade é um vício, mas para o bêbado é um mau hábito”; “após um enfarte, as pessoas repensam a sua vida”; “as pessoas não devem se meter na vida dos outros, mas às vezes ajuda as pessoas a enxergarem alguma coisa”; “todos têm o direito a uma segunda chance”; “não dá pra ser feliz com filho com dor de cotovelo, marido bêbado e filha separada”, e “a vida tira o prazer.”

Toda essa diversidade evidencia processos básicos de construção do programa, como assinalamos na parte analítica. O *modo de construção* de *A grande família*

envolve centralmente uma captação, diretamente na cultura popular, de chavões, recorrências, preconceitos, estereótipos, “traços culturais”, crenças, comportamentos habituais, cacoetes, etc. O fato de que estão disponíveis e que circulam na sociedade, é evidenciado pela própria constatação de que os reconhecemos, apenas os lemos – sabemos de sua existência e dos espaços de sua vigência.

Com base nesse material bruto, os criadores do programa elaboram narrativas parcialmente moralizadoras, parcialmente críticas, focados em um entretenimento que exige, antes de tudo, um reconhecimento do material, uma percepção (mesmo que antes não-expressada pelo espectador, antes não-refletida) das peças e dos componentes de que, de algum modo, é feita sua vida.

o **Jeitinho**

A partir da proposta do programa de retratar o cotidiano familiar/privado de classe média baixa, cujo foco central é o problema crônico de dinheiro na família, procurou-se identificar alguns estereótipos recorrentes que oferecem pistas sobre a auto-imagem por eles formulada.

Ao longo do período de análise, poucas vezes o *subúrbio* foi nomeado – aparecendo como: “o subúrbio em que só tem duro”; “só tem gentalha”; “só tem gente que não tem nada”; e “só tem gente mesquinha.”

Outra das auto-imagens bem próximas da realidade que deseja retratar se refere ao significado do que é ser *pobre*: “somos uns pobres infelizes que não temos dinheiro para nada porque a gente gasta tudo com as despesas da casa”; “diversão de pobre é cama”; “ninguém gosta de ser pobre”; “pobre é cafona”; “é ignorante”; “não sabe falar direito”; “é que nem catavento tem que ficar do lado que o vento sopra”; “não escolhe é obrigado, pois compra na mesma liquidação e todos ficam iguais.”

Outros estereótipos forneceram pistas para identificar a maneira de *sobreviver* e vencer o cotidiano, referentes aos jeitinhos utilizados no cotidiano suburbano: “é difícil acreditar na palavra de quem passa um cheque sem fundo”; “as pessoas devem cuidar do que têm para não gastar dinheiro depois com o conserto”; “dia 5 de cada mês todo mundo faz mágica”; “é vergonhoso ter cartão de crédito bloqueado”; “quem atrasa uma vez, atrasa sempre”; “uso de rezadeira” para (“ter dinheiro”; “arrumar marido”; “para se

tornar fértil”; e “trazer o amor de volta”); “utilização do parcelado em várias vezes e com a entrada através de cheque pré-datado”; “fazer denúncia anônima”, “não se meter na conversa e nos problemas dos outros”; “fazer empréstimo e financiamento”; “fazer seguro para pagar os prejuízos”; “fazer crediário em longas prestações”, “jurar pela mãe morta como garantia de que está falando a verdade”; “na casa da gente, a gente é quem manda, e faz o que quer”; “pendurar as dívidas até poder pagar”; “fazer gato de luz e água”; “dar o golpe do seguro”; “devolver os produtos da loja para pagar dívidas dos integrantes da família”; “parcelar as dívidas em três vezes”; “trocar os preços dos produtos no supermercado”, “comprar os produtos em promoção”, e “só abrir a carteira quando se tem dinheiro.”

Outros elementos refletem diretamente o que os perfis pensam sobre seus *medos* e o *desejos*, como, por exemplo, “é ruim depender dos outros”; “não é fácil falar a verdade, mas às vezes a gente fala o que todo mundo pensa e não tem coragem de assumir”; “a pessoa que fala o que quer escuta o que não quer”; “precisamos falar alto o que a gente pensa para todos escutarem”; “se respeita a pessoa que se dá o respeito”; “todos tem um passado que não gostam que os outros saibam”; “há males que vêm para bem”; “as aparências enganam”; “é importante ter alguém para apoiá-lo”; e “quem não pede nada em troca recebe o dobro.”

* * *

É possível perceber, em tais perspectivas, que o programa se endereça a um público televisual inserido num contexto social que já foi batizado como “a Lei do Gerson” – isto é, a lei de levar vantagem em tudo e/ou que se refere a uma sociedade em que não há possibilidade de confiança nem entre os cidadãos, nem entre cidadão e governo.

Desse modo, a partir dessa realidade social em que há um descaso com o social e o divórcio entre o Estado e a sociedade, o programa trata de alguns estereótipos que circulam na sociedade, estabelecendo um contrato que endereça ao seu público um sistema de comportamento e modos de ser que constituem um modelo e/ou modos de vida familiar/privada.

Os estereótipos são formas narrativas que imprimem uma “moral pronta” socialmente aceita. O humor, ao tratar dos estereótipos, relativiza a onipotência da moral, pois sugere o posicionamento do sujeito diante dos ideais e idealizações compartilhados na vida cultural. Isso possibilita desconstruir a seriedade dos problemas

existentes propondo brincar com a realidade adversa ao transformá-la em motivo de gozação. Desse modo, os estereótipos revelam escolhas que acenam à relatividade da onipotência da moral ao propor um mundo e/ou modo de ser de “não se levar a sério” destacada por Kupermann (2003) ao analisar o humor em Freud.

O programa, a partir de vários estereótipos que circulam no âmbito familiar/privado, faz humor dessas “percepções” que os indivíduos utilizam para nomear a realidade. O “jeitinho” que faz esquecer a pobreza, a falta de dinheiro, de educação, de direitos, entre outros. Nesse sentido, a crítica do humor ajuda a revelar a seriedade da situação quando trata risivelmente da singularidade da própria desgraça.

