

GEMINIS

FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA
[FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA BRASILEIRA]

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

A GRANDE FAMÍLIA: SITCOM E A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES FAMILIARES E AMOROSAS

VANESSA FERNANDES QUEIROGA PITA

Graduada em Comunicação Social, possui habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba, onde foi bolsista PIBIC/ CNPq/UFPB durante dois anos, e mestranda do programa de Pós-Graduação em Letras, área Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente, é bolsista da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e integrante, há quatro anos, do grupo de pesquisa Ficção Audiovisual e Produção de Sentido, coordenado pelo professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães. O grupo tem o intuito de promover discussões sobre obras de ficção audiovisual, buscando uma articulação entre as teorias da narrativa, da comunicação e do cinema em interface com outras disciplinas das ciências humanas, procurando compreender os textos audiovisuais em correlação com o seu contexto social.

E-mail: vanessaqueiroga@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo tem o intuito de interpretar e analisar o seriado da Rede Globo *A grande família*, com o objetivo de investigar o formato da teleficção estudada, comédia de situações ou comédia de costumes, e observar quais os olhares que a série constrói sobre as relações familiares e amorosas na sociedade contemporânea, por meio da representação ficcional. Trata-se de um estudo com interesse estético e comunicacional, que se dá pela análise do discurso ficcional, e ambiciona promover e ampliar o entendimento de aspectos de um importante momento da teleficção brasileira contemporânea, configurado em *A grande família*.

Palavras - chave: sitcom; teleficção; relações familiares e amorosas.

ABSTRACT

The present article aims to interpret and analyze the Rede Globo TV series *A grande família*, with the purpose of investigating the format of the TV series studied, situation comedy or costumes comedy, and observe what are the views that the series build upon the familial and loving relations in the contemporary society through the fictional representation. The paper intent is to develop a study with aesthetic and communicational interest, and aspired to promote and expand the understanding of aspects upon an important moment of the Brazilian telefictional production, configured in *A grande família*.

Keywords: sitcom; telefictional; familial and loving relations.

1 A GRANDE FAMÍLIA: ASPECTOS GERAIS DO ARTIGO

O presente artigo realiza um processo de análise discursiva do programa de teleficção da Rede Globo, o seriado *A grande família*, no seu *remake* exibido desde 2001, enfocando o estudo da *sitcom* e abordando a questão da representação das relações familiares e amorosas. O seriado retrata de forma cômica os problemas cotidianos de uma típica família de classe média baixa brasileira, constituindo-se como a série mais longa da emissora, com dez temporadas contínuas até hoje.

A grande família faz parte do âmbito da televisão que, por meio da ficção, realiza um comentário sobre a realidade nacional. Ao longo de cada episódio são discutidas questões sociais como a falta de dinheiro, desemprego e problemas familiares, todas com um viés humorístico. O seriado é um exemplo de *sitcom*, uma abreviatura do termo *Situation Comedy*, ou comédia de situações. A *sitcom* de “forma satírica, (...) diz a verdade sobre questões sociais, políticas e familiares de uma determinada cultura” (FURQUIM, 1999, p.5). Em cada episódio desse tipo de comédia de situações são apresentadas histórias com começo, meio e fim, ou seja, os episódios são independentes e podem ser vistos fora da cronologia de produção, porém se enquadram na unidade geral da série e nas características das suas personagens.

Por se tratar de uma comédia de situações, nos foi possível investigar a presença do elemento cômico no seriado, por suas características e o formato de uma *sitcom*, e por meio também do estudo de correlação das categorias *enredo* e *personagem*; visto que, nas comédias de costumes, o enredo possui um formato específico, e as personagens são fixas e até mesmo caricatas.

Em última instância, foi nosso objetivo também, ao estudar o discurso teleficcional do seriado, definir quais olhares ele constrói sobre as relações familiares e amorosas na sociedade contemporânea que ele representa. Por fim, procuramos contribuir para a discussão da ficção televisiva, em especial a da produção contemporânea brasileira, configurada em *A grande família*, buscando interpretar os sentidos produzidos pelo seriado a partir do social reelaborado ficcionalmente.

1.1 UM BREVE HISTÓRICO

A grande família foi a comédia de costumes pioneira da emissora de televisão Rede Globo. A sua primeira versão foi exibida de 1972 a 1975, e baseava-se inicialmente na série norte-americana *All in the family*, em português, *Tudo em Família*, porém, incorporando dados da cultura brasileira. A estréia aconteceu em 26 de outubro de 1972 e o primeiro episódio, dirigido por Milton Gonçalves e escrito por Max Nunes e Marcos Freire, foi transmitido ao vivo e em preto e branco. Em 1973, Paulo Afonso Grisolli assumiu a direção geral do programa e chamou Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa para adequar a série à realidade brasileira. A partir disso, o seriado atingiu bons níveis de audiência: a família foi morar num conjunto habitacional do subúrbio paulista e ganhou características nacionais.

A família era composta por Lineu (Jorge Dória), um veterinário, chefe da casa, que cuidava das necessidades financeiras da família; Nenê (Eloísa Mafalda), a dona da casa e mãe protetora; Bebel (primeiro Djenane Machado, depois Maria Cristina Nunes), única filha do casal; Agostinho (Paulo Araújo), marido de Bebel, garçom de motel e que vivia em apuros financeiros; Júnior (Osmar Prado), um dos filhos do casal, era estudante de medicina com um posicionamento político de esquerda; Tuco (Luiz Armando Queiroz), o outro filho, que era um hippie “desligado”; e por fim, Seu Floriano (Brandão Filho), pai de Nenê, era aposentado e dormia na sala da casa.

O cotidiano da família era repleto de situações que abordavam as questões sociais como o desemprego e a falta de dinheiro; o programa também fazia crítica à situação política do país, época da ditadura militar, porém sem retirar o tratamento cômico da série. Mesmo com o tom de humor e leveza presentes nas cenas, *A grande família* teve problemas com a censura na abordagem dos assuntos políticos, principalmente com as falas do personagem Júnior, que eram quase sempre proibidas.

Sandra Pelegrini afirma que “Vianinha, sempre que tinha oportunidade, ressaltava que a comicidade tornava a crítica muito mais perspicaz e a televisão despontava como espaço de reconhecimento das relações humanas e da reiteração de determinados valores” (PELEGRINI, 2001, p.252). A autora complementa ainda, ao se referir ao seriado *A grande família*, que:

O tom da comicidade projetado por Vianinha para as personagens televisivas partia de ambientações projetadas no cenário urbano, reforçadas por sonoridades que acabavam compondo uma atmosfera traspasada por diferentes níveis de humor que incluíam trapaças e caçoadas, brincadeiras e hostilidades. Nesses programas eram comuns as referências ficcionais habituais aos telespectadores e a apresentação de histórias com evidente similaridade ao exercício

diário das vivências – aspecto que o colocava em sintonia com a produção industrializada (PELEGRINI, 2001, p. 253).

