

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

“A Grande Família”:
As atrapalhadas da sociedade suburbana brasileira na televisão

JUIZ DE FORA
JULHO 2011

ALEXANDRE MAYER MARINHO

“A Grande Família”:
As atrapalhadas da sociedade suburbana brasileira na televisão

Trabalho de Conclusão de Curso.

Apresentado como requisito para a obtenção de grau em Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF.

Orientador: Aluizio Ramos Trinta.

JUIZ DE FORA
JULHO 2011

Alexandre Mayer Marinho

“A Grande Família”:
As atrapalhadas da sociedade suburbana brasileira na televisão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção de grau em Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF.
Orientador: Aluizio Ramos Trinta.

Trabalho de Conclusão de Curso
aprovado em 13/07/2011 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta – Orientador.

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Brandão de Faria.

Prof. Ms. Álvaro Eduardo Trigueiro Americano

Conceito Obtido: _____

JUIZ DE FORA
JULHO 2011

Dedico este trabalho aos meus pais, por todo o amor e dedicação para comigo, por terem sido a peça fundamental para que eu tenha me tornado a pessoa que hoje sou.

AGRADECIMENTO

Considerando esta monografia como resultado de uma caminhada que não começou na UFJF, agradecer pode não ser tarefa fácil, nem justa. Para não correr o risco da injustiça, agradeço de antemão a todos que de alguma forma passaram pela minha vida e contribuíram para a construção de quem sou hoje.

Agradeço ao meu pai, Marcos, por todo amor e dedicação que sempre teve comigo, homem pelo qual tenho maior orgulho de chamar de pai, meu eterno agradecimento pelos momentos em que estive ao meu lado, me apoiando e me fazendo acreditar que nada é impossível, pessoa que sigo como exemplo, pai dedicado, amigo, batalhador, que abriu mão de muitas coisas para me proporcionar a realização deste trabalho;

A minha mãe, Miriam (*in memoriam*), por ser tão dedicada e amiga, por ser a pessoa que mais me apoiou e acreditou na minha capacidade, meu agradecimento pelas horas em que ficou ao meu lado. Sei que de alguma maneira ela estará do meu lado durante essa conquista. Sem dúvida foi quem me deu o maior incentivo para conseguir concluir esse trabalho;

A minha avó Ida e ao meu tio Sérgio, por estarem sempre torcendo e rezando para que meus objetivos sejam alcançados.

Agradeço minha namorada, Nayara, pelo carinho, amizade, companheirismo e felicidade. Por ter me dado o suporte necessário para que esse trabalho fosse concluído. Além de ter suportado e compreendido a ausência do namorado em vários momentos, meu agradecimento especial.

Aos amigos recentes e de longa data, pelo carinho e atenção que sempre tiveram comigo, por todos os conselhos e pela confiança em mim depositada. Sem eles essa trajetória não seria possível e tão prazerosa

Agradeço meu orientador, professor Aluizio Ramos Trinta, pelo ensinamento e dedicação dispensados no auxílio à concretização dessa monografia;

A todos os professores do curso de Comunicação Social, pela paciência, dedicação e ensinamentos disponibilizados nas aulas, cada um de forma especial contribuiu para a conclusão desse trabalho e conseqüentemente para minha formação profissional;

Por fim, gostaria de agradecer aos meus familiares, namorada e amigos, pelo carinho e pela compreensão nos momentos em que a dedicação aos estudos foi exclusiva, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que esse trabalho fosse realizado meu eterno AGRADECIMENTO.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a observação sobre como o contexto social influencia na construção da trama e das personagens na teledramaturgia. Como objeto de análise utiliza-se o seriado “A Grande Família”, considerado uma representação da sociedade suburbana brasileira, vista em diferentes momentos históricos do nosso país. No primeiro momento o método inicial a ser utilizado é o método teórico, buscando a partir de uma pesquisa bibliográfica a história da televisão brasileira e de sua teledramaturgia, os estudos e teorias sobre a representação, as características sociais da época de transmissão e principalmente a origem e o histórico da comédia de situação “A Grande família”. Ainda neste trabalho utilizaremos a análise fílmica, em que procuraremos em episódios específicos traços da sociedade em que ele está inserido e as mudanças que ocorreram no próprio seriado devido à alteração às diferentes décadas de sua exibição. Os objetos para a observação em questão são os episódios “Pesadelos de uma noite de verão” da primeira versão (1973) e o da segunda versão (2001). Com o estudo, determinamos que o contexto social influencia a construção da teledramaturgia para que esta crie um vínculo de identificação com o público. Porém, com gênero televisivo divulgando a opinião de diferentes nichos da sociedade, causa uma espécie de fórum de debates no país, alterando o comportamento do público, que por sua vez altera o contexto social.

PALAVRAS CHAVES: TELEDRAMATURGIA. IDENTIFICAÇÃO. SITCOM. A GRANDE FAMÍLIA. CONTEXTO SOCIAL

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1. A HISTÓRIA DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA | 12 |
| 2. SITCOM..... | 19 |
| 2.1 BREVE HISTÓRICO | 20 |
| 3. A GRANDE FAMÍLIA..... | 24 |
| 4. O DIÁLOGO ENTRE O REAL VIVIDO E A LINGUAGEM REALISTA. | 28 |
| 4.1. A IDENTIFICAÇÃO E A IDENTIDADE..... | 29 |
| 5. OS DIFERENTES CONTEXTOS ENTRE AS DUAS VERSÕES DO SERIADO .. | 33 |
| 5.1. O CONTEXTO DA PRIMEIRA VERSÃO (1972 – 1975) | 35 |
| 5.2. O CONTEXTO HISTÓRICO DA SEGUNDA VERSÃO (2001-)..... | 37 |
| 6. O REALISMO NA GRANDE FAMÍLIA E ANÁLISE DOS EPISÓDIOS..... | 41 |
| 6.1. AS PERSONAGENS E O CONTEXTO FAMILIAR NAS DUAS VERSÕES DO SERIADO | 42 |
| 7. CONCLUSÃO | 48 |
| 8. REFERÊNCIA | 52 |

INTRODUÇÃO

Os meios de comunicação atuam de forma intensa na elaboração de uma sociedade. Entre eles, a televisão ganha um destaque especial devido ao seu poder de encantar e cativar seu público.

Este envolvimento com o telespectador deve-se à combinação entre a imagem e a informação, como afirma Scoralick (2009). Como o seu produto favorece os sentidos visuais e auditivos, ela acaba tornando-se a representação de uma experiência, ampliando assim seu fascínio.

Com isso, a televisão tornou-se presente em 98% das residências brasileiras e virou a principal, e muitas vezes única, fonte de informação e entretenimento da maioria da população do Brasil.

A maior parte destas pessoas faz dela sua principal - ou única- fonte de informação. Isso que dizer que a televisão – e quase só ela- que sugestiona a opinião, os valores e o comportamento da maioria esmagadora dos brasileiros. (HOINEFF, 1996, p.34)

Devido ao seu grande poder de penetração, a televisão acaba atuando de forma intensa na elaboração da identidade de uma sociedade, afinal ela transmite, discute e leva ao público a realidade à sua maneira. Desse modo, podemos afirmar que este meio de comunicação está presente na estruturação da política, da economia e da cultura nacional.

Um dos gêneros de produção audiovisual de destaque no Brasil é a teledramaturgia, que evoluiu dos folhetins, passando pelo rádio até se adaptarem ao formato televisivo atual. Com uma estrutura audiovisual de fácil compreensão, com linguagem simples e acessível à maior parte da população, o gênero tornou-se uma forma de lazer barata, cômoda e prática, uma vez que vai até a casa do telespectador.

Esse tipo de produção busca basear-se na sociedade que retrata, para que haja uma maior identificação do público. As personagens usam roupas da época, falam gírias do tempo

que representam e debatem assuntos que eram temáticas da sociedade representada. Por isso, podemos observar que as teledramaturgias nacionais são uma válida construção da memória da nossa sociedade.

Através de seriados, novelas, mini-séries e outros formatos teledramatúrgicos, o brasileiro discute valores, situações e comportamentos. Verificam-se, na teledramaturgia brasileira, as aflições e ambições de um povo, que se reconhece acima de suas enormes diferenças.

De acordo com Hamburger (1998), este gênero tornou-se tão influente na sociedade brasileira a tal ponto que as personagens destas tramas, seus gostos e modo de vida ditam o que é ser moderno. A mídia alcançou um lugar dominante no dia-a-dia.

Duarte traça um perfil das relações entre produtos audiovisuais e as sociedades que os abrigam:

Parece haver um dinâmico jogo de forças que faz com que os grandes produtores e veiculadores de narrativas audiovisuais tenham que, de algum modo, refletir as tendências de inovação que vão surgindo no interior de sociedades complexas, ainda que seja apenas para criticá-las. A mídia tende, por princípio, a privilegiar as posições da maioria, em geral, mais conservadoras. Entretanto, quando problematiza questões emergentes e coloca-nas em debate, mesmo tentando captar apenas as vozes hegemônicas entre os muitos discursos produzidos em torno daquele tema, acaba favorecendo o surgimento de novas idéias. (2003, p.2)

Levando em consideração a relação existente entre a população do nosso país e este gênero televisivo, procura-se saber como o contexto social no qual a sociedade brasileira está inserida influencia a construção das personagens e das tramas na teledramaturgia brasileira.

O objeto para esta análise é o seriado “A Grande Família”, em virtude deste ser considerado uma representação da sociedade brasileira e estar inserido em diferentes momentos históricos do nosso país.