O programa, ao tratar dos estereótipos que circulam na sociedade, busca “reproduzir”, no âmbito familiar/privado, os valores à situação econômica do subúrbio tratando-o do ponto de vista cômico que por ser risível gera também sentimentos de compaixão. Ao apresentar risivelmente parte dos problemas crônicos de dinheiro da realidade do grupo suburbano, oferece ao espectador experiências engraçadas do drama experimentado quando mostra as maneiras de “vencer” de acordo com determinados comportamentos que contrariam regras, normas e leis, assim também faz perceber limites do que podemos ou não fazer, de como devemos ou não agir.

A ironia é outra estratégia do programa que serve para denunciar a falácia do conteúdo moral de determinados estereótipos. Nesse sentido, o programa denuncia a construção ideológica de determinadas realidades que são impostos pela cultura.

O programa também oferece modos de ser na vida familiar/privada, muito próxima de uma “filosofia de vida” de pequenas amplitudes, em torno de um núcleo de alcance no dia-a-dia.

Através da análise dos diferentes conjuntos de estereótipos tratados pelo *sitcom* *A grande família* percebe-se a tematização do conhecido “jeitinho brasileiro” como forma de resolver situações de conflito.

No Brasil da originalidade e do jeitinho, em que é “legal” levar vantagem em tudo, o programa agrega a cada perfil um dos traços constitutivos dessa nossa identidade, como, por exemplo, Nenê pela saudade que tem de um modelo dito tradicional que hoje está sendo contestado, Lineu que adora futebol, mas idealiza a honestidade num País em que ser honesto é quase ser chamado de ridículo, Tuco a preguiça e o não-trabalho, Bebel a malícia e a sensualidade da mulher, Agostinho o malandro, Mendonça o corrupto e cafajeste, Paulão o homem conquistador e mulherengo, Remela o bandido e Marilda a mulher leviana, mas romântica.

É possível perceber que o programa endereça um modelo de comportamento que está relacionado à ética do trabalho, por exemplo, quando faz críticas ao comportamento do malandro na fala do personagem que insiste: “Vai trabalhar, Agostinho!” – expressão que faz lembrar a música de Chico Buarque de Holanda: “Vai trabalhar, vagabundo!”

As críticas ao comportamento do malandro também aparecem na postura do personagem que se diz esperto por fazer gato de luz e água; da mulher do malandro, que “gosta de apanhar”; e pelas brigas e desavenças entre o perfil do trabalhador e o do não-trabalhador e daqueles que se deixam enganar pelo malandro.

Entretanto, se se levar em conta as abordagens de Sérgio Buarque de Holanda na obra *Raízes do Brasil*, de 1936, se verá que o autor enfatiza na formação da sociedade brasileira o desenvolvimento da ótica da ociosidade acima do trabalho e de um ideal de vida sem esforço e preocupação quando revela:

A moral do trabalho representou sempre fruto exótico. Não se admira que fossem precárias as idéias de solidariedade [...], existe somente onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesse – no recinto doméstico ou entre amigos. (HOLANDA, 1983, p. 10).

O autor identifica que nas formas de vida coletiva há dois princípios que se digladiam e que regulam as relações sociais. O espírito aventureiro cujo ideal será colher o fruto sem plantar a árvore e ignorar fronteiras. E o trabalhador que é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O autor destaca:

Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro – audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção *espaçosa* do mundo, característica desse tipo. Por outro lado, as energias e esforços que se dirigem a uma recompensa imediata são enaltecidos pelos aventureiros; as energias que visam à estabilidade, à paz, à segurança pessoal e os esforços sem perspectiva de rápido proveito material passam, ao contrário, por viciosos e desprezíveis para eles. Nada lhes parece mais estúpido e mesquinho do que o ideal do trabalhador. (HOLANDA, 1983, p. 13, grifo do autor).

Holanda ensina que essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis que é própria do espírito aventureiro teve influência (não a única decisiva) em nossa vida nacional.

O autor com relação à família diz que a organização da esfera doméstica é uma sombra que persegue os indivíduos mesmo fora desse espaço, pois a entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública.

A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. [...] O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. (HOLANDA, 1983, p. 50).

Segundo o autor, a sociedade brasileira convive com relações sociais baseadas no afeto e no coração que o autor denomina “homem cordial”. Para Holanda o homem cordial não pode ser confundido como sinônimo de boas maneiras e civilidade, e sim, como a expressão legítima de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante dizendo que

no homem cordial, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. [...] Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de toda a possibilidade de convívio familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade. (HOLANDA, 1983, p. 108).

O autor elenca algumas características desse tipo de manifestação, como, por exemplo, as palavras diminutivas com a terminação “inho”, formas de convívio ditadas pela ética de fundo emotivo e o tratamento dos santos através de uma postura de intimidade. Essas representam alguns dos elementos que servem para marcar a vida íntima do brasileiro que

nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo repertório de idéias, gestos e forma que encontre em seu caminho, assimilando-os freqüentemente sem maiores dificuldades. (HOLANDA, 1983, p. 112).

A partir dessa relação entre o trabalhador e o aventureiro para definir traços da identidade do brasileiro cordial, que é movido pelo coração/emoção com forte apego ao espaço doméstico e com esperança de alcançar *status* social e dinheiro sem esforço é que se pode identificar em *A grande família*, que o programa muito mais do que oferecer uma dicotomia entre o bem e o mal, ou entre honestidade e desonestidade, entre trabalho e não-trabalho, mostra que a própria ética do trabalho produz o malandro – que não é específico de um personagem, mas de toda a sociedade, quando essa se utiliza do jeitinho para a sua sobrevivência.

Assim, o programa parece apresentar todos os personagens e conseqüentemente a sociedade que se utiliza de diferentes recursos emocionais de âmbito familiar/privado para obter favores para si e/ou para outros desses relacionamentos afetivos.