Em 1975, pouco tempo depois de começar a ser exibida em cores, a série saiu do ar, tendo sido exibido seu último episódio em 27 de março. A morte de Oduvaldo Vianna naquele ano abalou a equipe do seriado e, mesmo depois que Paulo Pontes assumiu o cargo, a série não teve continuidade. A Rede Globo produziu, em 1987, um especial de Natal com *A grande família*, escrito por Marcílio Moraes e dirigido por Paulo Afonso Grisolli. Com exceção de Agostinho, que foi interpretado por Nuno Leal Maia, as personagens e o elenco permaneceram os mesmos desde o último episódio, exibido em 1975.

Desde 2001, a Rede Globo exibe uma reinterpretação de *A grande família* da década de 70, na qual as personagens e histórias foram atualizadas para a realidade contemporânea. O primeiro episódio foi ao ar no dia 29 de março de 2001 e, desde então, a cada ano a série estreia uma temporada nova. O núcleo é de Guel Arraes e a equipe que já faz parte do seriado é extensa, envolvendo Cláudio Paiva, Maurício Farias, Marcelo Gonçalves, Daniela Braga, dentre outros diretores e roteiristas. Com base em seu enredo, a família foi transferida de um conjunto habitacional paulista para o subúrbio carioca, mas as questões abordadas na série seguiram a mesma lógica de antes, com temas como a falta de dinheiro, as dificuldades profissionais, as relações entre familiares, e agora também as relações da família com amigos ou vizinhos.

Nessa reinterpretação contemporânea do seriado, a família é composta basicamente pelas mesmas personagens; a mãe e dona de casa, Nenê (Marieta Severo); o pai, veterinário de formação e funcionário público da vigilância sanitária, Lineu (Marco Nanini); o avô, aposentado e que dorme no sofá da casa, Seu Flor (Rogério Cardoso); a filha, Bebel (Guta Stresser); o filho, desleixado e que quer ser famoso, Tuco (Lúcio Mauro Filho); e o genro que vive em confusões financeiras, Agostinho (Pedro Cardoso). As críticas políticas presentes na primeira versão do seriado não tiveram continuidade nessa nova versão, desse modo o personagem do outro filho, Júnior, o estudante de esquerda, não foi reproduzido.

No primeiro ano do *remake* do seriado, as histórias eram baseadas em textos originais de Oduvaldo Vianna Filho, porém, a partir de 2002, os episódios passaram a ser inéditos, e assim algumas personagens sofreram mudanças ao longo das temporadas. Agostinho conseguiu um emprego fixo e tornou-se motorista de táxi; a morte do ator Rogério Cardoso retirou a personagem Seu Flor do elenco da série; Bebel resolveu trabalhar fora de casa; por um tempo Lineu abandonou o funcionalismo público e decidiu exercer a sua profissão de veterinário, retornando depois ao funcionalismo público; Bebel e Agostinho alugaram a casa ao lado e deixaram de morar com Lineu e Nenê; e a

família aumentou com a chegada de Floriano, o filho de Bebel e Agostinho.

Não apenas as personagens sofreram mudanças como também os conflitos dos roteiros do seriado adquiriram uma nova roupagem com o passar das temporadas. Aumentaram os problemas amorosos entre Agostinho e Bebel até que eles se separaram por vários episódios. As cobranças de Lineu para que Tuco tome um rumo na vida ficaram mais evidentes, a convivência entre Agostinho e Lineu se tornou insuportável por um tempo na família, dentre outras histórias. O seriado passou a abordar de maneira mais profunda as relações entre os integrantes da casa, porém sem perder o humor.

A maior parte das histórias que envolvem *A grande família* advém das personalidades distintas dos integrantes e dos chamados “agregados da família Silva”, pois uma das características do *remake* da série é a participação especial de personagens de fora do núcleo familiar nos episódios, participação esta que pode ser única ou até se tornar permanente. Com dez temporadas contínuas, surgiu a necessidade de um acréscimo no elenco para renovar as histórias vividas pela família. Assim, personagens foram se integrando ao elenco fixo do programa: temos Beizola (Marcos Oliveira), o dono da pastelaria e advogado oficial do bairro; Mendonça (Tônico Pereira), o mulherengo chefe de Lineu; Paulão da regulação (Evandro Mesquita), um mecânico trambiqueiro e conquistador; Gina (Natália Lage), a noiva de Tuco, dentre outros.

Para finalizar, as mudanças nas vidas das personagens e a entrada de novos integrantes e amigos no clã Silva ocasionaram várias mudanças no decorrer das temporadas. Isso fez com que o seriado evoluísse e conquistasse um lugar e um horário na casa dos brasileiros, por isso permanece por tanto tempo em exibição.

2 ENTENDENDO O FORMATO

2.1 TELEFICÇÃO: O SERIADO

Por meio da criação de um universo, da transformação da realidade e da apreensão do mundo é que a televisão transmite durante um bom tempo de sua programação a chamada teleficção, ou seja, a ficção produzida e exibida na TV. Podemos assinalar que um programa de teleficção:

é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só com o teatro e depois se passou a fazer também em cinema (PALLOTTINI, 1998, p. 23, 24).

Desse modo, podemos classificar os programas de ficção televisiva por tipo de trama e subtrama, pela maneira de criar, apresentar e desenvolver as personagens, pelo tratamento de material, ou seja, pelas suas características formais, sua linguagem própria na televisão. Assim, de acordo com Renata Pallottini (1998), temos os programas unitários e os não-unitários.

O unitário trata-se “de uma ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua posição na unidade e nele se encerra” (PALLOTTINI, 1998, p.25). Quanto aos não-unitários, como o próprio nome diz, a autora assinala que são os programas com uma maior duração e que se classificam em: minissérie, seriado e telenovela. *A grande família* se classifica como um seriado, “é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa” (PALLOTTINI, 1998, p.30).

Para Cristina Costa, a “cultura televisiva integra as práticas comunicativas de outras mídias, especialmente o rádio, às características empáticas da cultura proletária – espontaneidade, repetitividade, humor, previsibilidade e muita ficcionalidade” (COSTA, 2002, p.70). De acordo com Pallottini, a ficção televisiva também se utilizou da experiência de outras mídias e artes, como o teatro, o cinema e o rádio, “sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura” (PALLOTTINI, 1998, p. 24).

Por isso, a unidade geral de um seriado pode ser dada pelo tema, pela época, pelas personagens, pelo espaço, porém principalmente pelo enredo, “por um propósito do autor, por um objetivo autoral, uma visão de mundo que ele pretende transmitir” (PALLOTTINI, 1998, p.30).

É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido de *convergência* (PALLOTTINI, 1998, p.32).

Assim, como o primeiro episódio precisa ter sido elaborado de forma coesa e bem definida, proporcionando a não necessidade de existir uma cronologia rígida quanto à exibição dos programas; cada emissão terá começo, meio e fim; personagens fixas e enredos contidos numa unidade maior que rege todo o seriado, o chamado *sentido de convergência*.

Segundo Arlindo Machado (2005), a produção seriada da televisão nos permite pensar em uma “estética da repetição” que:

acontece numa variedade quase infinita de possibilidades, mas para efeitos de um estudo mais genérico, vamos agrupar as tendências predominantes em três grandes categorias: aquelas fundadas nas *variações* em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um *entrelaçamento* de situações diversas (MACHADO, 2005, p. 90).