A série escolhida é um modelo de *sitcom*, uma abreviação de *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).

Constituindo-se como a série mais longa já exibida pela Rede Globo de Televisão, aproveita-se seu formato para realizar os estudos através de seus enredos e personagens. Afinal, por se tratar de uma comédia de situação, o enredo possui um formato específico e as personagens são fixas e até mesmo caricatas.

Para a construção deste trabalho, o método inicial é o teórico, buscando a partir de uma pesquisa bibliográfica a base para a constituição dessa monografia. Nesse estudo, se investigará a história da televisão brasileira e de sua teledramaturgia, os estudos e teorias sobre a representação e principalmente a origem e o histórico da comédia de situação “A Grande família”. Ainda, neste segmento de pesquisa, buscar-se-á as características sociais e políticas das diferentes épocas da transmissão do seriado “A Grande Família”.

Neste trabalho, será também utilizada a análise fílmica, no qual, através de episódios específicos, serão definidos os traços da sociedade em que eles estão inseridos e as mudanças que ocorreram no próprio seriado devido à alteração de décadas entre suas exibições.

Os objetos para essa observação em questão são os episódios “Pesadelos de uma noite de verão” da primeira versão (1973) e o da segunda versão (2001).

Por fim, procura-se contribuir para a discussão da ficção televisiva, em especial sobre o gênero teledramatúrgico, buscando interpretar um pouco mais da relação existente entre a televisão e a sociedade brasileira

1. A HISTÓRIA DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

A televisão brasileira foi inaugurada oficialmente em 18 de setembro de 1950 por Assis Chateaubriand¹, que instituiu o primeiro canal de televisão nacional, a TV Tupi. Em novembro do mesmo ano, foi ao ar o primeiro teleteatro, principal gênero dramático da televisão brasileira nessa época, “A Vida por um Fio” (1950), iniciando assim a teledramaturgia nacional. A atração contava a história de uma mulher que sofria de paralisia e vivia enclausurada em seu quarto mantendo contato com o resto do mundo através do telefone. Um dia, ouve por acaso numa linha cruzada uma conversa entre dois homens que planejavam um assassinato. A ação da peça se baseia no esforço da mulher para tentar impedir que o crime se realize, até que no final acaba descobrindo que a vítima seria ela própria e o crime estava sendo encomendado pelo marido.

Pouco mais de um ano após a inauguração da televisão brasileira, a primeira telenovela, “Sua Vida me Pertence” (1951), escrita por Walter Foster, foi ao ar pela TV Tupi. Era transmitida ao vivo em dois capítulos semanais, às terças e quintas-feiras, com apenas 15 capítulos da trama sendo exibidos. Nessa época, a telenovela era vista como um formato teledramatúrgico secundário. No final de 1951, foi também exibido “Grande Teatro Tupi”, que ia ao ar às Segundas-feiras

Em 1952 estreou a primeira série infantil brasileira, “Sítio do Pica-pau Amarelo”, baseada na obra de Monteiro Lobato, na TV Tupi. Em 1954, quando o Brasil possuía 34 mil aparelhos de televisão, a TV Record lançou o “Capitão 7”, o primeiro seriado de aventuras

¹ Chateaubriand foi um magnata das comunicações no Brasil entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1960, dono dos Diários Associados, que foi o maior conglomerado de mídia da América Latina, que em seu auge contou com mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, revistas e agência telegráfica. Também é conhecido como o co-criador e fundador, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), junto com Pietro Maria Bardi, e ainda como o responsável pela chegada da televisão ao Brasil, inaugurando em 1950 a primeira emissora de TV do país, a TV Tupi. Foi Senador da República entre 1952 e 1957.

produzido no Brasil. Era transmitido ao vivo e estrelado por Ayres Campos e Idalina de Oliveira.

Neste mesmo ano estreava o seriado “Alô Doçura” (1954), considerado uma versão nacional do *sitcom* americano “I Love Lucy”. Estrelada por Eva Wilma e John Hebert, a comédia de situação permaneceu no ar por dez anos. “Alô Doçura” era exibido uma vez por semana, passando, mais tarde, a ter dois episódios semanais. É considerada por muitos autores como a primeira série no Brasil em formato *situation comedy*.

No ano de 1958, o vídeo-tape era utilizado pela primeira vez na televisão brasileira, com a apresentação de "O Duelo", de Guimarães Rosa, pela TV Tupi de São Paulo. A estréia do novo equipamento foi precária, pois não havia possibilidade de montagem. Walter George Durst, o produtor do programa, dispunha de uma fita de apenas uma hora de duração e por isso as cenas tiveram de ser ensaiadas e cronometradas. Mesmo assim, quando a fita terminou, faltavam as cenas finais, cerca de 10 minutos, e elas tiveram de ser apresentadas ao vivo, depois da transmissão da parte gravada.

Em 1961, entra na programação nacional a primeira série filmada no Brasil, “Vigilante Rodoviário”.

Em 1963, a TV Excelsior lançou a primeira telenovela diária, “2-5499 Ocupado”. O folhetim entrou na grade de programação da emissora no dia 22 de julho daquele ano e teve seu último capítulo exibido em setembro do mesmo ano. A história era uma adaptação de Dulce Santucci para texto original do argentino Alberto Migré. Com isso, houve a nacionalização do horário nobre, que até então era dominado por seriados estrangeiros.

O primeiro grande sucesso de audiência desse formato foi “O Direito de Nascer”, que estreou em 7 de dezembro de 1964. Os roteiros eram uma adaptação de Talma de Oliveira e Teixeira Filho do original cubano de Félix Caignet. A direção da versão nacional coube a Lima Duarte e José Parisi.

Esther Hamburger (2005) relata que até o final da década de 1960 as emissoras nacionais importavam textos, roteiristas e diretores de países da América Latina, como Argentina, Venezuela, Colômbia e Cuba.

Tradicional na televisão brasileira, “A Família Trapo” estreou em 1967 e foi ao ar até 1972. A série foi líder de audiência na televisão brasileira por três anos consecutivos e era transmitida ao vivo, com os erros de gravação indo ao ar.

Na segunda metade da década de 1960, as emissoras perceberam o poder da telenovela e começaram a investir massivamente nesse formato. A primeira evolução se deu com a TV Globo, em 1965, com Walter Clark na direção do recém criado departamento de produção de novelas da emissora, foi implantado o modelo verticalizado de horários².

Ainda investindo nesse setor, a Rede Globo de televisão contratou a cubana Glória Magadan, até então roteirista da Colgate/Palmolive³, para escrever novelas. Suas histórias não tinham qualquer obrigação com a realidade do nosso país. O que ela escrevia passava-se na corte francesa, no Marrocos, no Japão, na Espanha, com condes, duques, ciganos, vilões cruéis, mocinhas ingênuas e galãs virtuosos e corajosos. Entre seus trabalhos estão: “Eu Compro Esta Mulher” (1966) e “O Sheik de Agadir” (1966).

Com o gênero teledramatúrgico já consolidado no final dos anos 1960, agora era necessário, por várias questões, transformá-lo em algo genuinamente brasileiro. As fantasias passariam a dar lugar ao cotidiano nacional.

² O modelo verticalizado resume-se à divisão de horários das novelas. A primeira novela a ir ao ar era das seis horas, com características de uma literatura romântica. A segunda novela a entrar na grade de programação, das sete horas, apresentava histórias leves, românticas e temperadas com humor. A última seria a das oito, com um enfoque no dia-a-dia e nos problemas familiares.

³ “Companhias norte-americanas de produtos sanitários e higiênicos, como a Colgate/Palmolive e a Gessy-Lever, produziam inicialmente novelas de rádios e depois de televisão. Sob os auspícios dessas companhias se desenvolveu uma indústria de redação, adaptação e produção de histórias melodramáticas” (HAMBURGUER, 2005, p.84)

A mudança na linguagem iniciou-se na Tupi, novos estilos foram introduzidos. Escrita em 1968, a telenovela “Antônio Maria” exibiu a cidade de São Paulo como seu cenário.

O rompimento total aconteceu com a novela “Beto Rockfeller”. O folhetim foi ao ar entre os anos de 1968 e 1969, pela TV Tupi. Com direção de Lima Duarte e Walter Avancini, roteiros de Bráulio Pedrosa e idealização de Cassiano Gabus Mendes, agora se via as fábulas substituídas pelo cotidiano.

Em 1968, a TV Tupi lança a telenovela que seria um divisor de águas na teledramaturgia brasileira: Beto Rockfeller, de Bráulio Pedrosa, que pretendeu escrever uma novela realista com elementos verossímeis. A telenovela continha os ingredientes da ficção que mais se aproximavam da realidade brasileira e penduram até os dias de hoje. (BRANDÃO, 2007, p.169)

A novela contava a história de Beto Rockfeller, representante da classe média baixa, que morava com os pais e a irmã no bairro de Pinheiros, em São Paulo e trabalhava como vendedor de sapatos. Fazendo-se passar por milionário, consegue fazer parte da alta sociedade. Dessa maneira, ele sempre tem que arranjar uma maneira para que sua origem não seja descoberta.

Segundo Esther Hamburger (2005), a partir deste momento a teledramaturgia nacional passa a incorporar o humor, a ironia e o sarcasmo. Além do mais, referências à cultura nacional foram se tornando cada vez mais explícitas.