A *grande família* trata, através do humor, esse modo de agir, de “jogo de cintura” ou de “se dar bem”, em face de uma situação incômoda observada quando, por exemplo, mostra os apelos emocionais da mãe-esposa-dona de casa para fazer o marido duro e metódico amolecer ante as adversidades econômicas dos integrantes da família ou quando pede à sua melhor amiga (relações pessoais de confiança/afetiva) emprego para o filho.

O jeitinho é “dar um jeito” de forma “especial” na resolução de alguma situação ou conflito, seja burlando uma regra ou norma preestabelecida, seja sob a forma de aliança, astúcia ou habilidade.

De certo modo, o programa trata de um “pequeno mundo”, pouco intelectualizado, mostrando em uma chave que se situa entre empatia e ridicularização, o envolvimento afetivo em um conflito ou problema de uma das pessoas do círculo de convivência familiar/privado.

O programa faz humor sobre essas relações emocionais (família, amizade, trabalho) que regem as interações desse âmbito familiar/privado. O valor atribuído à palavra de um amigo como fator de confiabilidade pode explicar aí o comportamento e a lógica da dinâmica social. Esses valores emocionais entram em choque, por exemplo, com as relações impessoais e competitivas que permeiam o mundo do trabalho (veja-se Lineu) que custa a se adequar às relações baseadas em sentimento de amizade e afeição.

O que se deve ou não se deve fazer é um dos principais conflitos tratados através do humor, pois cada um dos personagens, de acordo com seus interesses, vai resolver suas necessidades ou delimitar através de sua lógica a prática do jeitinho – o que cria possibilidades a cada um de legitimar o seu modelo de comportamento diante dos outros.

Segundo Da Matta (1997), a resolução “informal”, sem burocracia e rápida – através da “carteirada” ou do jeitinho – permite a suspensão temporária da lei e das regras estabelecidas para atingir determinados objetivos movidos por interesses pessoais. De acordo com o autor, é possível encontrar semelhanças entre o jeitinho e o malandro. O malandro é conhecido pela engenhosidade, sutileza, destreza, carisma, lábia que permitem a manipulação de pessoas ou de resultados, de forma a obter o melhor desses, e da maneira mais fácil, o que também acontece com quem pratica o jeitinho. Em suma, o “jeitinho” é um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal estando já enraizado na cultura brasileira.

A abordagem de Da Matta foi utilizada por Guattari e Rolnik (1986) com o objetivo de explicar a conjunção de formas supermodernas com arcaísmos presentes nas práticas sociais da sociedade brasileira. O autor diz que o comportamento e a linguagem revelam o enunciado: “Você sabe com quem está falando?” e permite, precisamente, a passagem do indivíduo à pessoa.

São pessoas aqueles que *contam*; como revela o dito: “quem tem sapato se conhece”. E entre quem se conhece, não se pergunta “você sabe com quem está falando?”, pois todo mundo já conhece o seu lugar. [...] No Brasil convivem e conjugam-se num mesmo drama dois mundos: o mundo das *pessoas*, onde todos são “gente”, de uma ou de outra maneira acima da lei, mundo das relações sociais personalizadas que possui um código altamente elaborado. E quem desconhece esse código corre o risco de ser inferiorizado, colocado em seu “devido lugar” ao receber pela frente um “você sabe com quem está falando?” Por outro lado, há o mundo de *indivíduos*, impessoal, regido pela lei igualitária e universalizante. Como afirma Roberto da Matta: “as leis só se aplicam aos indivíduos e nunca às pessoas”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 59, grifos do autor).

Dar um jeitinho significa “lei para inglês ver”, pois para sobreviver e/ou se adaptar a situações difíceis ou inesperadas, muitas vezes, é necessário que haja um descompasso entre a norma e o comportamento. Assim, o jeitinho revela posicionamentos paradoxais, pois ele pode ser louvado/aprovado e condenado/rejeitado, mas no programa ele é uma forma especial de resolver um problema/conflicto reiterado pelos comportamentos dos personagens – quando dizem, por exemplo, que “É dando que se recebe.”

Nesse sentido, o time de futebol do bairro, o papo no bar da esquina e/ou na vizinhança, a loura (gelada), o católico por tradição, o macumbeiro, as promessas aos santos, o trabalhador da repartição pública, as fotos de crianças espalhadas pela casa, as samambaias na janela, os panos de renda com bordados e crochê (enfeitando mesas de cabeceira, os tampos de vidro de fogão com bibelôs em cima), as simpatias para (arranjar marido, manter marido fiel, arrumar dinheiro), as compras em liquidação, as velas de 7 dias, as fotografias em altares religiosos, os materiais de segunda categoria, as roupas espalhafatosas e as tradicionais, os produtos de plásticos, as mantas coloridas em sofás da sala de estar constituem “jeitinhos” e “jogo de cintura”, ou o lado criativo de dar soluções à nossa rotina e luta diárias.

Vale a pena assinalar a existência de graus variáveis e coexistentes de reforço do estereótipo e de crítica superadora. Aliás, uma das coisas que parece gerar uma interlocução com o público seria justamente essa possibilidade – afinal muito realista –

de posições “abertas” entrelaçadas com posições “atrasadas”. Enfatizamos o papel do humor para viabilizar tais articulações “contraditórias”.

O objetivo básico do programa é o entretenimento. Se o público oferece adesão a esse entretenimento, isso sugere que a temática das relações privadas é alguma coisa que faz parte intrínseca de sua existência e de suas preocupações.

A chave dupla da empatia e da ridicularização reproduz um pouco o próprio ambiente social popular, afeito às brincadeiras um pouco pesadas, às “gozações” mútuas entre amigos. Esse mundo é justamente aquele ambiente tipo “brava gente”, que, de um jeito ou de outro, tem que “ir levando”, em um mundo no qual não tem muita ação fora de seu espaço de vida privada, a tal ponto que sequer se preocupa com os processos mais amplos, políticos, de construção desse mundo – ficando adstritos a vivê-lo apenas.