No caso de *A grande família*, temos uma “estética da repetição” fundada na metamorfose dos elementos narrativos. Nessa categoria, temos “uma situação ficcional mais afinada com uma estrutura seriada do que com um padrão narrativo clássico, no sentido aristotélico do termo” (MACHADO, 2005, p. 92). Ou seja, não “há um enredo linear, uma trama a ser seguida, um objeto final a ser perseguido, (...) mas há um mecanismo interno de mutação que modifica o estatuto dos personagens de um episódio a outro” (MACHADO, 2005, p. 93). Assim, no seriado analisado, a cada episódio temos uma situação ficcional diferente, porém as características das personagens permanecem as mesmas, as condições nas quais estas são colocadas é que se modificam a cada novo enredo.

A grande família segue todas essas definições do formato de um seriado descritas anteriormente, possui personagens bem definidas; não foge à cosmovisão da série estabelecida desde o começo; conta uma história completa em cada episódio; a cronologia se perde, pois um episódio escrito antes pode ser exibido depois; a série é baseada na metamorfose dos elementos narrativos; e, além disso tudo, possui um tom humorístico, se caracterizando por ser uma comédia de situações, uma *sitcom*.

2.2 SITCOM

De acordo com a classificação dos programas televisivos de José Carlos Aronchi de Souza (2004), *A grande família* se enquadra na categoria *entretenimento*, gênero *sitcom*; uma abreviatura do termo *situation comedy*, ou comédia de situações, comédia de costumes. A “sitcom é o gênero mais enraizado na cultura americana – um tipo de humor que utiliza a teledramaturgia para apresentar em situações cômicas os costumes dos cidadãos comuns” (SOUZA, 2004, p.135). O autor complementa ainda que os “programas do gênero *sitcom* são os dois braços do corpo formado pelo humorismo: em um, carrega o humor; no outro, a teledramaturgia” (SOUZA, 2004, p.135).

Outra característica das *sitcoms* é a família; é necessário que o(s) personagem(ens) esteja(m), de alguma forma, envolvido(s) com uma família a qual poderá ser composta por seus pais, irmãos e/ou avós e tios, como podem também ser compostas por seus colegas de trabalho ou melhores amigos (FURQUIM, 1999, p.13).

No caso da *sitcom* em estudo, a família é o centro, assim as dificuldades financeiras, os problemas conjugais e de relacionamento entre as personagens são vividos pelos integrantes familiares. Segundo Furquim (1999, p.5), “*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”.

A autora classifica as *sitcoms* segundo tipos básicos e estilos. A *grande família* pode ser enquadrada, quanto ao tipo: *doméstica*, que são as situações que envolvem pai, mãe e filhos; e quanto ao estilo podem ser dois tipos: *comédia sentimental*, são as *sitcoms* domésticas que enfocam os relacionamentos da família entre si e com a sociedade; e *comédia social*, são as *sitcoms* voltadas à valorização do ser humano com relação a suas obrigações e posição perante os problemas da sociedade (FURQUIM, 1999).

As *sitcoms* não visam, basicamente, fazer o público rir. São mais uma forma do escritor passar a um grande público suas idéias e opiniões sobre a sociedade em que está inserido. A graça, o riso fácil, são conseqüências de um texto bem escrito e personagens bem elaborados dentro de um contexto bem apresentado (FURQUIM, 1999, p.5).

A *sitcom* possui esse formato de personagens fixas envolvidas em situações cômicas devido à sua origem, e dentre as suas várias raízes podemos citar o “*vaudeville* (o teatro mambembe ou de rebolado), as tiras em quadrinhos de jornal, as comédias produzidas para o cinema durante os anos 40, os programas humorísticos e os shows de variedades” (FURQUIM, 1999, p.16). O rádio foi o primeiro veículo a transmitir as chamadas comédias de situação e muitas delas foram transportadas para a televisão nos Estados Unidos já na década de 50 (FURQUIM, 1999).

As primeiras *sitcoms* produzidas entre 1947 e 1951 eram cópias fiéis daquelas apresentadas no rádio. Algumas alcançaram um relativo sucesso, outras, passaram despercebidas. O maior problema estava na adaptação de clássicos radiofônicos, ou seja, aquelas séries cujos protagonistas e cenas o público já estava acostumado a imaginar. De repente, se viam frente a frente com os personagens e muitos não se encaixavam na imagem que cada um havia formado em sua cabeça. Outro problema, o maior de todos, estava na adaptação de séries cômicas relacionadas a diferenças raciais e culturais. No rádio, deva [sic] certo, mas na televisão, não (FURQUIM, 1999, p.17).

Na década de 60, foram produzidas *sitcoms* sobre a família ideal, o estilo de vida americano e o mundo da ficção científica, porém, nos anos 70, esse quadro mudou. Com a geração *hippie*, a guerra do Vietnã e os altos índices de criminalidade, surgiram

sitcoms retratando questões sociais, políticas e familiares, dentre elas, podemos citar *All in the family* (Tudo em Família), seriado televisivo que influenciou *A grande família* (FURQUIM, 1999).

Tudo em Família, que, embora mostrasse um casal de meia-idade no qual o marido era autoritário e a esposa submissa, introduzia um casal jovem com base em uma relação mais igualitária, um respeitando a opinião do outro e discutindo seus problemas abertamente. A série era um retrato da mudança dos tempos: o casal de idade representando o comportamento do passado e, o jovem, o do presente (FURQUIM, 1999, p.49).

Após a radical mudança nos temas das *sitcoms* com a quebra de vários tabus ao discutir assuntos como virgindade, racismo, desigualdades sociais, na década de 80 “ocorreu a inevitável freada. Era como se o público já estivesse cansado de ver a verdade ser exposta ‘nua e crua’. Assim, *sitcoms* passaram a mesclar as questões da família ideal com a abordagem dos temas tabus” (FURQUIM, 1999, p.27).

Por meio dessa evolução de temas e também das transformações técnicas, as *sitcoms* chegaram aos anos 90 com dois formatos, o tradicional que retrata a família; e o de grupo de jovens que pode ser dentro de questões familiares, profissionais ou das relações com os amigos (FURQUIM, 1999). “As *sitcoms*, gênero de humor de sucesso também nos Estados Unidos, fazem parte do repertório das produções brasileiras. *A grande família*, da Rede Globo, é um exemplo de *remake* que voltou ao ar devido ao sucesso há mais de trintas anos” (SOUZA, 2004, p.113).

Segundo Fernanda Furquim, a *sitcom* “chegou ao Brasil junto com a televisão, mas apenas com a TV por assinatura tornou-se popular” (FURQUIM, 1999, p.8). *A grande família* surgiu em 1972, trazendo justamente as relações amorosas entre Lineu e Nenê, e Bebel e Agostinho; a tematização de aspectos que envolvem a sociedade e a cultura nacional. No dia a dia da família, questões como desemprego, conflitos conjugais e falta de dinheiro, eram abordadas. O seriado também fazia críticas à situação política no Brasil, na época da ditadura militar, principalmente por meio das ações e falas da personagem do filho Júnior, estudante de esquerda, presente apenas na primeira versão do seriado.