Na Rede Globo de televisão, hoje considerada líder de mercado nas produções deste seguimento, a linguagem realista firmou-se em 1969. Magadan foi substituída por Janete Clair. “Os focos das novelas da Globo na expressão da ‘vida como ela é’ é coerente com o mote do ‘Jornal Nacional’, lançado pela emissora em 1969” (HAMBURGUER, 2005, p.85).

Essa transformação estética pela qual a teledramaturgia nacional passou foi devido a vários fatores. O Estado autoritário via na programação televisiva a maneira ideal

de transmitir seus valores e a imagem de um Brasil moderno, assim passou a cobrar produções “mais realistas” na televisão

A Rede Globo, que passava por um processo de modificação, procurava deixar sua forma popularesca, criticada tanto por intelectuais como pela ditadura, para adotar o famoso “padrão de qualidade” e dessa maneira conquistar um público considerado erudito.

Com sua nova estratégia, o chamado *padrão Globo de qualidade*, procura conquistar um público A/B, os seguimentos intelectualizados que dão mais legitimidade às suas programações. Essa política de ‘qualidade’ era defendida e estimulada pelo estado, que incentivava as inovações tecnológicas com o objetivo de unificar, pela televisão, a sociedade brasileira. Essa comunhão entre TV e Estado vai justificar o projeto da Rede Globo de fazer uma “programação de unidade nacional”, que vem ao encontro do ideário político dos militares, durante o período da ditadura (FIGUEREIDO, 2003, p. 42)

Além do mais, alguns artistas teatrais de esquerda querendo popularizar suas obras, entre eles Dias Gomes, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho, começam a produzir para a televisão.

O Brasil passava pelo chamado “milagre econômico”. Devido a esse momento a sociedade brasileira passava por fases de modernização e sentia a necessidade de ser representada.

Assim, o excesso sentimental que caracterizava a telenovela latina foi sendo substituído pelo realismo do garimpo e futebol em “Irmãos Coragem” (1970), pelo subúrbio carioca e o jogo do bicho em “Bandeira 2” (1972), pelos desmandos de um coronel baiano em “O bem amado” (1973) ou pelo crescimento caótico da cidade de São Paulo em “O Grito” (1975).

A telenovela, especificamente, serviria ora como espaço para retratar as características de um povo que busca uma identidade e, assim, ajudar a construir essa identidade nacional, ora como lugar simbólico de reconstrução do discurso e da ação de modernização do regime militar em narrativas “pseudamente inteligentes” e contestadoras que simulam uma realidade como sendo a realidade efetiva, ora como espaço de resistência a todo esse processo ao mostrar a realidade cruel, a “realidade real”, dos sistemas de opressão do povo brasileiro e que não é, portanto, apenas nem reprodutora nem mero resultado da ideologia do Brasil grande.(SACRAMENTO, 2008, p. 06)

Em 31 de março de 1972, inaugura-se oficialmente a televisão em cores no Brasil. Em 1973, a TV Globo veiculou a primeira telenovela em cores da televisão brasileira: “O Bem Amado”.

Em 1975, começam as produções do horário das seis na Globo, normalmente adaptações de clássicos da literatura. Essas adaptações lançam o novato Gilberto Braga, autor de “Escrava Isaura” (1976) e “Dona Xepa” (1977). Devido ao sucesso desta última, o autor é convidado a fazer a novela que ia ao ar às vinte horas, onde escreve “Dancin' Days” (1978), um marco da teledramaturgia nacional.

Com a estréia de “Lampião e Maria Bonita”, dirigida por Paulo Afonso Grisollie e Luis Antônio Piá, inaugura-se no Brasil, em 1982, as minisséries. Destacando-se pelas adaptações de clássicos da literatura brasileira, inclui-se como exemplo “O Tempo e o Vento”.

Mas é com “Roque Santeiro” (1985), um dos maiores sucessos da dramaturgia nacional, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, que os anos 80 têm seu ápice. A novela, que havia sido vetada pela censura do Regime Militar em 1975, retorna em nova produção e cativa todo o país.

Em 21 de março de 1990, vai ao ar, pela Rede Manchete, a novela de Benedito Ruy Barbosa, “Pantanal”. A trama rompe com a linguagem tradicional das telenovelas, o enredo se desenvolve em uma linguagem calma, sem os atropelos urbanos, introduzindo bons atores jovens nos principais papéis.

Dois anos depois, estréia na Rede Globo o programa “Você Decide”. Nesta atração, os telespectadores escolhiam por telefone o final entre duas opções. Ainda nesta emissora, estréia em 1995 a *sitcom* baseada na “Família Trapo”, atração de sucesso da década de 1960, “Saí de Baixo”.

Observa-se também na década de 1990 o surgimento das micros-séries, que eram compostas na sua maioria de quatro capítulos e tinham um conteúdo cinematográfico. Como exemplo o “Auto da Compadecida” (1999), com direção de Guel Arraes

A chegada do novo século mostrou que a teledramaturgia mudou desde o seu surgimento. Mudou na maneira de se fazer, de se produzir. Virou indústria, que forma profissionais e que precisa de lucro.

2. SITCOM

A comédia de situação tem como característica o humor feito através de ocorrências do cotidiano. Esse tipo de produção apega-se em temáticas sociais comuns visando à demonstração do conflito existente entre as personagens e os problemas enfrentados no dia-a-dia.

Nesse tipo de atração costuma-se ter liberdade na criação dos contextos nas quais as personagens estão inseridas muitas vezes tornando-se estranhas e até mesmo impensáveis. Mas, como o conceito inicial da *sitcom* é o humor o espectador acaba aceitando com simplicidade as diferentes situações impostas pelos roteiristas.

Em seu formato clássico, as comédias de situação, contam com algumas características básicas: os episódios têm o tempo de duração de 30 minutos, os cenários são reduzidos, as situações são representadas em cenas e diálogos ágeis, a personagem central deve ter de algumas formas ou vínculos sociais e os roteiros devem garantir que cada capítulo tenha um começo, meio e fim, dessa maneira causando certa autonomia em cada episódio.

Os cenários restringidos são obrigatórios, pois o importante desta atração televisiva são as personagens e as situações que elas estão passando, os lugares onde ocorrem as ações servirão apenas de apoio. Da mesma forma que as existências de vínculos com familiares ou amigos são necessárias para a criação do problema que será inserido na trama ou até mesmo na concepção de confronto entre a personagem principal e o seu dia-a-dia.

Fernanda Furquim, autora do livro “*Sitcoms: Definição e História*” observa que a comédia de situação não tem apenas como base a característica humorística, mas

também a crítica. Através de *sitcoms* os autores conseguem reafirmar, introduzir ou colocar em discussão alguns valores existentes na sociedade.

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).

Ainda segundo Furquim, as *sitcoms* dividem-se em quatro tipos: a doméstica (pai, mãe e filhos); jovens (um determinado grupo de jovens são os protagonistas); profissionais (focadas no ambiente de trabalho); e de casais ou duplas (formada por namorados, casados e quando de duplas podem ou não ser do mesmo sexo).

Conforme a autora existem a divisão por estilos, que podem ser: comédia física (apresentam basicamente linguagem corporal); comédia sentimental (enfocam os relacionamentos e os sentimentos de cada personagem); e a comédia social (abordam o papel do ser humano na sociedade).

Pode-se encaixar o objeto de estudo deste trabalho na classificação de *sitcom* doméstica visto que a personagem central da história é a família. Quanto ao estilo nota-se a mistura da comédia sentimental com a comédia social.

2.1 BREVE HISTÓRICO

Original da cultura norte-americana a comédia de situação possui como precursores o *vaudeville*, as comédias produzidas no cinema na década de 1940, as tiras em quadrinho de jornais e os programas humorísticos que eram apresentados nas rádios na década de 1920. Márcia Rejane Messa (2006) coloca que os *sitcoms* apresentam uma grande semelhança com a crônica literária devido a suas personagens estereotipadas, histórias

circulares e por seus temas tratarem de “assuntos corriqueiros de uma forma aparentemente superficial e cômica.” (MESSA, 2006, p.2).

Os programas humorísticos foram os primeiros a serem adaptados do rádio para a televisão nos Estados Unidos. Porém, devido ao receio dos comediantes e dos apresentadores com o veículo que acabará de ser criado muitos deles mantinham paralelamente seus shows na rádio e na televisão. Assim, conseqüentemente, os programas eram realizados quinzenalmente na TV. Sobrando então, espaço na programação, muitas emissoras resolveram adaptar as *sitcoms* das rádios para a TV.

As primeiras *sitcoms*, produzidas no final da década de 1940, eram cópias fiéis das que eram apresentadas nas rádios. Entre elas: “Mary Kay and Johnny” (1947-1950), “The Laytons” (1948) e “The Growing Paynes” (1948-1949).

Porém, a comédia de situação “I Love Lucy”, lançada em 1951, se tornou uma das mais aclamadas séries de todos os tempos, além de se tornar o modelo de produção para as *sitcoms* brasileiras. Estrelada por Lucille Ball, Desi Arnaz, Vivian Vance e William Frawley, a atração foi baseada num programa de rádio, chamado “My Favorite Husband”.

Os primeiros programas desse estilo produzidos no Brasil basearam-se no seriado “I Love Lucy”. A versão nacional de maior sucesso foi protagonizada por Eva Wilma e John Hebert.