Não se trata de considerar que o espectador necessariamente “se reconheça” neste ou naquele personagem, nem que *identifique* seu ambiente de vida no cenário proposto pelo programa. A interação se dá pelo fato de que (provavelmente através dos chavões e estereótipos levantados pelos criadores do programa na própria sociedade), os espectadores podem reconhecer *uma certa continuidade* entre as narrativas, as séries e seu próprio “mundo da vida”.

A interação seria formada, então, um pouco por familiaridade com os modelos oferecidos pelo programa; um pouco por um distanciamento gerado pela diversidade das próprias circunstâncias específicas do espectador, mas também pelo humor. O riso atenua as arestas de um encontro do espectador com sua própria realidade, marcada por “mesmices”, por padrões repetitivos, pela pequenez de horizontes – que, se expostos em uma análise mais séria, poderiam ser vistos como crueza e ausência de expectativas. De certa forma, é pelo riso, também, que passam a simpatia e a esperança.

Em tudo isso perpassa uma percepção que, mesmo quando crítica ou ridicularizadora, parece envolver uma aceitação básica: é na prática dos acontecimentos que as pessoas vão construindo sua vida, no dia a dia, freqüentemente na base “do jeitinho”, com os materiais e as circunstâncias disponíveis, dados pelo acaso e por uma estrutura social de cuja construção não participam. Se há crítica, há também simpatia.

BIBLIOGRAFIA

ACSELRAD, Márcio. *Humor, esclarecimento e miditadura*. In: GT DE COMUNICAÇÃO E CULTURA DA COMPÓS, 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Umesp, 2004.

ACSELRAD, Márcio. *O humor como estratégia de comunicação*. In: GT DE COMUNICAÇÃO E CULTURA DA COMPÓS, 2003, Recife. *Anais...* Recife: UFPE, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (Coleção Universidade).

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: M. Fontes, 2000.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.

BARBOSA FILHO, André; CASTRO, Cosette; TOME, Takashi (Org.). *Mídias digitais: convergência tecnológica e inclusão social*. São Paulo: Paulinas, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas (Org.). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: M. Fontes, 2001.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRAGA, José Luiz. *Comunicação, disciplina indiciária*. In: GT EPISTEMOLOGIA DA COMUNICAÇÃO DA COMPOS, 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UTP, 2007.

BRAGA, José Luiz. *Os estudos de interface como espaço de construção do campo da comunicação*. *Contracampo*, v. 10,11, fasc. 2004/2, 2004.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRITTOS, Valério Cruz (Org.). *Comunicação na fase da multiplicidade da oferta*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia e contra-hegemonia*. Salvador: Edufba, 2005.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de televisão*. São Paulo: Boitempo, 1997.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org.). *Línguas e jargões: contribuições para uma história social da linguagem*. São Paulo: Unesp, 1997.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUVEL, Lucrecia Escudero (Org.). *La moda: representaciones e identidad*. Barcelona: Gedisa, s/d.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude sem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOSSE, François. *O império do sentido: a humanização das ciências humanas*. São Paulo: Edusc, 2003.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Fotos & grafias*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2000.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

ECO, Umberto. *Lector in fábula: narratologia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESTEVEES, João Pissarra; COGO, Denise; FAUSTO NETO, Antônio; FRAGOSO, Suely; GOMES, Pedro Gilberto; MALDONADO, Alberto Efendy; BRAGA, José Luiz (Org.). *Mídias e processos socioculturais*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2000.

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Madrid: Gedisa, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. A criação ideológica e o dialogismo. In: *Linguagem & diálogos*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FAUSTO NETO, Antônio; HOHLFELDT, Antônio; PRADO, José Luiz Adair; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

FEDRIZZI, Alfredo (Org.). *O humor abre corações*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão & educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FONTANILLE, Jacques. *Significação e visualidades: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. *Programas populares na tevê: desafios metodológicos e conceituais*. In: ENCONTRO DA COMPÓS, GT COMUNICACAO E SOCIABILIDADE, 12., 2004, São Bernardo do Campo. *Anais...* São Bernardo do Campo, 2004.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão: o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXI.

FREUD, Sigmund. *O Humor*. Rio de Janeiro: Imago, 1927. v. XXI.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. VIII.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FURQUIM, Fernanda. *Sitcom: definição & história*. Porto Alegre: FCF, 1999.

GAY, Peter. *Lendo Freud: investigações e entretenimentos*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da identidade, sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GREIMAS, A. J. A propósito do jogo. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 27, n. 12, 1998.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (Org.). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HEGEL, G. W. *Estética I: a idéia e o ideal*. Lisboa: Guimarães, s/d.

HEGEL, G. W. *Estética II*. Barcelona: AltaFulla, 1988.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HOINEFF, Nelson. *A nova televisão: desmassificando e o impasse das grandes redes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IMBASCIATI, Antonio. *Afeto e representação: para uma análise dos processos cognitivos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: M. Fontes, 1986.

JOST, François. Em nome do real. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Org.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica: Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz (Org.). *A telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963*. Rio de Janeiro: SEC, 1991.
- KUPERMANN, Daniel. *Ousar a rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Gallimard, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- LOPES, Luís Carlos. *A TV aberta brasileira: economia política, cultura e comunicação*. In: CONGRESO LATINO-AMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN – ALAIC, 8., 2006a, São Leopoldo. *Anais...* São Leopoldo: Unisinos, 2006a.
- LOPES, Luís Carlos. *A TV aberta brasileira: economia, política, cultura e comunicação*. *UniRevistas*, São Leopoldo: Unisinos, v. 1, n. 3; jul. 2006.
- LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2005.
- MALDONADO, Alberto Efendy. *Teorias da comunicação na América Latina: enfoques, encontros e apropriações da obra de Verón*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.
- MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- MÉDOLA, Ana Silva Lopes Davi. *La influencia de los programas globalizados en la producción ficcional de la televisión brasileña*. IN: CONGRÉS DE L'ASSOCIAÇÃO

INTERNATIONALE DE SÉMIOTIQUE, 8., 2004, Lyon, Lês Signes du monde interculturalité & Globalisation, Program & Sbstracts, 2004, v.1.