A tematização de questões da atualidade manifesta-se fortemente na televisão brasileira desde a década de 1970, quando autores e diretores declamaram abertamente a intenção de fazer da ficção televisual um comentário à realidade brasileira, fosse a realidade contemporânea, tratada principalmente pelas telenovelas originais, fosse a realidade histórica, abordadas principalmente em adaptações (GUIMARÃES, 2003, p.103).

Em cada episódio de uma *sitcom* temos as características básicas de um seriado de televisão; histórias com começo, meio e fim; situações que não fogem ao enredo da série; e a cada episódio, uma mensagem final explícita ou não.

Assim, podemos classificar *A grande família* como uma comédia de situações por ser um programa de teledramaturgia com a função de entreter; ter no seu enredo situações criativas e bem escritas, com exibição semanal independente e fora de uma cronologia rígida; e abordar os problemas do cotidiano de uma típica família de classe média baixa brasileira de forma humorística, porém sem deixar de fazer uma crítica à sociedade e ao sistema capitalista.

3 O ELEMENTO CÔMICO: ENREDO E PERSONAGENS

3.1 COMÉDIA

Um quadro geral sobre a comédia nos serve como base para os estudos posteriores sobre especificamente o tipo de enredo presente em *A grande família* e as suas personagens. A comédia é um dos quatro subgrupos em que se divide o gênero dramático. De acordo com Saraiva e Cannito (2004), o drama se caracteriza por possuir personagens em conflito, cenas se desenvolvendo através dos diálogos e narrador oculto sob os fatos; além dessas características, os autores definem a comédia como:

o desenvolvimento de uma situação dramática, com unidade, que chega a um reequilíbrio conciliado (um final feliz, uma festa de reconciliação). Mas mesmo separando, para fins analíticos, a comédia do riso (o desenvolvimento e a “festa” final podem provocar apenas sorrisos de participação), isso não quer dizer que toda história com final feliz será uma comédia. Se não houver uma situação dramática e progressão unitária, teremos ou um melodrama ou uma farsa (estruturas de enredo mais episódico) [...] (SARAIVA; CANNITO, 2004, p.93).

De acordo com Henri Bergson (1980), o riso acontece por meio da insensibilidade e de um espírito tranquilo, a emoção e a piedade impedem a sua proliferação. A insociabilidade das personagens e o automatismo dos seus gestos complementam essa caracterização, “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (BERGSON, 1980, p.13).

Lígia Militz da Costa (1992) apresenta uma leitura/reescritura da obra de Aristóteles, retomando conceitos do autor de forma didática. A autora assinala que “a comédia é a imitação da ação de homens inferiores, o autor [Aristóteles] acrescenta-lhe, como elemento novo, a relação do cômico com o feio” (COSTA, 1992, p.16). É o caso da

máscara cômica que possui feições feias e contorcidas, porém se constitui um defeito sem dor, nem piedade, por isso gera o riso.

Uma personagem de uma tragédia nunca mudará os seus atos por saber como o espectador a julga, entretanto, uma personagem cômica ao se sentir ridicularizada, irá procurar mudar as suas atitudes, nem que seja apenas exteriormente (BERGSON, 1980). Assim, podemos afirmar que a “comédia diferencia-se da tragédia por não ‘bater de frente’, ‘buscar as contradições irreconciliáveis’ da época, mas, ao contrário, por tentar ‘driblar’ essas contradições, estabelecendo pactos que permitem à vida prosseguir” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p.94).

Segundo Frye, os obstáculos impostos ao desejo do herói provocam a ação na comédia e a superação o seu *desenlace*, o “final cômico é em geral manobrado com uma reviravolta no enredo” (FRYE, 1973, p.170). “Entende-se por *desenlace* um evento ou um conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história” (REIS; LOPES, 1988, p. 200). O *desenlace* desempenha nas comédias um papel crucial: é a partir dele que a história se encerra e atinge o viés de harmonia final característico do tipo de enredo cômico.

3.2 ENREDO

Em narratologia, segundo Gérard Genette, no que se refere ao *tempo*, existe a distinção entre história (diegese): o que se conta; e entre o enredo (discurso): como se conta (REIS; LOPES, 1988). Assim, o autor assinala que a “narrativa é uma seqüência duas vezes temporal [...]: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (GENETTE, 1980, p.31). Portanto, existem dois planos no ato da narração que podemos distinguir: o que se narra e a maneira como se narra, corresponderiam respectivamente a história/enredo, diegese/discurso, ou ficção/narração; optamos analisar o seriado *A grande família* por meio do conceito mais amplo, o enredo.

Segundo Samira Nahid de Mesquita (1987), o enredo é estruturado pela causalidade e pela lógica do tempo, ou seja, os fatos estão ligados pela relação de causa e efeito seguindo uma cronologia. O enredo gira em torno do núcleo dramático, definido pela autora como “núcleo conflitivo, gerador das ações das personagens, em torno do qual podem-se criar outros conflitos, confronto de forças antagônicas, ação gerando ação, em sentido contrário” (MESQUITA, 1987, p. 28).

De acordo com as características propostas por Mesquita (1987), ao tratar do

conceito de enredo, podemos classificar *A grande família* como um programa que tem uma organização tradicional, respeitando a cronologia dos fatos (começo, meio e fim), o princípio da causalidade e à verossimilhança; isso não quer dizer um enredo pobre de conteúdo ou conflitos. Pelo contrário, a série, a cada temporada se renova e traz situações mais criativas e agradáveis ao público em geral, abordando temas recorrentes e presentes na vida dos brasileiros, como problemas econômicos, escândalos políticos, polêmicas sociais, e também os entretenimentos que estão na moda.

A grande família é o exemplo de uma teleficção com um enredo de qualidade. Vanessa Ottolini (2008) afirma que o seriado prova que:

É possível fazer um produto televisivo, como uma série, por exemplo, e utilizar construções textuais e simbólicas de maneira inteligente, não apelativa de forma que o telespectador brasileiro sintasse inserido naquela determinada engrenagem, não na forma de consumo explícito, mas sim, poder enxergar-se naquela determinada família cotidiana (OTTOLINI, 2008, p.134).

Mesquita (1987) afirma que, segundo o romancista inglês Henry James, o enredo de uma narrativa tradicional (podemos citar como exemplo *A grande família*) possui cinco fases: *apresentação*, *complicação*, *desenvolvimento*, *clímax* e *desenlace*. Então, toda narrativa tradicional começa com uma *situação inicial*, “é a apresentação de personagens em seu contexto sócio-cultural, familiar ou em suas características físicas e morais” (MESQUITA, 1987, p.23). A partir disso, a autora assinala que, pela *motivação* de algum acontecimento, ocorre a sucessão dos fatos, surgindo assim a *complicação*, o *desenvolvimento* e o *clímax* do enredo.

De acordo com Frye (1973), e a classificação proposta por Henry James, conforme exposta por Mesquita (1987) em seu livro, podemos afirmar que na comédia, a *complicação* provoca os obstáculos impostos ao herói; com o *desenvolvimento*, surge a tentativa de superar os obstáculos gerando a ação narrativa; e, após o chamado, quase fim trágico, o *clímax*; vem a superação, o *desenlace* cômico, reviravolta na história em que acontece o tão desejado, pelas audiências nas comédias, final feliz.