Em 1953, a TV Tupi iniciou a apresentação de “Somos Dois”, produção de Cassiano Gabus Mendes para o horário vespertino. O casal era vivido por Cachita Oni e Jorge Dória, e algum tempo depois por Celeste Irene e Luiz Gustavo. O programa deu origem a “Namorados” e “Alô Doçura”, esta última mais conhecida e popular das séries do gênero. Estreou em 1954, com Mário Sérgio e Eva Wilma. [a] Com a ida de Mário Sérgio para a Europa, John Hebert, com quem Ewa Wilma se casara, ganhou o papel. Dessa forma “Alô Doçura” permaneceu no ar por dez anos. Outras emissoras tentaram versões parecidas como “Namorados Valery”, na Tv Paulista, interpretados por Yara Lins e Francisco Negrão. (BARBOSA, 2010, p. 53).

Na década de 1960, os enlatados americanos eram presença constante nas programações das emissoras nacionais, entre elas estão “A Feiticeira”, “Jeannie é um Gênio”, “Papai sabe tudo” e “Perdidos no espaço”. Percebe-se que nesta época os seriados focam

muito no *american way of life*, na família ideal e na ficção científica, esta devido à corrida espacial iniciada pelos Estados Unidos.

Entre as produções nacionais estavam “Os Adoráveis Trapalhões”, que era transmitida pela TV Excelsior e tinha seu elenco formado por Renato Aragão, os cantores Wanderley Cardoso e Ivon Curi, e o lutador Ted Boy Marino, e a Família Trapo. Este último, era transmitido pela TV Record e sua trama girava em torno das confusões que ocorriam dentro de uma família. Peppino Trapo (Otello Zeloni) era o pai, Helena Trapo (Renata Fronzi) era a mãe, Verinha (Cidinha Campos) era a filha, Sócrates (Ricardo Corte Real) era o filho, Bronco (Ronald Golias) era o cunhado folgado e o Gordon (Jô Soares) era o mordomo. O seriado foi líder de audiência no horário durante três anos seguidos.

Na década de 1970, devido a acontecimentos históricos, as *sitcoms* ganharam um tom mais crítico. Agora, esses programas traziam em seus roteiros discussões políticas e sociais.

Mas, quando os Estados Unidos chegaram aos anos 70, o mundo da fantasia e da família ideal já havia acabado. Com a guerra do Vietnã, a geração hippie dos anos 60 e os índices de criminalidade aumentando, tornou-se evidente que as abordagens televisivas ao estilo de vida americana estavam ultrapassadas. Nessa época, começam a surgir *sitcoms* que retratavam abertamente questões políticas, sociais e familiares, como são vistas em *M*a*s*h**, *Mary Tyler* e *Tudo em Família*. (Furquim, 1999, p. 26).

Nesse momento é que surge o seriado “A Grande Família”, baseado na *sitcom* americana “All The Family”. A série retratava justamente aspectos que envolviam a economia, sociedade e cultura nacional.

No dia a dia em 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 de ações e falas da personagem do filho Júnior, estudante de esquerda, presente apenas na primeira versão do seriado. (FURQUIM, 1999, p. 26).

Com o telespectador já exausto de ver a verdade “nua e crua”, as *sitcoms* começam a mesclar suas temáticas, sempre tendendo para o humor ao invés da crítica. Percebe-se nos anos 1980 uma aproximação das temáticas adotadas na década de 1950, só que

atualizadas para essa nova geração. No Brasil, esse tipo de programação teve uma estagnação, por conta do baixo custo para compra de produções estrangeiras.

Somente na década seguinte iremos observar a criação de novas *sitcoms* no Brasil.

Isso acontece devido ao seu baixo custo de produção e ao seu apelo com os consumidores de baixa renda.

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.30).

A Rede Globo, no ano de 1996, cria o grande sucesso do gênero na época, o “Sai de Baixo”. Baseado no formato de série em teatro, a *sitcom* apresentava como trunfo a presença de personagens carismáticos e bordões criativos que caíram no gosto do telespectador, como o “Cala a boca Magda”. A série foi cancelada em 2001 devido ao esgotamento do seu formato. Porém, a emissora da família Marinho continuou investindo no formato até os dias atuais. Entre as séries criadas a partir do ano de 2000 estão: “Aline”; “Minha nada mole vida”; “A Diarista”; “Faça sua história”; e “Toma lá Dá cá”.

Todavia, não se deve deixar de ressaltar que segundo Ricardo Kelmer a transmissão da primeira comédia de situação nacional que seguia todos os padrões do formato aconteceu somente em 2005. “Mano a Mano”, que foi ao ar na Rede TV, contava a história de dois jovens irmãos que não se conhecem até o dia em que um deles, Marcos, vai à falência e é obrigado a ir morar com o meio-irmão Robinho, que vive na favela. As outras atrações sempre destoavam em alguns elementos do formato tradicional.

3. A GRANDE FAMÍLIA

No dia 26 de outubro de 1972 ia para o ar, ao vivo, o primeiro episódio de “A Grande Família”. O novo seriado baseava-se inicialmente na *sitcom* americana “All in the family” (Brasil: “Tudo em Família”).

Nos primeiros seis meses os roteiros eram assinados por Max Nunes e Marcos Freire. A direção e coordenação ficaram a cargo do ator Milton Gonçalves. O objetivo da primeira comédia de costumes exibida pela Rede Globo era mostrar o cotidiano de uma família brasileira.

A família era constituída pelo patriarca Lineu (Jorge Dória) e pela dona-de-casa Nenê (Eloisa Mafalda). O casal morava junto com os seus filhos Tuco (Luiz Armando Queiroz), Junior (Osmar Prado) e Bebel (Maria Cristina Nunes), que era casada com Agostinho (Paulo Araújo) e tinha uma filha chamada Chiquinha, além do Seu Floriano, pai de Nenê, que era aposentado.

Como o programa não atingia a audiência que era esperada pela emissora Daniel Filho foi escalado para ser o novo produtor da série. Este preferiu substituir o diretor e os antigos autores por uma nova equipe que tinha seus nomes ligados ao teatro de esquerda como: os autores, Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, e o diretor Paulo Afonso Grisolli. Em depoimento ao site “Memória Globo”, Daniel Filho fala sobre essas substituições:

Chegamos a fazer uns quatro ou cinco programas e não funcionou. Quando eu senti que não tava dando certo, a abertura já tava toda certinha, só os personagens que não estavam bem delineados, chamei o Vianinha [a]. Ele voltou com um estudo sociológico de como tinha que mudar. Falou o que estava errado o programa, porque achava que as personagens não podem morar em tal lugar, o velho fica em casa, não pode ter um apartamento. Ele fez todo um levantamento e falou que tinha que ver a condição sociológica. A partir de um exame sociológico ele remodelou o programa. (FILHO, 2011)

Sendo assim as tramas e personagens foram ganhando características da realidade brasileira. Os roteiros passaram a abordar os problemas e as ansiedades da classe média, como o aumento do custo de vida, a alta dos aluguéis, a falta de perspectivas para a juventude e questões sociais, como o desemprego. O resultado da mudança foi imediato, e, em dois meses a audiência aumentou.

Em meio à censura o seriado conseguia abordar questões polêmicas como o feminismo, tratamento de idosos e a contracultura. As críticas ao regime político eram feitas utilizando-se de muito barulho e focando-se em algumas cenas em que beiravam o ridículo para desviar a atenção dos censores. O ator Osmar Prado que interpretava a personagem Junior, reflete no site “Memória Globo” sobre essas críticas políticas em plena ditadura:

A Grande Família quando passou a ser escrita por Oduvaldo Viana Filho e o Armando Costa passou a ter um sentido crítico mais sólido. [a] O Viana viu ali a possibilidade de que naquele contexto devia se colocar ali na televisão, através da comédia de costume, algumas críticas. [b] O Viana foi homenageado quando escreveu um dos programas chamado “Recadão”, quando se criticava dentro da própria ditadura a censura à imprensa.(PRADO, 2011)

Em 1974, a *sitcom* é suspensa devido à morte de Vianinha. A série volta ao ar no ano seguinte com Paulo Pontes assumindo a redação. Em março de 1975, a atração passa a ser transmitida em cores. Porém, devido à consternação da produção e do elenco, e ainda devido à morte de Oduvaldo Vianna Filho o seriado teve seu último episódio exibido no dia 27 de março daquele mesmo ano.

Em 22 de dezembro de 1987, a Rede Globo exibiu um especial de fim de ano com o elenco original da série, a exceção de Agostinho, agora interpretado por Nuno Leal Maia. O programa mostrava como estava à família doze anos depois com o nascimento dos netos de Lineu e Nenê. O programa não teve uma repercussão positiva.

Em 2001, a Rede Globo de televisão começa a exibir um remake de “A Grande Família”. Nessa reinterpretação as personagens e as histórias foram atualizadas com o contexto atual. Com roteiro e produção de Guel Arraes, a produção conta com uma grande

lista de pessoas que passaram pela sua equipe, contendo, por exemplo, profissionais como Cláudio Paiva, Maurício Farias e Daniela Braga.

A estréia da série aconteceu no dia 29 de março de 2001, quinta-feira, após o programa policial “Linha Direta”. Mesmo com o horário adverso a série conseguiu audiência. A lógica do seriado continuava a mesma tendo como tema a falta de dinheiro, as dificuldades profissionais e as relações pessoais das personagens.

Ao colocar “A Grande Família” na sua grade de programação, a Rede Globo não tinha muitas ambições em relação ao seriado. Era programada apenas uma temporada com doze episódios, que eram baseados nos originais de Vianinha, escritos para a primeira versão. Mas devido à audiência conquistada, média de 22 pontos⁴, o seriado ganhou uma nova temporada que contava, a partir de então, com episódios inéditos.