MENDES, Marcília Luzia Gomes da Costa. *A malandragem no imaginário nacional: um estudo do personagem Zé Carioca e suas relações com a cultura brasileira*. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, e CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., Belo Horizonte: Intercom, 2003.

MESSA, Rejane Márcia. A cultura desconectada: *sitcoms* e séries norte-americanas no contexto brasileiro. *UniRevistas*, São Leopoldo: Unisinos, v. 1, n.3; jul. 2006.

MICHAELIS, *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PALHA, Cássia Rita Louro. Na hegemonia cultural da mídia televisiva, da história e da educação. *Métis: História & Cultura – Revista de História da Universidade de Caxias do Sul*, Caxias do Sul: Educs, v. 1, n. 1, jan./jun. 2002.

PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Os anos 60: um programa político cultural em debate*. São Paulo: Edunesp, 1991.

PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

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

RAMOS, Roberto (Org.). *Mídia, textos & contextos*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2004.

RUIZ, Maria Aparecida. *Por uma questão de coerência: reflexões em torno do trabalho de Oduvaldo Vianna Filho no teatro e na televisão*. FICÇÃO SERIADA DA INTERCOM. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e as artes do pós-moderno*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Luciene dos. *Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual*. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Intercom, 2003.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2003.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002a.

SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.

TEDESCO, João Carlos. *Paradigmas do cotidiano: introdução à constituição de um campo de análise social*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1999.

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2005.

VERÓN, Eliseo. *Introducción: hacia una ciencia de la comunicación social*. In: SIMPOSIO DA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y MODELOS LINGÜÍSTICOS EN CIENCIAS SOCIAIS. 1967, Argentina. *Anais...* Argentina: Centro de Investigações Sociais do Instituto Torcuato Di Tella, 1967.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.

ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Sites:

<http://adiarista.globo.com>

<http://sobnovadirecao.globo.com>

http://pt.wikipedia.org/wiki/toma_la_da_ca

[http://pt.wikipedia.org/wiki/a_grande_fam\(1972\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/a_grande_fam(1972))

http://pt.wikipedia.org/wiki/all_in_the_family

http://veja.abril.com.br/180603/p_108html

http://www2.correioweb.com.br/cw/EDIÇÃO_20030713/sup_tv_130703_17.ht

www.ibope/agrandefamilia

www.globo.com/agrandefamilia

ANEXOS

ANEXO A**Episódios da primeira temporada (2001)**

- 1 – Meu marido me trata como se eu fosse uma geladeira (29/3/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 2 – Almeidinha Futebol Clube (5/4/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 3 – Consciência limpa é melhor que dinheiro no bolso (12/4/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 4 – E tudo acabou em lingüiça (19/4/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 5 – Pesadelos de uma noite de verão (26/4/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 6 – Todo dia ela faz tudo sempre igual (3/5/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 7 – Cozido é pra comer chorando (10/5/2001)⁶⁷
- 8 – Eu solto meu cavalo, mas prendo minha égua (17/5/2001) – Escrito por: Juca Filho.
- 9 – Insista no dentista (24/5/2001) – Escrito por: Juca Filho e Denise Bandeira.
- 10 – Consciência é fogo (31/5/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.
- 11 – Santo de casa não faz milagre (14/6/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme e Denise Bandeira.

⁶⁷ Dados não foram identificados.

12 – Amigo é pra essas coisas (21/6/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme e Juca Filho.

13 – Me engana que eu gosto (28/6/2001) – Escrito por: Odete Damico, Adriana Falcão e Juca Filho.

14 – Apagão, não (5/7/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

15 – A velha chama (19/7/2001) – Escrito por: Adriana Falcão e Juca Filho.

16 – O cachorro do Agostinho (26/7/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme e Márcio Wilson.

17 – A bola da vez (2/8/2001) – Escrito por: Juca Filho e Márcio Wilson.

18 – Papai está com a cachorra (6/9/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme e Adriana Falcão.

19 – A melhor casa da rua (13/9/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

20 – A dois quilos da felicidade (20/9/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

21 – A desquitada da freguesia (27/9/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

22 – Pai por um dia (4/10/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

23 – Quanto ganha meu marido? (11/10/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

24 – O rei do taco (18/10/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

25 – Pai Lineu (25/10/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

26 – O filho da mãe (1/11/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

27 – Mamãe subiu no telhado (8/11/2001)⁶⁸

28 – Quem manda aqui é ela (15/11/2001) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

29 – Me dá um dinheiro aí (21/11/2001) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

30 – A esposa modelo (28/11/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

31 – Isso é coisa de homem? (6/12/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

32 – Presença de Lineu (13/12/2001) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

33 – Infeliz Natal pra você também (20/12/2001) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

34 – Cada caso é um caso (9/1/2002) – Escrito por: Adriana Falcão e Guel Arraes.

35 – Nenê, esposa carinhosa, corpo escultural, mãos de fada, atendimento personalizado! (16/1/2002) – Escrito por: Juca Filho, Márcio Wilson e Adriana Falcão.

36 – Ô velho gostoso! (23/1/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme, Adriana Falcão e Guel Arraes.

Episódios da segunda temporada (2002)

1 – *Big family* Brasil (4/4/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

⁶⁸ Dados não foram identificados.

2 – Grandes famílias, pequenos negócios (11/4/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme e Márcio Wilson.

3 – Genro não é parente (18/4/2002) – Escrito por: Juca Filho, Márcio Wilson e Marcelo Gonçalves.

4 – A família monstro (25/4/2002) – Escrito por: Juca Filho, Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

5 – Vai ser Tuco na vida (2/5/2002) – Escrito por: Márcio Wilson, Aloísio de Abreu e Marcelo Gonçalves.

6 – Assim é se lhe parece (9/5/2002) – Escrito por: Juca Filho, Márcio Wilson, Aloísio de Abreu e Adriana Falcão.