Segundo Saraiva e Cannito (2004), nas comédias, após o *desenlace*, vem o estágio da conciliação, ou seja, nesse tipo de enredo, a história precisa terminar no chamado final feliz, como afirmou Frye (1973), para passar a ideia de solução dos conflitos. “Os pactos, ainda que necessários, são sempre provisórios, finitos. Uma comédia tem de acabar na festa da conciliação, porque, se ela durar até o dia seguinte, a impressão de ‘solução’ se desfaz” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 94).

Diante disso, podemos destacar um final recorrente em *A grande família*, que

se constitui quase sempre na presença de todos os integrantes do clã Silva, reunidos geralmente na casa, em uma situação em que todos falam ao mesmo tempo, passando a imagem de início de uma nova confusão, mas que na verdade, é o final feliz do seriado.

Como as *sitcoms* giram em torno das personagens e das situações vividas por elas, em *A grande família* os conflitos dos episódios surgem do embate entre os integrantes familiares. Para que o enredo fique centralizado nos conflitos vividos pelas figuras dramáticas da *sitcom*, não existe apenas a limitação dos cenários, mas também a representação caricata das suas personagens em tipos gerais (FURQUIM, 1999).

3.3 OS INTEGRANTES DA FAMÍLIA SILVA

A grande família era composta de sete personagens fixos em sua primeira versão na década de setenta. O *remake* realizado desde 2001 do seriado não reproduziu o personagem do filho Junior, estudante de esquerda, que possuía uma função crítica diante da situação política do Brasil na época. A nova versão da série optou por criar amigos e vizinhos da família que, aos poucos e, ao longo das temporadas, foram introduzidos cada vez mais nas histórias e alguns até se tornaram permanentes no programa. Mesmo com essas entradas e saídas de personagens, os seis componentes da família, mantidos desde a década de setenta, possuem as mesmas personalidades de antes, constituem perfis caricatos da sociedade brasileira, adaptados, é claro, cada um a sua época.

Considerando que o “personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que o circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou [ou seja] todos os signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” (PALLOTTINI, 1998, p.145); tentaremos agora decifrar as características das principais personagens da família Silva.

Lembrando que uma das diferenças entre as personagens na comédia e na tragédia, é que a primeira lida com tipos gerais, enquanto a segunda possui indivíduos que não são confundidos com outros, podendo-se esboçar uma classificação geral das personagens de *A grande família*, segundo as suas representações na sociedade brasileira. Essa classificação é baseada na tipologia proposta por Vanessa Ottolini (2008), no qual a autora enquadrou alguns integrantes da família Silva em perfis da sociedade brasileira. Assim, temos Lineu (Marco Nanini), o “Caxias”; Nenê (Marieta Severo), a dona de casa; Agostinho (Pedro Cardoso), o “malandro”; Bebel (Guta Stresser), a filha mimada; Tuco (Lúcio Mauro Filho), o “marginal”; e Seu Flor (Rogério Cardoso), o avô aposentado.

Utilizando a característica do conceito de família e cotidianidade trabalhado na série, faz-se [sic] necessário discutir a engrenagem pela qual essa família se socializa e se relaciona com o mundo externo, aceitando componentes sociais como a dicotomia casa x rua que traz consigo os principais conceitos de relacionamento propiciando a identificação desses personagens com as figuras sociais estereotipadas como a dona de casa, o malandro, o caxias, o vagabundo, entre outros (OTTOLINI, 2008, p. 132).

Roberto DaMatta (1997) faz a distinção entre o ambiente da casa *versus* o ambiente da rua. O autor afirma que é na rua que devem viver “os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem” (MATTA, 1997, p. 55). É por meio dessa distinção que podemos caracterizar o personagem Agostinho. O “malandro é um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se” (MATTA, 1981, p. 204). Ottolini complementa que Agostinho:

Assume perfeitamente o estereótipo do malandro brasileiro, o não regrado, aquele indivíduo que faz de tudo para fugir das normas sociais como o trabalho, compromissos financeiros e principalmente de um estado de caráter linear, haja vista que dependendo da situação na qual ele se encontra, o que vale é fazer um lado sorrir e o outro chorar. Pode-se observar que a fisionomia do indivíduo que vive na malandragem vai do riso ao choro de forma rápida da mesma forma que o tom de voz também muda, dependendo do interesse em questão. Os coloridos e as mais variadas formas geométricas que o personagem apresenta, contribuem para fidelizar ainda mais a imagem da não cordialidade estilística (OTTOLINI, 2008, p.133).

Do lado contrário de Agostinho, temos Lineu, representando o caxias, disposto sempre a julgar ou criticar as atitudes dos outros integrantes da família, principalmente a malandragem do seu genro. Lineu, funcionário público da vigilância sanitária, é o chefe da casa, o “certinho”, quem cumpre e respeita as leis, quem sustenta a família e a quem, em situação de sufoco, todos vão pedir ajuda.

Por isso, o “oposto da figura do malandro é o ator que realiza os rituais da ordem, o verdadeiro caxias. Seu perfil faz-se por formas e fixas [sic] de conduta e suas formas são sempre baseadas no estilo linear, uniforme” (OTTOLINI, 2008, p. 133). Roberto DaMatta assinala que o nome caxias é “derivado do venerável patrono do Exército, o Duque de Caxias, [e a expressão] já procura demonstrar o domínio uniformizado e re-

gular do qual saiu para ganhar popularidade numa sociedade também fascinada pela ordem e hierarquia” (MATTA, 1981, p. 204).

Se o malandro dribla as leis e o caxias as cumpre rigorosamente, o marginal se encontra à margem delas, diferentemente do bandido que é um fora da lei. O filho Tuco foi considerado um marginal pela posição que ele ocupava na sociedade, não trabalhava; não estudava, pois não conseguia passar no vestibular; tem um filho, Nelsinho, com uma ex namorada Viviane (Leandra Leal); e passava os dias em festas, dormindo ou jogando sinuca na pastelaria perto de casa.

Tuco, com quase trinta anos, era um fardo para o pai que o sustentava e não via perspectiva alguma no futuro do filho. Nas últimas temporadas do seriado, ele começou a fazer uns trabalhos em festas como DJ e a ganhar o seu próprio dinheiro, além de ter começado a estudar sério, conseguindo passar no vestibular; isso mostra uma evolução no seu caráter, que passa a assumir responsabilidades, assim surge a necessidade de uma nova classificação para essa personagem.

Completando o time masculino de *A grande família*, temos o Seu Flor, Floriano, pai de Nenê, interpretado por Rogério Cardoso, um aposentado que dormia no sofá da sala. Após a morte do ator em 2003, a equipe do seriado optou por não substituí-lo e a personagem saiu da trama. Seu Flor representava a experiência e, ao mesmo tempo, a jovialidade de quem queria ainda aproveitar a vida. Uma das características marcantes de Seu Flor era a sua implicância com Agostinho, mas que, na verdade, era uma forma de expressar o carinho e a preocupação que ele sentia.