A composição da família continuava praticamente a mesma: a dona de casa Nenê (Marieta Severo); o patriarca Lineu (Marco Nanini), um veterinário, que trabalha como fiscal sanitário; Seu Flor (Rogério Cardoso), avô da família; Os filhos Tuco (Lúcio Mauro Filho) e Bebel (Guta Stresser); e o genro Agostinho Carrara (Pedro Cardoso), que sempre se mete em confusões financeiras. O filho Junior, interpretado na primeira versão por Osmar Prado, foi considerado inadequado nessa nova versão e contexto social, por isso, preferiram retirar a personagem e partilhar suas características nas outras personagens.

Em 2003, Rogério Cardoso, interprete do Seu Floriano, faleceu aos 66 anos de idade. Após muitas discussões a direção da *sitcom* decidiu que em vez de substituir o ator, seria melhor que Floriano “saísse de cena”. A personagem de Marieta Severo, Nenê, cita a morte do pai no episódio “O tio mala”, sempre em tom bem humorado ela relembra das brigas entre o avô da família e Agostinho.

⁴ Disponível em http://veja.abril.com.br/180603/p_108.html. Acesso em 16/04/2011.

No ano seguinte, Juvenal, interpretado por Francisco Milani, se torna personagem fixo de “A grande família”, conhecido como “Tio mala”, ele é tio de Nenê que após uma cigana prever sua morte resolve passar seus últimos momentos com a família. Mesmo percebendo que não morreria ele passa a morar permanentemente com a família Silva. O ator Francisco Milani faleceu em agosto de 2005, sendo o “tio mala” retirado da série também.

No decorrer dos anos novas personagens passaram a fazer parte do elenco fixo do programa: Beiçola, o dono da pastelaria; Mendonça, o chefe da repartição pública onde o Lineu trabalha; Marilda, a melhor amiga e Nenê; Gina, a namorada do Tuco; e o Paulão da regulagem, um mecânico trapaceiro e conquistador, entre outros. Além do mais, a família “Silva” ganhou mais um integrante com o nascimento do filho do Agostinho e da Bebel. A criança é batizada de Floriano, em homenagem ao avô da família.

A entrada dessas personagens aconteceu pelo fato da *sitcom* precisar renovar as histórias. Porém, muito mais que isso a entrada de novos integrantes na série fez com que novos tipos de relações pessoais fossem focadas e assim, ocorrendo a evolução do seriado.

Com o sucesso da série, “A Grande Família” ganhou em 2007 uma versão cinematográfica. O filme é dirigido por Maurício Farias, com roteiro de Cláudio Paiva e tem participações especiais de Paulo Betti e Dira Paes no elenco. Nessa nova aventura da “família Silva”, Lineu pensa ter uma doença terminal e tenta dar um novo rumo ao seus últimos, assim acaba interferindo na vida de todos os membros da família. Em março daquele ano, o filme já havia ultrapassado a marca de dois milhões de espectadores.

Em 2011, o seriado ganhou sua décima primeira temporada. Há mais de dez anos no ar e com uma audiência hoje considerada estável, na marca entre 25 e 29 pontos, o já tradicional programa das noites de quinta-feira chegou a dar 40 pontos de audiência.

4. O DIÁLOGO ENTRE O REAL VIVIDO E A LINGUAGEM REALISTA.

A teledramaturgia tem como princípio o entretenimento, em sua essência está a emoção e a fascinação, sendo esses meios utilizados para conquistar o telespectador. Através destes fatores este gênero televisivo é considerado como um espetáculo.

Com a consolidação da televisão como indústria cultural as produções começaram a atender um público que necessitava se ver representado. Assim, o cotidiano popular brasileiro é inserido no espetáculo, fazendo com que o telespectador se enxergue no personagem e sinta-se atraído a cada dia. Sua trama envolve o espectador num processo de relação íntima entre as situações que os personagens vivem dentro da ficção com a realidade e ao mesmo tempo trabalha na mente do telespectador seus sonhos e desejos.

Dessa maneira, a teledramaturgia torna-se uma intersecção entre a realidade e o realismo. Segundo Eco (1994), a fronteira entre o que existe de fato e o imaginário se torna frágil, pois o que é ficcional é reproduzido no mundo real concreto e os elementos factuais são utilizados na ficção. Essa mistura em teledramaturgia é útil, pois o telespectador passa a observar mais a sua realidade e ao mesmo tempo reflete dentro da trama as questões sociais do país.

Não no sentido de transferir para a narrativa as coisas da vida, pois não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido de realidade na ficção, mas uma certa generalidade que visa ambos os lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício (MARTIN-BARBERO 2001, p.307-308).

O contexto social é inserido de vários modos dentro de uma trama. Uma das formas acontece pela aparição das questões públicas, assim o telespectador visualiza seus anseios na ficção e, muitas vezes, a solução virtual dos mesmos.

A realidade também é inserida na teledramaturgia por aparições de imagens de signos do nosso cotidiano. Com a trama passando nos centros urbanos, por exemplo, observemos pequenas fragmentações de seu cotidiano, com recortes do seu trânsito, de seus

ruídos e até mesmo dos semáforos. Com isso, acontece uma conexão entre o espectador e os signos do cotidiano, causando uma identificação.

Esse fenômeno, no qual pequenos elementos da realidade são transpostos para a teledramaturgia para causar o efeito do “real”, é descrito por Roland Barthes como pormenores supérfluos.

O pormenor concreto é constituído pela colusão direta de um referente de um significante: o significado fica expulso do signo, e com ele evidentemente a possibilidade de desenvolver uma forma do significado (...). É a isso que se poderia chamar ilusão referencial. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significado de denotação ‘o real’ volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: somos o real (BARTHES, 2004, p. 189-190).

Com o diálogo existente entre o real e a ficção acaba sendo criada uma nova realidade. A imagem, nesse caso, vem substituir o fidedigno, fazendo com que a sociedade deixe de viver o legítimo e presencie a ilusão. Dessa maneira, os indivíduos passam a ser submetidos a “sociedade do espetáculo” de Debord (1997, p.13) onde coloca que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”, ou seja, os indivíduos abdicaram da dura realidade vivida e passaram a habitar um mundo movido pelas aparências.

Relembrando McLuhan, “Os homens criam as ferramentas, as ferramentas recriam os homens”. O conjunto de imagens ocupa o lugar do diálogo pessoal, discussões sociais e familiares que deveriam ser tratadas no dia a dia agora são lembradas apenas quando parte de um espetáculo.

Pensando em teledramaturgia, a imagem escolhida por alguém para ir ao ar se tornou a principal ligação do indivíduo com uma parte do mundo real. A telenovela, formato de maior sucesso da teledramaturgia, acaba ditando a sociedade que ela mesma re-apresenta e, dessa maneira, o espetáculo que se constitui da realidade acaba formando o real.

4.1. A IDENTIFICAÇÃO E A IDENTIDADE

Pode-se definir identidade como pontos de apegos temporários que os estágios discursivos edificam para nós. Elas são a consequência de uma bem sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso “isto é, as identidades são as posições que sujeito é obrigado a assumir, de apego, embora ‘sabendo’, sempre, que elas são representações.”. (HALL, 2000, p. 111-112)

Nos dias atuais, em que os meios de comunicação social têm grandes influências sobre a sociedade, o gênero teledramatúrgico torna-se um ator fundamental no processo de construção da identidade de uma sociedade. Através de suas tramas, personagens e a narração da realidade à sua maneira é que são construídos e discutidos valores comunitários. Dessa maneira a televisão desempenha “um papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos”. (KELLNER, 2001, p.304)

A televisão funcionaria, então, como mediadora na negociação de sentidos, segundo Trinta (2008, p.35):

Chama-se mediação a uma nova modalidade de intervenção que, em referência a duas partes, estabelece entre elas uma relação de proximidade e de entendimento. (...) No âmbito da comunicação, mediar quer dizer encaminhar frações de um saber social e peças de valor cultural a um público expectante, recorrendo-se a uma instância institucional.

Com a ficção televisiva apresentando personagens e contextos próximos do nosso dia-a-dia, promovendo o ato de identificação e projeção, as pessoas sintetizam experiências públicas e privadas, expressam divergências e convergências de opinião sobre ação de personagens e desdobramentos de histórias, provocando assim o envolvimento emocional do telespectador.

Percebe-se que através da teledramaturgia existe um processo de construção do cotidiano. Isso se deve quando em sua trama é inserido discussões de valores, temas ou até mesmo novas questões ou comportamentos.

Com isso, a televisão torna-se um dos maiores meios formadores de opinião. A grande maioria da população brasileira faz dela sua principal fonte de informação. “Isso quer dizer que é a televisão - e quase só ela - que sugestiona a opinião, os valores e o comportamento da maioria esmagadora dos brasileiros.” (HOINEFF, 1996, p.34).

Porém, ainda como espetáculo, além de servir como ponto de partida para discussões de temas necessários para a sociedade, ela funciona como evasão do cotidiano, quando permite sonhar e vislumbrar novos universos. Enfim, ao analisar esse tipo de produção, observa-se que contexto sócio-cultural dá forma à produção simbólica.

Utilizando-se da opinião pública sobre padrões sociais, tanto de comportamento quanto históricos, a teledramaturgia cria uma série de debates sobre temas recorrentes no país. Ela propõe pontos de vista diferentes sobre problemas sociais e constitui uma discussão sobre uma variedade de princípios morais. Através de suas tramas e personagens, a teledramaturgia brasileira re(a)presenta temas característicos ao telespectador, que assim se identifica com as personagens, os conflitos vividos por elas, e assim percebe analogias da ficção com a vida real e vice-versa.