7 – Roupa suja se lava em casa! (16/5/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Juca Filho, Bernardo Guilherme, Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Aloísio de Abreu.

8 – Lineu X Lineu (23/5/2002) – Escrito por: Márcio Wilson e Juca Filho.

9 – A escolha de Bebel (30/5/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Aloísio de Abreu.

10 – Amigos, amigos, negócios à parte (6/6/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

11 – Feitiço do tédio (13/6/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

12 – Explode coração! (20/6/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Juca Filho, Márcio Wilson e Nilton Braga.

13 – Um tapinha não dói (27/6/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

14 – Mata o véio! (4/7/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme e Nilton Braga.

15 – Quem nunca pecou que atire a primeira pedra (11/7/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

16 – Nenê no volante, perigo de amante (18/7/2002) – Escrito por: Juca Filho, Nilton Braga e Márcio Wilson.

17 – O sétimo Silva (25/7/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Juca Filho, Nilton Braga e Márcio Wilson.

18 – Um homem pra chamar Lineu (1/8/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

19 – É pai, é pedra, é o fim do caminho (8/8/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Márcio Wilson.

20 – Senhor viúvo procura (15/8/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Márcio Wilson.

21 – Vai pra casa, Beißola! (21/8/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Márcio Wilson.

22 – Os safados (28/8/2002) – Escrito por: Juca Filho, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

23 – Os boçais (4/9/2002) – Escrito por: Juca Filho e Adriana Falcão.

24 – Vai para o trono ou não vai? (11/9/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso, Marcelo Gonçalves, Nilton Braga e Márcio Wilson.

25 – Passei a noite procurando Tuco (18/9/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Juca Filho.

26 – O chamado da natureza (25/9/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson e Nilton Braga.

27 – O amigo do homem (9/10/2002) – Escrito por: César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

28 – O ganhão do futuro contra a mulher-gata no cio (16/10/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Juca Filho e César Cardoso.

29 – Agostinho vai à luta! (31/10/2002) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

30 – A quentinha da Bebel (7/11/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Juca Filho e Márcio Wilson.

31 – O casamento do velho safado (14/11/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Nilton Braga.

32 – A mulher que botou chifre no capeta! (21/11/2002) – Escrito por: Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Juca Filho.

33 – O homem ideal (28/11/2002) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

34 – Noiva em fúria (5/12/2002) – Escrito por: César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

35 – Tá dominado! (12/12/2002) – Escrito por: Márcio Wilson, Juca Filho e Bernardo Guilherme.

36 – O ó do borogodó (19/12/2002) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Adriana Falcão e Bernardo Guilherme.

37 – A enorme família (26/12/2002) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Adriana Falcão.

Episódios da terceira temporada (2003)

1 – Mete os peitos, Nenê! (10/4/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme e César Cardoso.

2 – Essa é pra casar!!! (17/4/2003) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

3 – Dois pra lá, dois pra cá! (24/4/2003) – Escrito por: Márcio Wilson e Cláudio Paiva.

4 – O sorriso do "largato" (1/5/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Cláudio Paiva.

5 – A mãe do ano! (8/5/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, César Cardoso, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva.

6 – Dois palmitos numa noite suja! (15/5/2003) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

7 – O velhinho pocotó! (22/5/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva.

8 – O homem que multou o facínora! (29/5/2003) – Escrito por: Nilton Braga, César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

9 – Quem vai ficar com Mário? (5/6/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Márcio Wilson e Cláudio Paiva.

10 – Pessoa sem ocupação, doze letras! (12/6/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

11 – O dia internacional da traição (19/6/2003) – Escrito por: Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva.

12 – Ninguém me ama, ninguém me quer (26/6/2003) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson e Cláudio Paiva.

13 – Tudo que você não queria saber sobre sexo (3/7/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, César Cardoso e Cláudio Paiva.

14 – Seu Floriano amanheceu pegando fogo (10/7/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, César Cardoso e Cláudio Paiva.

15 – Dançando com o inimigo!! (17/7/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

16 – Eu vou tirar você deste lugar! (31/7/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

17 – A volta dos que não foram (7/8/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

18 – Doido, ridículo e relaxado (14/8/2003) – Escrito por: César Cardoso, Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

19 – O troco (21/8/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

20 – Quem ama não casa! (28/8/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

21 – Ou Tuco ou nada! (04/9/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, César Cardoso, Márcio Wilson e Cláudio Paiva.

22 – O tio mala! (11/9/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

23 – Família apaixonada (18/9/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

24 – O refúgio do guerreiro (25/9/2003) – Escrito por: Márcio Wilson, César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

25 – Vida de inseto (2/10/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

26 – Costurando pra fora! (9/10/2003) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

27 – Momô quer momô (16/10/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

28 – O tarado do elevador! (23/10/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

29 – Ao mestre com carinho! (30/10/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

30 – Tinha uma pedra no meio do rim (6/11/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

31 – Atirei o pau no Mário! (13/11/2003) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

32 – Isso é ciúme de você! (20/11/2003) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

33 – O pior pai do mundo! (27/11/2003) – Escrito por: César Cardoso, Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

34 – O boca livre (4/12/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

35 – Vestida e mal paga! (11/12/2003) – Escrito por: Nilton Braga, Adriana Falcão, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva.

36 – O dia que Beijola... Puff!! (18/12/2003) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, César Cardoso e Cláudio Paiva.

37 – Como recheiar um peru (25/12/2003) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

Episódios da quarta temporada (2004)

1 – O rei leão (15/04/2004)⁶⁹

2 – Agora a coisa vai! (22/04/2004) – Escrito por: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Péricles Barros. Direção: Luís Felipe Sá e Maurício Farias.

3 – A morte do canalha (29/04/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Cláudio Paiva e Márcio Wilson. Direção: Luís Felipe Sá e Maurício Farias.

4 – Um táxi chamado desejo (06/05/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Cláudio Paiva e Nilton Braga. Direção Luís Felipe Sá e Maurício Farias.