Na equipe feminina temos Irene, mais conhecida como Dona Nenê, e Maria Isabel, a Bebel. Dona Nenê representa a mãe/ dona de casa dedicada, competente e responsável pela vida interna da família. A personalidade e a maneira como se veste evidencia a exemplar dona de casa de uma família de classe média baixa brasileira, porém o diferencial do seriado é que, mesmo representando uma mulher que se dedica apenas aos afazeres domésticos, Dona Nenê ocupa posição de destaque nas decisões da família. Ela não representa uma mera dona de casa amargurada, ela defende o seu posto e o assume todos os dias com orgulho e carinho de quem gosta da posição que ocupa na sua família e na sociedade .

Maria Isabel, conhecida como Bebel, é a filha de Lineu e Nenê, casada com o malandro Agostinho. Bebel sempre se vestiu de maneira espevitada, com blusas curtas e calças apertadas, mesmo na época da gravidez. Ottolini classifica Bebel como “a bonequinha mimada da família, vive em apuros com o seu querido marido Agostinho que sempre coloca o casal em grandes loucuras” (OTTOLINI, 2008, p. 134). Bebel mora ao lado da casa dos pais com o seu marido e o filho Floriano, nome em homenagem ao avô, Seu Flor.

4.1 RELAÇÕES FAMILIARES

Para Elisabeth Roudinesco, a palavra família “recobre diferentes realidades. Num sentido amplo, a família sempre foi definida como um conjunto de pessoas ligadas entre si pelo casamento e a filiação, ou ainda pela sucessão dos indivíduos descendendo uns aos outros” (ROUDINESCO, 2003, p.18). A instituição familiar evoluiu ao longo dos séculos até atingir o formato com o qual nos deparamos nos dias atuais, principalmente no ocidente; de relações incestuosas, a poligamia, ao patriarcalismo, a contratos de casamento, passamos a ter uniões livres da antiga sacralidade, monogâmicas, com flexibilidade das relações dentro de casa e com igualdade entre homens e mulheres que juntos assumiram o papel de sustentar as suas famílias.

No livro *Feminino e Masculino* (2002), Rose Marie Muraro e Leonardo Boff afirmam ter existido antigamente, na pré-história, um equilíbrio entre homens e mulheres com a natureza. “Naquela fase, homens e mulheres viviam integradamente. As relações eram igualitárias e a mulher, considerada mais próxima dos deuses porque dela dependia a reprodução da espécie” (MURARO; BOFF, 2002, p.13). A mulher era respeitada e assumia uma posição de destaque naquela sociedade, onde viveu harmoniosamente com os homens por cerca de um milhão e meio de anos. “Nas sociedades da caça iniciam-se as relações de força, e o masculino, que passa a ser o gênero predominante, vem a se tornar hegemônico no período histórico – há oito mil anos -, quando destina a si o domínio público e à mulher, o privado” (MURARO; BOFF, 2002, p. 13).

Assim, as relações entre homem e mulher, homem e natureza passam a ser de dominação, deixando o estágio antigo de equilíbrio e harmonia. Essa transformação influenciou diretamente a forma como as pessoas estabeleciam as suas famílias. O modelo familiar patriarcal perpetuou-se, por vários séculos, e pode-se dizer que ainda existe em menor escala; sendo trazido pelos portugueses para o Brasil, na época da colonização. Elisabeth Roudinesco (2003) distingue três grandes períodos na evolução da família. O primeiro a autora denomina como a família tradicional, aquela que:

serve acima de tudo para assegurar a transmissão de um patrimônio. Os casamentos são então arranjados entre os pais sem que a vida sexual e afetiva dos futuros esposos, em geral unidos em idade precoce, seja levada em conta. (...) a célula familiar repousa em uma ordem do mundo imutável e inteiramente submetida a uma autoridade patriarcal (ROUDINESCO, 2003, p.19).

A família que pode ser denominada moderna acontece no segundo período, existente entre o final do século XVIII e meados do século XX. “Fundada no amor romântico, ela sanciona a reciprocidade dos sentimentos e os desejos carnavais por intermédio do casamento” (ROUDINESCO, 2003, p.19). O último período foi chamado pela autora de família “contemporânea” ou “pós-moderna”, instituída a partir dos anos 60, quando as pessoas passam a buscar a união por intimidade emocional e com realização sexual.

A mulher já trabalha fora de casa, pode decidir não ter filhos; os homens se tornam mais flexíveis e alguns cuidam apenas do lar, os papéis se invertem; os homossexuais, os chamados excluídos da sociedade, exigem o direito de constituírem também as suas famílias, eles lutam pelo direito ao casamento e à adoção de crianças; cada vez mais, são comuns as uniões sem casamento; enfim, a família adquire, nesse terceiro período, um caráter totalmente diferente dos antigos.

“No início do século XXI, as mulheres são praticamente 50% da força de trabalho mundial, ou seja, para cada homem que trabalha, uma mulher também trabalha” (MURARO; BOFF, 2002, p.13). Essa realidade influencia diretamente a maneira pela qual se organizam as famílias atualmente, gerando assim consequências como a diminuição do número de filhos por casal, e fazendo com que o casamento seja “tardio, reflexivo, festivo ou útil, e frequentemente precedido de um período de união livre, de concubinato ou de experiências múltiplas de vida comum ou solitária” (ROUDINESCO, 2003, p. 197).

A contemporaneidade também trouxe o modelo familiar fragmentado pelo divórcio. Como a mulher adquiriu independência e hoje é capaz de se sustentar sem depender do marido, o medo e a vergonha impostos pela separação ficaram de lado. O “casamento, em constante declínio, tornou-se um modo de conjugalidade afetiva pelo qual cônjuges – que às vezes escolhem não ser pais – se protegem dos eventuais atos perniciosos de suas respectivas famílias ou desordens do mundo exterior” (ROUDINESCO, 2003, p.197).

Apesar do declínio do casamento, como assinalou Elisabeth Roudinesco, as pessoas ainda procuram se unir e construir uma vida a dois. A autora afirma que a família “é amada, sonhada e desejada por homens, mulheres e crianças de todas as idades, de todas as orientações sexuais e de todas as condições” (ROUDINESCO, 2003, p.198); e autora complementa ainda que, diante de tantas transformações e evoluções, a “família do futuro deve ser mais uma vez reinventada” (ROUDINESCO, 2003, p.199).

4.2 RELAÇÕES AMOROSAS

A maneira como as relações amorosas se apresenta sofreu inúmeras modificações com o passar dos séculos, promovendo uma evolução no namoro, no casamento, na independência das mulheres, na criação dos filhos e até mesmo no prazer, antes condenado, e hoje tido como um direito.

Na “época das sociedades mais remotas de que temos notícia, as ligações amorosas socialmente aceitas entre homens e mulheres eram norteadas por princípios econômicos e sociais bastante objetivos” (NUNES, 2006, p.22). Ou seja, às relações entre homens e mulheres no começo eram, inicialmente, realizadas por uma questão de sobrevivência, e não de intimidade emocional.

A historiadora Mary Del Priore (2006), no livro *História do amor no Brasil*, afirma que, no princípio, o casamento não era um encontro amoroso entre homens e mulheres, e que só era considerado como legítimo se servisse somente à prole, à família. “Santo Agostinho, no século V, resumia o casamento à procriação e ao cuidado com os filhos. O prazer puro e simples era ‘concupiscência da carne’, esterilidade que submetia a razão aos sentidos” (DEL PRIORE, 2006, p.74).