Segundo Aristóteles, para que aconteça a identificação, o enredo deve basear-se, de maneira que de sequência a narrativa e apresente verossimilhança, nesta acepção, um acontecimento deve resultar de uma ação complexa, “onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios” (ARISTÓTELES, s/d. p.254). Tal alteração carece ser aceitável para os episódios façam parte de um contexto reconhecível pelo público.

Para que se possa conviver com dezenas de personagens e ler suas trajetórias de vida, seus problemas e entender suas ações com algum interesse, é indispensável que eles nos pareçam reais. Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize, está, a nosso ver, na estruturação da personagem a partir da instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo. Tecido de reiterações e recorrências, o cotidiano participa na construção da personagem marcando-a por hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude como o real. Seu cotidiano individual é organizado também em função do cotidiano que se articula na trama geral da

narrativa e da qual todos os personagens participam como integrantes desse universo particular. (MOTTER, 2003, p.32)

Essa noção de que se trata de uma narrativa que conta “como a vida é, atua como um fator que minimiza a distância entre a personagem e o ator, criando a ilusão de que se trata de uma “história real” (ANDRADE, 2003a, p.58).

O emprego de características realistas na teledramaturgia provoca a identificação, ou até mesmo a projeção, nos espectadores com as personagens e com a produção. Através de características, tanto afetivas quanto físicas, das personagens é que ocorre a identificação. “Ao se projetarem, os indivíduos aliviam as tensões diante de uma história narrada pela indústria cultural” (MORIN, 1981, p.78).

Ao se enxergar na personagem o indivíduo acaba se moldando, de forma a parecer com alguém aquilo que lhe sirva de modelo, criando uma “nova” identidade. O público se deixa influenciar de alguma forma e passa a querer ser como, torna-se idêntico, e, muitas vezes, pretende ser reconhecido como tal personagem.

Além do mais, existe também um anseio do público de se identificar com outros elementos proporcionados pela dramaturgia. Moda, ambientes e até mesmo gírias, os famosos bordões, não ficam imune nesse processo.

A cinegrafia e a edição das imagens têm um grande peso para que o público reconheça a sua realidade em uma representação. As imagens interferem no processo de identificação, desencadeando reações de cunho mais emotivo que racional. Toda a linguagem televisiva é pensada para provocar isso. A câmera mostra algo com uma aproximação afetiva, como que proporcionando ao espectador a possibilidade de tocá-los com os olhos.

Segundo Trinta (2007), “a televisão traz à imaginação arquétipos, projeta-os como protótipos e, vendo-os aceitos e adotados, os transforma em estereótipos”. Este último é o que mais opera nos processo de identificação e projeção.

5. OS DIFERENTES CONTEXTOS ENTRE AS DUAS VERSÕES DO SERIADO

Segundo Roudinesco (2003), família é definida como uma reunião de pessoas através do casamento e da filiação ou ainda pelo ciclo de indivíduos descendendo uns aos outros. A instituição familiar evoluiu ao longo dos séculos até atingir o formato com o qual nos deparamos nos dias atuais. As conexões familiares passaram por relações incestuosas, poligamia, patriarcalismo, contratos de casamento, até passar a ter uniões livres da antigasacralidade, 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.

Ainda segundo a autora, a evolução familiar passou por três grandes períodos. O primeiro é denominado 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).

Durante o final do século XVIII até a metade do século XX aparece a segunda fase da evolução em que a família pode ser denominada moderna. “Fundada no amor romântico, ela sanciona a reciprocidade dos sentimentos e os desejos carnis por intermédio do casamento” (ROUDINESCO, 2003, p.19).

A família “contemporânea” ou “pós-moderna” que passa a existir no final da década de 1960, em que as pessoas passam a buscar a união por intimidade emocional e com realização sexual é considerada a última fase da evolução familiar.

A partir deste momento a mulher ganha capacidade de tomar suas próprias decisões perante a sociedade, como trabalhar fora de casa e se deseja ter filhos; os homens se

tornam mais flexíveis e alguns cuidam apenas do lar, os papéis se invertem. Tornam-se comuns as uniões sem casamento, 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)

Junto com a nova realidade familiar vem também uma nova organização familiar, onde teve como conseqüências a diminuição do número de filhos por casal e principalmente um casamento “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 ajuda do marido o medo e a vergonha impostos pela separação ficaram de lado. Porém, observamos que mesmo com o novo modelo familiar em vigor, a construção de uma família ainda é desejada por todos.

Ainda pensando na evolução familiar que ocorreu principalmente no século XX observa-se que a maior alteração aconteceu no papel que a mulher tem perante a sociedade. No início desse século o casamento ainda “era mais o lugar do respeito do que do prazer” (DEL PRIORE, 2006, p.255). A virgindade feminina era extremamente valorizada, a traição, que era totalmente acessível ao homem, pois ele possuía o livre exercício da sua sexualidade. A mulher precisava estar bela e agradável para o marido, “mantendo-se sempre próxima ao ideal de amizade amorosa. O importante era fortalecer as relações, afastando o risco do temido e vergonhoso divórcio” (DEL PRIORE, 2006, p. 254).

Na década de 1960, devido à segunda onda do movimento feminista as mulheres passaram a lutar pelos seus direitos, tanto civis quanto trabalhistas. Elas defendiam o fim da

discriminação social e a submissão feminina no lar, além de não serem mais vistas apenas para o papel de reprodutora. Apesar de todo esse avanço nas questões femininas na década de 1970 ainda existiam famílias extremamente conservadoras nas quais as esposas/mães/filhas pertenciam somente ao lar.

Nas próximas duas décadas ocorrerem a consolidação do novo papel da mulher na sociedade. Com isso a família brasileira passa por uma grande mudança, em que aumenta o número de esposas que trabalham fora de casa e diminui o número de filhos por casal. Os jovens acabam preferindo cursar uma universidade e conseguir um emprego estável antes de se casarem, o que resulta em casamentos tardios. 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 igualitários e se unem numa vida a dois para compartilhar expectativas, projetos pessoais, intimidade amorosa e desejo sexual.

5.1.O CONTEXTO DA PRIMEIRA VERSÃO (1972 – 1975)

No final de 1968, é promulgado pelo então Presidente da República General Artur da Costa e Silva, o Ato Institucional Número 5, e assim entra em vigor a fase mais pesada da Ditadura Militar em que a sociedade brasileira estava inserida. Além de dar poderes ilimitados ao Executivo, também impunham duras regras de censura.

Em agosto do ano seguinte, Costa e Silva sofreu um acidente vascular cerebral. Como seu sucessor assume General Emílio Garrastazu Médici, aliado à linha dura imposta pelo governo anterior. Dessa maneira inicia-se o cenário da década de 70 no Brasil e definia-

se então uma de suas principais características: a repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social ou política que pudesse representar “perigo” à Ditadura.

Economicamente, o cenário montado pelo regime merece destaque. Delfim Neto, responsável pela área econômica do Governo Costa e Silva foi mantido na pasta da Fazenda para dar continuidade à aplicação da política financeira que tinha como principal pilar de sustentação a “[...] entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos” (RODRIGUES, 1990, p. 14).

Os resultados positivos eram sentidos principalmente pelas classes médias urbanas brasileiras. Com a liberação de crédito facilitada para a pessoa física a aquisição de bens de consumo conseguiu agradava grande parcela das classes médias urbanas que viviam neste momento uma prosperidade sem precedentes. Porém, essa política econômica resultou em uma concentração de renda acentuada. Em 1972, 52,5% da população economicamente ativa recebia menos de um salário mínimo e 22,8% entre um e dois salários. O impacto social da concentração de renda, entretanto, foi atenuado. A expansão das oportunidades de emprego permitiu que o número de pessoas que trabalhavam, por família urbana, aumentasse bastante.

Na agropecuária, a mecanização, os investimentos no cultivo de produtos para exportação e a crescente concentração de terras enriqueciam cada vez mais os latifundiários, mas empurravam uma grande leva de migrantes para as cidades do sul e sudeste, as regiões aparentemente mais beneficiadas pelo “milagre”.

Em 1973, com a crise do petróleo era decretado o fim do milagre econômico. A inflação brasileira passou de 15,5% em 1973 para 34,5% em 1974. A balança comercial brasileira, a partir de 1974, apresentou enormes défices causados principalmente pela importação de petróleo, que ultrapassaram os 4 bilhões de dólares ao ano. No final dessa década, a inflação chegou a 94,7% ao ano.

A dívida externa brasileira chegou a US\$ 90 bilhões. Para pagá-la eram usados 90% da receita oriunda das exportações e o Brasil assim entrou numa fortíssima recessão econômica que duraria até a década de 1990 e que tem como maior fruto o desemprego, que se agravou com o passar dos anos.

Culturalmente, os jovens se aproximavam dos hippies da contracultura internacional. De cabelos longos e jeans surrados, anunciavam uma rebeldia que não poderia encaixar-se no caráter “sem causa”. Afinal estávamos em um país onde o governo tentava calar os sujeitos sociais a qualquer custo.

O movimento feminista ganha características políticas, independentemente de partidos, idade e classe social, o movimento torna-se uma militância contra o regime militar. Os jovens e seus movimentos estudantis são censurados fazendo com que textos, peças teatrais e músicas tivessem que se valer de outros meios para transmitir suas mensagens de oposição.