5 – Onde há fumaça, há fogo! (13/05/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Márcio Wilson e Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá e Maurício Farias.

6 – Depois daquela coisa (20/05/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá

7 – A churrasqueira das vaidades (27/05/2004) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Péricles Barros e Cláudio Paiva.

8 – Sexo, droga e vinho do Porto (03/06/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá

9 – A rainha do bambolê (10/06/2004) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Péricles Barros e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias.

10 – A marca da maldade (17/06/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva. Redação final: Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá.

11 – Oitenta milhões em ação (24/06/2004) – Escrito por: Nilton Braga, Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá.

⁶⁹ Dados não foram identificados.

- 12 – O mal-amado (1/07/2004) – Escrito por: Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Péricles Barros e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias
- 13 – Os miseráveis (15/07/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias.
- 14 – O sorriso do lagarto (22/07/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso e Cláudio Paiva.
- 15 – Dançando com o inimigo (29/07/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.
- 16 – O refúgio do guerreiro (05/08/2004) – Márcio Wilson, César Cardoso, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.
- 17 – Costurando pra fora (12/08/2004) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.
- 18 – Ao mestre com carinho! (19/08/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, César Cardoso, Nilton Braga e Cláudio Paiva.
- 19 – Tinha uma pedra no meio do rim (26/08/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva.
- 20 – Não tem tu, vai Tuco mesmo (02/09/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Nilton Braga e Cláudio Paiva. Redação final: Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.
- 21 – O filho da noiva! (09/09/2004) – Escrito por: Adriana Falcão e Cláudio Paiva. Redação final: Cláudio Paiva. Direção: Luís Felipe Sá. Direção geral: Maurício Farias.
- 22 – Vou de táxi (16/09/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Nilton Braga e Cláudio Paiva.
- 23 – Quem matou Mário? (23/09/2004) – Escrito por: Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves, Márcio Wilson, Nilton Braga e Cláudio Paiva.

24 – O invasor (07/10/2004)⁷⁰

25 – A namoradinha de um amigo meu (07/10/2004) – Escrito por: Péricles Barros e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias.

26 – Etelvina e Juvenal (14/10/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

27 – O teu cabelo não nega (21/10/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Nilton Braga.

28 – Quanto mais quente pior! (28/10/2004) – Escrito por: Péricles Barros e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias. Direção geral: Roberto Farias.

29 – Profissão: safado! (04/11/2004) – Escrito por: Marcelo Wilson, Bernardo Guilherme; e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá e Maurício Farias.

30 – Quem é morto sempre aparece (1/11/2004) – Escrito por: Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias e Luís Felipe Sá. Roteiro: Márcio Wilson, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves.

31 – Ou vai ou racha (18/11/2004) – Escrito por: Péricles Barros, Milton Braga, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias e Luís Felipe Sá.

32 – Niterói 40 graus (25/11/2004) – Escrito por: Nilton Braga, Márcio Wilson, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

33 – Embalos de sexta à noite (02/12/2004) – Escrito por: Adriana Falcão, Márcio Wilson, Bernardo Guilherme, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

34 – Toma que o filho é teu (09/12/2004)⁷¹

35 – O cigarro e a formiga (16/12/2004)⁷²

⁷⁰ Dados não foram identificados.

⁷¹ Dados não foram identificados.

⁷² Dados não foram identificados.

36 – A morte do bom velhinho (23/12/2004)⁷³

Episódios da quinta temporada (2005)

1 – Ninguém é de ninguém! (7/04/2005) – Escrito por: Nilton Braga e Cláudio Paiva
Redação final: Cláudio Paiva. Direção-geral: Maurício Farias.

2 – Meu filho, meu tesouro (14/04/2005) – Escrito por: Nilton Braga e Cláudio Paiva.
Redação final: Cláudio Paiva. Direção-geral: Maurício Farias.

3 – SOS Beißola (21/04/2005)⁷⁴

4 – A melhor mãe do mundo (05/05/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Bernardo
Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luiz Felipe Sá.

5 – A vergonha da rua (12/05/2005)⁷⁵

6 – Meu marido de avental (19/05/2005) – Escrito por: Márcio Wilson, Péricles Barros,
Bernardo Guilherme e Cláudio Paiva. Direção: Luiz Felipe Sá

7 – Gambá casa com gambá (26/05/2005) – Escrito por: Adriana Falcão, Péricles Barros
e Cláudio Paiva. Direção: Maurício Farias

8 – Seu popozão vale um milhão (02/06/2005) – Escrito por: Nilton Braga e Marcelo
Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá.

9 – Segurança, mas não cai (09/06/2005) – Escrito por: Márcio Wilson e Bernardo
Guilherme.

10 – Os cafajestes (16/06/2005) – Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e
Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias.

⁷³ Dados não foram identificados.

⁷⁴ Dados não foram identificados.

⁷⁵ Dados não foram identificados.

11 – Até que a morte os separe (23/06/2005) – Escrito por: Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias.

12 – A desmiolada (30/06/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Maurício Farias e Adriana Falcão. Direção: Maurício Farias.

13 – Os estressados (07/07/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo. Direção: Luiz Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

14 – O irmão mais esperto de Lineu Silva (13/07/2005) – Escrito por: Péricles Barros e Bernardo Guilherme. Direção: Maurício Farias.

15 – Um drinque no inferninho (21/07/2005) – Escrito por: Nilton Braga e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias.

16 – A intrusa (28/07/2005) – Escrito por: Márcio Wilson e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

17 – O homem dois ponto zero (4/08/2005) – Escrito por: Adriana Falcão e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva. Direção-geral: Maurício Farias.

18 – Ah, meu pai! (11/08/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo. Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

19 – O tio mala! (18/08/2005) – Escrito por: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Cláudio Paiva.

20 – Elas estão descontroladas! (25/08/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

21 – A grande quadrilha (01/09/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

22 – Nunca fui santo (8/09/2005) – Escrito por: Péricles Barros, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Direção-geral: Maurício Farias.