Assim, a autora complementa que o casamento era um contrato civil e apenas se tornou um sacramento na Europa, em meados do século XII, porém sempre foi considerado uma instituição básica realizada, em sua origem, a partir de acordos familiares para a transmissão de patrimônio.

A colonização do Brasil consistiu em uma regulamentação da vida, crenças e costumes aqui existentes na época, por meio da catequese e da organização espiritual dos colonos. O amor côrtes, associado aos ideais da cavalaria, difundido pelos trovadores no fim do século XI, no qual o amante era “estritamente moralizador e incrivelmente regrado” (DEL PRIORE, 2006, p. 70), além de ser fiel a sua dama, influenciou apenas as teorias literárias do amor no Ocidente, na prática não foi trazido pelos portugueses à sua colônia.

A mulher era obrigada a ser uma esposa exemplar, obediente e submissa; se restringia a cuidar da casa, lavar roupa, cozinhar, cuidar dos filhos e servir ao chefe da família para o ato da procriação. Leonardo Boff (2002) afirma que provavelmente “a vontade de dominar a natureza levou o homem a dominar a mulher, identificada com a natureza pelo fato de estar mais próxima aos processos naturais de gestação e do cuidado com a vida” (BOFF, 2002, p.54).

No século XIX, o quadro das relações amorosas não tinha se alterado tanto, o casamento por interesse tornou-se um comércio sério que continuava a ser “arranjado”

pelas famílias, situação que mais ocorria entre as elites. As mulheres permaneciam em casa, iam somente à igreja, e os homens podiam sair para beber e divertir-se com as prostitutas. Não existia o namoro antes da união e dificilmente o noivo falava com sua futura esposa antes do casamento, porém poderiam acontecer trocas de olhares e cochichos durante a celebração de uma missa.

Tempo de desejos contidos, de desejos frustrados, o século XIX abriu-se com um suspiro romântico e fechou-se com o higienismo frio de confessores e médicos. Século hipócrita que reprimiu o sexo, mas foi por ele obcecado. Vigia a nudez, mas olhava pelos buracos da fechadura. Impunha regras ao casal, mas liberava os bordéis (DEL PRIORE, 2006, p. 220).

De acordo com Del Priore (2006), a revolução técnico-científica durante o século XX modificou a maneira de ser das relações amorosas. A expansão do capitalismo trouxe energia, petróleo, desenvolvimento da metalurgia, novas medidas de higiene e de prevenção de doenças, ou seja, influenciou diretamente o dia a dia das pessoas. Com a urbanização de algumas capitais, novos espaços de lazer foram criados, onde homens e mulheres passaram a se cruzar e a estabelecer uma maior relação.

No início desse século, o casamento ainda “era mais o lugar do respeito do que do prazer” (DEL PRIORE, 2006, p.255). A burguesia valorizava a virgindade, e condenava a traição pela mulher, o que era totalmente possível ao homem, pois ele possuía o livre exercício da sua sexualidade. A mulher precisava estar bela e agradável para o marido, “mantendo-se sempre próximas ao ideal de amizade amorosa. O importante era fortalecer as relações, afastando o risco do temido e vergonhoso divórcio” (DEL PRIORE, 2006, p. 254).

Após a Segunda Guerra Mundial, moças e rapazes passaram a ficar mais próximos uns dos outros, devido a festas, clubes noturnos, cinemas, universidades, atividades esportivas, festivais de músicas, dentre outras opções de lazer que foram surgindo na época. Com a desvinculação do ato sexual à procriação, a sua prática tornou-se mais frequente entre os jovens antes do casamento, diga-se de passagem, de forma lenta (DEL PRIORE, 2006).

Na década de 1960, o movimento feminista liderou manifestações em prol dos direitos das mulheres, direitos estes civis e trabalhistas, contra o estupro e a violência doméstica. As mulheres lutavam contra a discriminação social e a submissão feminina no lar, além de defenderem o uso da pílula anticoncepcional, como uma forma de controlar a reprodução, não servindo apenas como “uma máquina de fazer filhos”. Apesar de todo esse avanço das mulheres na sociedade, na década de 1970, ainda existiam

famílias extremamente conservadoras, e nas quais as esposas/mães/filhas pertenciam somente ao lar.

Nos anos 80 e, principalmente, 90, o papel da mulher se consolida ainda mais; aumenta o número de esposas que trabalham fora de casa; os jovens se casam mais tarde, geralmente após cursarem a universidade e conseguirem um emprego estável; aumenta o controle da natalidade, surgem novos métodos contraceptivos; com isso, ocorre uma diminuição no número de filhos; homens e mulheres avançam na intimidade antes do casamento, o direito ao prazer se estende às mulheres também; muitos casais passam a morar juntos sem ter a união civil; ou seja, ocorre uma evolução da liberdade e da autonomia das relações amorosas, em que homens e mulheres ocupam papéis iguais e se unem numa vida a dois para compartilhar expectativas, projetos pessoais, intimidade amorosa e desejo sexual.

No âmbito das relações amorosas vivenciamos no “lugar do ideal de ‘amor eterno e insubstituível’ (...) começam a surgir, a cada dia com mais força, novos modelos familiares e de relacionamento na vida social: casais casados e descasados, famílias adotivas, uniões liberais, uniões homossexuais, entre outros” (NUNES, 2006, p.77). Hoje, para Lauane Baroncelli Nunes (2006), as experiências amorosas se dividem em querer estar perto, em cultivar um relacionamento com o outro, estabelecendo assim um compromisso sério com um parceiro; ou em permanecer solteiro, em possuir apenas vínculos passageiros, noites avulsas de sexo, conservando a autonomia e a liberdade amorosa.

Del Priore assinala “que o amor não é ideal, que ele traz consigo a dependência, a rejeição, a servidão, o sacrifício e a transfiguração” (DEL PRIORE, 2006, p. 321); por isso, Bauman (2004, p.37) afirma que um indivíduo “quanto menos investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quanto for exposto às flutuações de suas emoções futuras”. Apesar desse lado pessimista em relação ao amor e aos compromissos sérios, homens e mulheres não deixam de se unir a cada dia e formar as suas famílias, garantindo a transmissão de patrimônio e a procriação da nossa espécie, mas também, e acima de tudo, amando e sendo amados, com direito ao desejo, ao prazer, a escolha do seu parceiro e a liberdade de começar de novo.

4.3 RELAÇÕES FAMILIARES E AMOROSAS EM *A GRANDE FAMÍLIA*

Com essa retrospectiva introdutória sobre as relações familiares e amorosas, que são complementares, agora podemos aplicá-las sobre o seriado em questão. Os casamentos de Lineu e Nenê, e de Agostinho e Bebel estão contidos no modelo contempo-

râneo de família instituído a partir dos anos 60, de acordo com a classificação proposta e já comentada de Elisabeth Roudinesco (2003).

O primeiro casal se uniu na primavera de 1975 e se enquadra no nascente modelo contemporâneo de família, tanto que podemos citar fatos que demonstram a liberdade, autonomia e uma lógica mais igualitária nos relacionamentos em vários episódios do seriado: Nenê casou grávida de Bebel, Tuco sempre teve permissão para manter relações sexuais com namoradas em casa, Bebel também não casou virgem, ou seja, não existe o tabu do sexo ou da virgindade, e esse é um sinal da contemporaneidade.