No que diz respeito à produção cultural, várias foram as formas de resistência que os autores críticos usaram para se contrapor à política e ideologia do regime e fazer chegar ao público suas mensagens, driblando a tesoura e o camburão num jogo de gato-e-rato. Entrelinhas, duplo sentido, trocadilhos, mensagens cifradas [...] humor e sátira foram afiados instrumentos de críticas [...]. (HABERT, 2001, pág. 39)

Com isso pode-se descrever o contexto em que a primeira versão de “A Grande Família” estava inserida como um momento de repressão exacerbada, economicamente o Brasil estava em crise, com a classe média baixa sofrendo um forte arrocho salarial, e apesar do movimento feminista a família brasileira ainda é extremamente patriarcal.

5.2.O CONTEXTO HISTÓRICO DA SEGUNDA VERSÃO (2001-)

A década de 2000 ficou marcada politicamente com a eleição de um político representante da esquerda como Presidente da República. No ano de 2002, o então ex-

metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva chega ao poder executivo com a promessa de dar um novo rumo à política nacional.

O início do governo é marcado pelas políticas de cunho social, entre elas a campanha “Fome Zero”. O presidente justificava as ações assistencialistas como necessidade em sanar o problema da concentração de renda que assolava o país.

Porém, o primeiro mandato de Lula também foi marcado pelos casos de corrupção. Um dos episódios marcantes foi o “Mensalão”, que aconteceu em 2005. O governo foi denunciado por realizar um esquema de compra de apoio de parlamentares para conseguir a aprovação de determinadas medidas no congresso.

Em meio ao clima de incertezas e de corrupções o governo Lula conseguiu vencer uma segunda disputa eleitoral. Com um quadro político estável e ainda apoiando-se em uma política populista o PT consegue eleger em 2010, pela primeira vez uma mulher como Presidente, Dilma Rousseff.

Os jovens atualmente são “perseguidos” pelo sonho de cursarem uma faculdade e conseguir o tão esperado sucesso profissional.

O "maior sonho" dos jovens ouvidos pelo Datafolha é "trabalhar/formar-se" numa profissão (18. "Sucesso profissional/na carreira" ou apenas ter um bom emprego (fixo, com carteira, numa boa empresa, com bom salário) ocupam o segundo lugar dos maiores sonhos dos brasileiros entre 16 e 25 anos, com 15% das respostas. Para 7%, o sonho maior é fazer faculdade. (Freire, Folha de São Paulo, 27/07/2008)]

Os adolescentes dessa década estão mais individualista suas decisões se baseiam apenas em suas próprias opiniões. “A decisão não é tomada mais pela família, pela escola, pelo partido político, e sim por ele mesmo.” (Almeida, 2008) Dessa maneira, as relações pessoais também foram afetadas, onde o ideal romântico do casamento foi substituído, principalmente pela mulher, por uma preocupação com os próprios desejos.

Porém, mesmo como aumento do individualismo o jovem acaba sendo ainda totalmente dependente dos pais. Ele não está mais preocupado em sair de casa e se tornar

independente, pois prefere poupar dinheiro, esquivando-se de pagar todas as despesas que implicam ter um lar.

As questões revolucionárias e políticas perderam espaço para esta juventude. Nesse novo cenário, a juventude parece ter deixado de lado as reivindicações sociais herdadas pelos veteranos da década de 1960. “O jovem tem participado de movimentos mais pontuais. Uma das campanhas que têm sensibilizado a juventude é a da questão ambiental”. (Almeida, 2008).

A aparência ganhou destaque nesta fase da sociedade brasileira. A beleza hoje está associada com o sucesso e a competência. A sociedade na qual ele está inserido é cada vez mais implacável com essa idéia de criar um cartão de visita de si.

A mulher ganhou um papel de destaque na década de 2000, ganhando uma maior autonomia. Deixou-se de acreditar numa inferioridade natural da mulher diante da figura masculina nos mais diferentes âmbitos da vida social.

Como resultado desses fatores, a sociedade atual acabou criando uma forte característica individualista. Ainda existe o desejo de formar uma família, porém sem que o indivíduo tenha que renunciar a sua própria vida.

Dessa maneira, os casais adiam ao máximo a chegada de um filho, pois este agora significa um conflito com o individualismo. Como consequência, a taxa de natalidade brasileira cai.

A fecundidade no Brasil foi diminuindo ao longo dos anos, basicamente como consequência das transformações ocorridas na sociedade brasileira, de modo geral, e na própria família, de maneira mais particular. Com isso, a fecundidade, em 1991, já se posicionava em 2,89 filhos por mulher e, em 2000, em 2,39 filhos por mulher. As PNADs 2006 e 2007 já apresentam estimativas que colocam a fecundidade feminina no Brasil abaixo do nível de reposição das Gerações (1,99 e 1,95 filho por mulher, respectivamente). Ao utilizar este conjunto de estimativas para projetar o nível da fecundidade, a taxa estimada e correspondente ao ano de 2008 é de 1,86 filhos por mulher. (IBGE, 2008)

Esta é uma geração de transição que caminha da tradição à modernidade. A família tradicional está em crise uma vez que os papéis de pai, mãe e filho superam os dos

indivíduos e também por que a mulher não está mais em posição de inferioridade frente ao marido. A nova geração busca uma evolução em que a família moderna, aparece com novos papéis para o casal que estejam mais de acordo com os valores e desejos atuais.

6. O REALISMO NA GRANDE FAMÍLIA E ANÁLISE DOS EPISÓDIOS

O seriado exibido pela Rede Globo de Televisão tem como proposta mostrar com características humorísticas os problemas e anseios da sociedade suburbana brasileira.

Baseando-se nas práticas do dia-a-dia, suas normas e valores, seus traços culturais e tradicionais, a *sitcom* aproveita-se de elementos que cercam o cotidiano da família de classe média para conquistar seu público.

Através de sátiras pode-se conhecer os diferentes padrões de comportamentos da sociedade. Quando são observados os conflitos, ações, preferências, e atitudes das personagens através do humor, percebe-se nas caricaturas os valores presentes em tal comunidade.

Acredita-se que ao apresentar dados para o debate e ponderação de condutas sócias e de imagens acerca dos diferentes papéis sociais que compõem a sociedade brasileira, o seriado tornou-se um espaço importante de construção do imaginário social. As construções de realidade oferecidas ao telespectador acabam demonstrando como são distribuídas as funções de cada papel social que é atribuível a cada um em sociedade.

Porém, segundo Furquim (1999), a *sitcom* normalmente retrata o cotidiano de uma família através do drama, humor, aventura, ficção, e geralmente assume o compromisso de fabricar o riso.

Assim, observa-se que “A grande família” tem como outra função ajudar a diluir muitos aspectos dramáticos da realidade tornando possível tratar com leveza algumas questões que têm referência nas pequenas misérias da vida cotidiana em famílias de classe média. O seriado, em sua configuração, tanto das personagens, vinhetas, títulos dos episódios, cenários, figurinos e demais discursos ajudam na apresentação de modelos de

comportamentos, bem como o tratamento humorístico promove a diluição da realidade suburbana que é representada no programa.

6.1.AS PERSONAGENS E O CONTEXTO FAMILIAR NAS DUAS VERSÕES DO SERIADO

Ao estudar o episódio “Pesadelos de uma noite de verão” ocorrido na primeira e na segunda versão do seriado “A Grande Família”, percebe-se o retrato da sociedade brasileira em dois tempos diferentes.

Observa-se no episódio da primeira versão que foi ao ar em 1973 que a família brasileira ainda era fundamentada pelo patriarcalismo, onde o homem era o chefe da casa. Dessa maneira, a família Silva era chefiada por Lineu. Assim, nota-se que a personagem de Jorge Dória determina a compra e o local de instalação do ar condicionado, além de cuidar das questões financeiras, com vista no momento em que a família faz o balanço de suas finanças para tentar comprar um ar refrigerado. O patriarca da família é visto como um herói, onde “tinha que carregar a duras penas aquela família” (DÓRIA, 2003)

As personagens femininas representadas pelas personagens Nenê e Bebel ainda se mostravam dependentes da figura masculina. Seus papéis como esposas eram cuidar do bem estar da família e do lar. Ao examinar-se a personagem Nenê, avista-se uma relação de inferioridade da mulher em relação ao marido. Na cena em que abre a trama assisti-se todos sentados na mesa para tomaram café da manhã, enquanto a personagem em questão ainda está em pé servindo seu marido. Além do mais, em dois momentos distintos do episódio Lineu cobra a personagem de Eloísa Mafalda pelo atraso da “gororoba”.

O Tuco representava de uma forma estereotipada a contracultura, aproximando-se bastante da cultura Hippie. Segundo Osmar Prado, ator que interpretava o Júnior, a personagem de Luiz Armando Queiroz era a representação dos jovens que derrotados pela

Ditadura Militar deixavam crescer o cabelo e a barba, além de usar drogas indiretamente e, como protesto, alienavam-se ao esquecer todo o contexto. Características também demonstradas neste momento pelos amigos da personagem que vão “conhecer” o ar condicionado.