23 – Como era gostoso meu ex (15/09/2005) – Escrito por: Márcio Wilson, Marcelo Gonçalves e Péricles Barros. Direção-geral: Maurício Farias.

24 – Bye bye Bebel (22/09/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção-geral: Maurício Farias.

25 – Amor bandido (29/09/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Assistência de direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

26 - A volta da que não foi (6/10/2005) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme.

27 – Van esperança (13/10/2005) – Escrito por: Péricles Barros, Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Assistência de direção: Daniela Braga e Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

28 – Minha sogra matou um cara (20/10/2005) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá.

29 – Grande família: Justiça! (27/10/2005) – Escrito por: Márcio Wilson, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

30 – Meu reino por um shopping (03/11/2005) – Escrito por: Péricles Barros, Nilton Braga e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

31 – Enfim, sós! (10/11/2005) – Escrito por: Márcio Wilson, Max Mallmann e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

32 – Eu, eu mesma e Lineu (17/10/2005) – Escrito por: Mauro Wilson, Adriana Falcão e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

33 – Sem lenço sem documento (24/11/2005) – Escrito por: Nilton Braga, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

34 – Seis por meia dúzia (1/12/2005) – Escrito por: Max Mallmann, Péricles Barros e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Daniela Braga.

35 – Bem me quer, mal me quer (8/12/2005) – Escrito por: Cláudio Paiva, Adriana Falcão e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

36 – Hoje é dia de mandinga (15/12/2005) – Escrito por: Péricles Barros, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

37 – Sai de baixo! (22/12/2005) – Escrito por: Péricles Barros, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

Episódios da sexta temporada (2006)

1 – Família partida (06/04/2006) – Escrito por: Max Mallmann e Bernardo Guilherme.

2 – O que terá acontecido a Lineu Silva? (10/08/2006) – Escrito por: Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

3 – O senhor do castelo (13/04/2006) – Escrito por: Péricles Barros, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

4 – A malvada (20/04/2006) – Escrito por: Cláudio Paiva e Nilton Braga. Direção: Maurício Farias e Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

5 – O crápula (27/04/2006) – Escrito por: Péricles Barros, Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias e Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

6 – O dia da surpresa (04/05/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias e Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

7 – O pagodão da mamãe (11/05/2006) – Escrito por: Nelson Caldas, Péricles Barros e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

8 – O poderoso popozão (18/05/2006) – Escrito por: Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

9 – A mocréia (25/05/2006) – Escrito por: Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

10 – Cada macaco no seu galho! (01/06/2006) – Escrito por: Cláudio Paiva, Nilton Braga e Nelson Caldas. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

11 – A taça do mundo é minha! (08/06/2006) – Escrito por: Mauro Wilson, Péricles Barros e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

12 – Tuco mãos de tesoura (15/06/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Nelson Caldas e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

13 – Uma vez paivense, paivense até morrer (22/06/2006) – Escrito por: Cláudio Paiva e Nilton Braga. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

14 – O fugitivo (29/06/2006) – Escrito por: Nilton Braga, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

15 – O homem bomba (06/07/2006) – Escrito por: Cláudio Paiva e Nilton Braga. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

16 – O homem da bolha (13/07/2006) – Escrito por: Péricles Barros e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

17 – Os diaristas (20/07/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Nelson Caldas e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

18 – Genro faz mal à saúde! (27/07/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Nelson Caldas e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

19 – Os amantes de Marilda (03/08/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

20 – O que terá acontecido a Lineu Silva? (10/08/2006) – Escrito por: Mauro Wilson e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

21 – Mulher de amigo meu... (17/08/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Péricles Barros e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

22 – Jararaca e lambisgóia (24/08/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Max Mallmann e Péricles Barros. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

23 – Vai rolar bundalê (31/08/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

24 – Meu mundo caiu (7/09/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

25 – Dona Beizola (14/09/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Nelson Caldas Filho e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

26 – De pasteleiro e louco todo mundo tem um pouco ou Pastel imperial (21/09/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

27 – Joga pedra na Nenê (05/10/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

28 – Nunca houve uma mulher como Gilda (12/10/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

29 – Dois filhos de Lineu (17/10/2006) – Escrito por: Max Mallmann, Péricles Barros e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

30 – Vale tudo (26/10/2006) – Escrito por: Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

31 – O ovo da serpente (02/11/2006) – Escrito por: Péricles Barros, Max Mallmann e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

32 – As debutantes (09/11/2006) – Escrito por: Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção-geral: Maurício Farias.

33 – Casar é um bom negócio (16/11/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Péricles Barros e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias.

34 – A escolinha da professora Nenê (23/11/2006) – Escrito por: Max Mallman, Nilton Braga e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

35 – O iluminado (30/11/2006) – Escrito por: Nilton Braga e Cláudio Paiva. Redação final: Nilton Braga e Cláudio Paiva. Direção-geral: Maurício Farias.

36 – A mãe da minha melhor amiga (07/12/2006) – Escrito por: Adriana Falcão, Péricles Barros, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme Paiva. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Maurício Farias.

37 – O muro da vergonha (14/12/2006) – Escrito por: Mauro Wilson, Nilton Braga e Bernardo Guilherme. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Daniela Braga. Direção-geral: Maurício Farias.

38 – Última ceia (21/12/2006) – Escrito por: Mauro Wilson, Max Mallmann, Nilton Braga, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Redação final: Cláudio Paiva, Bernardo Guilherme e Marcelo Gonçalves. Direção: Luís Felipe Sá. Direção-geral: Maurício Farias.

ANEXO B



Figura 1: Vinheta de abertura
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 2: Família reunida
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 3: Lineu e Nenê I
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 4: Nenê
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 5: Lineu e Nenê II
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 6: Lineu
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 7: Agostinho e Bebel
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 8: Tuco na Pastelaria do Beiçola
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 9: Paulão da Regulagem
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 10: Marilda
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 11: Remela
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 12: Mendonça
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 13: Beicola
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.



Figura 14: Dona Etelvina
Fonte: www.globo.com/agrandefamilia.