A autonomia da relação amorosa começa a partir do momento que duas pessoas se unem por livre escolha para construir e partilhar sentimentos, intimidades e projetos pessoais. Dessa maneira, Bebel e Agostinho também se casam, em 2001. No primeiro momento, ela não trabalhava fora de casa, só ajudava Nenê com as tarefas domésticas. A partir de 2003, Bebel iniciou o seu processo de amadurecimento e decidiu trabalhar fora de casa, para angustia do seu marido que sempre foi extremamente ciumento. Com isso, as atitudes repressoras e machistas de Agostinho causaram diversas confusões no casamento até que, na temporada de 2005, Bebel pede o divórcio, porém, tempos depois, eles reatam o casamento.

Hoje, o papel adquirido pela mulher na sociedade como capaz de se sustentar sem depender do marido afastou o receio e a vergonha trazidos pela separação. O modelo familiar contemporâneo contém a forma fragmentada de família pelo divórcio (ROUDINESCO, 2003). Bebel sempre representou a mulher moderna que passou a trabalhar fora de casa, que possui voz e desejos sexuais dentro do relacionamento, e que impõe a igualdade com o marido nas decisões; em que, muitas vezes, por mais que o malandro Agostinho achasse que estava no comando, na realidade, quem mandava era Bebel. A evolução do papel exercido pela mulher influenciou diretamente a organização das famílias, pois elas adquiriram liberdade para, não apenas cuidar da casa e criar os filhos, como também, ter sucesso na carreira profissional.

As relações familiares do seriado estão centralizadas na casa, as discussões são levadas para a sala, onde todos os integrantes estão presentes e assim acabam compartilhando os problemas e tecendo comentários. Lia Zanotta Machado afirma que o valor da família gira em torno do “valor metafórico da ‘casa’ e que chega a constituir um princípio ordenador quase cosmológico: o ‘mundo da casa’ que é percebido como distinto, muitas vezes oposto ao ‘mundo da rua’, mundo da universalidade de direitos, mas também da impessoalidade” (MACHADO, 2001, p. 15/16).

Assim, DaMatta complementa que “todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade

e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira” (MATTA, 1997, p. 53). Dessa forma, podemos afirmar que o seriado representa a família dos subúrbios e que gira em torno do valor metafórico da casa, simulando uma face da sociedade brasileira.

Vanessa Ottolini ainda complementa que “quando um programa semanal de cunho familiar e cômico como ‘A Grande Família’ é ambientado no subúrbio, na verdade essa ideia do ‘local’ permite que o espectador compare esse cotidiano com algo familiar e íntimo da sua memória afetiva e social” (OTTOLINI, 2008, p. 127/128). Então, o seriado, ao abordar a própria família brasileira contemporânea, reflete e se aproxima do dia a dia dos telespectadores que também se identificam com a realidade ficcionalmente representada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, por meio da análise do discurso ficcional, identificamos o formato de uma *sitcom* e a representação das relações familiares e amorosas no seriado da Rede Globo *A grande família*. A série se constitui como o programa brasileiro de ficção televisiva com o maior tempo em exibição contínua, por isso, ao escolher esse seriado como objeto de estudo, procuramos destacar o entendimento de um importante momento da teleficção nacional, configurado em *A grande família*. O trabalho empreendeu um estudo com interesse estético e comunicacional que, com apoio nas teorias abordadas, realizou uma investigação dos sentidos produzidos pelo seriado.

Classificamos *A grande família* como um programa de teledramaturgia que, quanto ao gênero, pode ser definido como uma *sitcom*, uma comédia de situações ou comédia de costumes. Assim, pudemos identificar as principais características comuns a um seriado televisivo: cosmovisão estabelecida desde o início do programa; personagens bem definidas; história completa em cada episódio com começo, meio e fim; e uma cronologia flexível quanto à exibição dos episódios.

Durante a pesquisa para esse artigo, o elemento cômico foi o fio condutor; como o seriado estudado é uma *sitcom*, encontramos a comédia presente nas situações, nos diálogos e na caracterização das personagens. O *desenlace* foi identificado como o ponto crucial desse tipo de enredo, uma vez que é a partir dele que a história se desenrola e chega ao clima de solução, o chamado final feliz nas comédias.

No que concerne à Narratologia, observamos uma organização de enredo linear, com respeito à cronologia dos fatos, ao princípio da causalidade e à verossimilhança. Observamos também a categoria *personagem*, tendo em vista que uma das característi-

cas marcantes de *A grande família* é possuir figuras dramáticas bem definidas e representando tipos gerais da nossa sociedade.

Classificamos o seriado dentro do modelo de família contemporâneo ou pós-moderno, em que encontramos relações familiares e amorosas com liberdade e autonomia nos relacionamentos. *A grande família*, ao realizar comentários sobre a realidade nacional, trazendo à tona questões atuais, promove uma identificação do telespectador com a ficção representada. O seriado proporciona ao seu público uma aproximação de fatos do cotidiano ao representar ficcionalmente uma família de classe média baixa que gira em torno do valor metafórico da casa, simulando, assim, uma face da sociedade brasileira.

Por fim, defendemos que o seriado *A grande família*, a cada temporada, imprime a sua marca na produção teleficcional do país e conquista cada vez mais o seu horário na casa dos brasileiros.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992 (Série Princípios; 217).

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Ficção, comunicação e mídias**. Coord. Benjamim Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002 (Série Ponto Futuro; 12).

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2006.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURQUIM, Fernanda. **Sitcom**: definição e história. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia Pellegrini; et al. **Literatura, cinema e**

televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 91-114.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** 4ª ed., São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MACHADO, Lia Zanotta. **Famílias e individualismo:** tendências contemporâneas no Brasil. Interface: comunicação, saúde, educação, Botucatu, v. 5, n. 8, p.11-26, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v5n8/02.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2008.

MATTA, Roberto. da. **A casa e a rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ªed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Carnavais, malandros e heróis:** uma sociologia do dilema brasileiro. 3ªed., Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MESQUITA, Samira. Nahid. de. **O enredo.** 2ª ed., São Paulo: Ática, 1987 (Séries Princípios).

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino:** uma nova consciência para o encontro das diferenças. 3ª ed., Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUNES, Lauane Baroncelli. **O ciúme nas relações amorosas contemporâneas.** 2006. 146f. Dissertação. (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arq_anexos/arqteses/lauanenunes.pdf>. Acesso em: 6 de Maio de 2009.

OTTOLINI, Vanessa. **A Grande Família:** o estudo dos figurinos e estereótipos de um cotidiano universal da sociedade brasileira. Projetos Experimentais.com, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2 (1), p.118-136, 1º semestre de 2008. Disponível em: <<http://e-publicacoes.com/index.php/PROJETOEXPERIMENTAIS/article/viewFile/82/71>>. Acesso em: 19 de mar. de 2009.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho:** da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano. Revista Diálogos, Maringá, v. 5, n. 1, p.251-254, 2001. Disponível em: <<http://www.dialogos.uem.br/viewissue.php?id=5>>. Acesso em: 16 dez. 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana. Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988 (Série Fundamentos).

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.