O outro filho, Júnior, representava a esquerda brasileira naquele momento. Era aquele que ainda acreditava que a situação política brasileira podia ser revertida através da divulgação de informações. Outra discussão sobre essa personagem é de que ela era usada para difundir os pensamentos do autor da *sitcom*, Vianinha, que fazia parte da esquerda política nacional. Suas análises sobre o período histórico vivido sempre vinham através de metáforas, dessa vez utilizando-se da palavra calor para descrever a ditadura militar: “O que você queria Nenê? Todo mundo alegre, feliz e sorridente, aplaudindo o calor. Palmas para o calor” (JÚNIOR, 1973); “Está todo mundo sofrendo por causa do calor. É justo que a gente fale do calor, pelo ao menos para desabafar.” (JÚNIOR, 1973).

O marido de Bebel, Agostinho, representava o famoso “jeitinho brasileiro”. Com uma malandragem característica a personagem que vivia de empregos informais sempre arranjava um jeito de superar as dificuldades econômicas presentes naquela situação. No episódio é descrito pelo seu amigo, Pedrada, como “meu companheiro de ferramenta, é de mesa, de biriba.” (PEDRADA, 1973).

Observando a representação da classe suburbana brasileira daquele momento vê-se uma família com grandes dificuldades econômicas. Fica evidente que devido à crise do milagre econômico as famílias de classe média baixa sofriam um alto arrocho salarial e conseqüentemente tinham um baixo poder aquisitivo. Por isso, a escolha de comprar um aparelho de segunda mão.

Além do mais, nota-se outra característica da época, a alta taxa de natalidade. Dessa maneira a família Silva contava com três filhos e com uma neta, a Chiquinha.

Como características da época são encontradas: as vestimentas; as gírias, como a palavra “supimpa”; a citação da Zebra⁵ no momento em que Seu Floriano faz a loteria esportiva e até mesmo trocadilhos com a situação política da época, quando Lineu diz no final do episódio que “a polícia não dá refresco” (LINEU, 1973), referindo-se ao DOPS.

Na segunda versão que aconteceu no ano de 2001, a Rede Globo atualiza as personagens e histórias para o novo Brasil ao incorporar características da sociedade suburbana do século XXI.

No contexto familiar não encontramos mais a subordinação feminina, a mulher torna-se a base da família. Representando o estereótipo das donas de casa, Dona Nenê, uma mulher que se dedica apenas aos afazeres domésticos ocupa posição de destaque nas decisões da família, inclusive financeiras.

Essa nova posição é compreendida a partir de duas falas da personagem durante o episódio. A primeira ocorre em uma discussão com seu marido sobre as diversas compras em prestações: “Eu sempre paguei as contas dessa casa sozinha, eu nunca atrasei uma conta, eu nunca deixei de pagar uma prestação. Agora se você não confia no meu método de administrar essa casa você assume meu lugar” (IRENE, 2001). A outra acontece no momento em que a personagem de Marieta Severo decide pela compra do ar condicionado e Lineu recusa-se a aceitar: “Você muda o que eu decidi e quer que eu seja razoável” (IRENE, 2001).

A matriarca Irene Silva não representa mais 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.

Observa-se também maior liberdade para discussão de assuntos ligados a sexualidade. Assunto que era tabu durante a década de 1970 agora é falado abertamente e até

⁵ Durante os anos 1970 e 1980, o Fantástico anunciava o resultado da loteria esportiva com um personagem inusitado. Uma zebrinha desenhada, criada pelo cartunista Borjalo, que movia seus olhos e boca para anunciar um a um os resultados dos 13 jogos da loteria esportiva de então. O personagem foi um sucesso entre crianças da época, algumas até tinham medo. Vale lembrar que “zebra” é o termo usado no Brasil para *situação inesperada*.

empregado pela personagem Agostinho como argumento para que o ar condicionado seja instalado em seu quarto. Ainda testemunha-se Tuco se trocando na frente de toda família e até mesmo o casal Silva revelando seus desejos sexuais durante o jantar “romântico” que Nenê prepara para esconder de Lineu o valor da conta de luz.

A família brasileira ganhou ainda maior poder de compra em relação ao passado, mesmo que as compras sejam pagas às prestações. Nota-se essa característica no momento em que cada integrante da família Silva consegue um eletrodoméstico que supre seus desejos: a máquina de fazer waffler do Tuco; a bicicleta de ginástica da Bebel; a cafeteira do Seu Floriano; e a secretária eletrônica do Lineu. O avô da família também faz uma citação durante o episódio que revela esse crescimento financeiro: “Um dia desses era um desespero para comprar uma geladeira, hoje a casa está cheia de eletrodomésticos”. (FLORIANO, 2001).

Além disso, os hábitos mudaram, a família não tem mais a obrigação de estar sempre junta. No início do episódio somente alguns membros familiares estão na mesa durante o café da manhã, pois agora cada um tem o seu horário.

O episódio ainda mostra gírias e modas atuais, como no momento em que o avô da família diz que irá “Apenas segurar vela” (FLORIANO, 2001) durante o jantar entre Lineu e Nenê. Encontramos também uma referência da personagem Lineu, interpretada por Marco Nanini, sobre o racionamento de energia⁶ que aconteceu na época de estréia da reinterpretação do seriado.

Lineu, o chefe da casa, tornou-se o “certinho”. Aquele que sempre respeita as leis e está disposto a julgar as atitudes dos outros integrantes da família, porém, não é mais o herói, já que está suscetível a alterações de humor, como demonstrado no momento em que

⁶ A crise do apagão foi nacional ocorrida no Brasil, que afetou o fornecimento e distribuição de energia elétrica. Ocorreu nos dois últimos anos do governo de Fernando Henrique Cardoso, em 2001 e 2002, sendo causado por falta de chuvas, que deixaram várias represas vazias, impossibilitando a geração de energia, e falta de planejamento e investimentos em geração de energia. "Apagão" é um termo que designa interrupções ou falta de energia elétrica frequentes.

descobre que o ar condicionado teria que ficar mais quinze dias na oficina de conserto. Sua relação com a esposa torna-se não mais de subordinação e cobranças sobre a parte feminina, mas igualitária, visto que a personagem aceita as decisões tomadas pela matriarca da família, mesmo que contrárias às dele.

O remake do seriado não reproduziu a personagem do filho Junior e a filha do casal Bebel e Agostinho, Chiquinha. Dessa maneira pode-se argumentar que a redução da família Silva reflete a queda da taxa de natalidade da família brasileira.

Entre os dois filhos que continuaram na série temos Maria Isabel, representando a juventude do subúrbio brasileiro, veste-se sempre com blusas curtas e calças apertadas, sua relação com Agostinho não se baseia mais na subordinação, mesmo com as características machistas de seu marido, a personagem de Guta Stresser sempre dá a palavra final, como acontece no momento em que Bebel se nega a transar com a personagem de Pedro Cardoso e só resta a ele aceitar o fato.

Tuco é um típico garotão que não pensa duas vezes antes de trocar estudo ou trabalho por diversão. Demonstra o jovem que era considerado um marginal pela posição que ocupava na sociedade, não trabalhava; não estudava, e passava os dias em festas, dormindo.

Herói sem nenhum caráter, legítimo representante da linhagem de Macunaíma, Agostinho Carrara é malandro nato, do tipo que cresceu sozinho e, desde cedo, aprendeu a tomar conta de si mesmo, simpático, falastrão e mentiroso contumaz, ele não hesita em passar a perna no próximo para conseguir o que deseja. 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). A personagem de Pedro Cardoso faz de tudo para se dar bem, inclusive decidir o local do ar condicionado com um

baralho marcado e enganar a personagem Beíçola durante um jogo de Poker para conseguir pagar a conta de luz da família.

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. 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 sua ironia e implicância com Agostinho.

7. CONCLUSÃO

Neste trabalho, buscou-se verificar como o contexto social em que a sociedade está inserida influencia na construção da trama e das personagens na teledramaturgia brasileira; tal hipótese se confirmou, à medida que nota-se que cada episódio analisado da *sitcom* “A Grande Família” apresenta em seus roteiros características da conjuntura social e as temáticas que eram abordadas no período em que era exibida.

Ao observar a primeira versão do episódio “Pesadelos de uma noite de verão”, exibido em 1973, avista-se as características da sociedade nacional daquela época. A representação da família brasileira fundamenta-se na subordinação da mulher onde o sexo masculino é que tem o poder de decisão. Socialmente o Brasil era marcado pela ditadura militar e suas políticas econômicas, o que resultava no baixo poder aquisitivo da família Silva e de censura, onde a personagem Junior, que por sua vez era de esquerda, criticava através de metáforas esse tipo artifício.

No episódio que foi ao ar em 2001 verifica-se a mulher tornando-se base da estrutura familiar. Agora independente ela é que tem o poder de decisão dentro dos lares brasileiros. Com maior poder de compra, a família já tem direito a “regalias”, compradas a prestações. No âmbito familiar assuntos que eram tabus fazem parte do cotidiano familiar, como, por exemplo, o sexo. Além disso, percebe-se referências ao contexto apresentado naquele ano, como o racionamento energético.

A representação da realidade foi introduzida na teledramaturgia no final da década de 1960. Autores brasileiros estavam cada vez mais preocupados em modernizar e realizar uma produção ficcional com a cara do Brasil fazendo com que o cotidiano brasileiro passasse a ser um dos elementos fundamentais nas tramas das nacionais.

A ruptura com os dramalhões se deu através da telenovela Beto Rockfeller. Bráulio Pedroso autor desta obra trouxe elementos verossímeis para a teledramaturgia. A

partir de então, a teledramaturgia passou a empregar diálogos coloquiais e a citar acontecimentos e questões capazes de provocar debate e conversação. O gênero televisivo adota o humor, a ironia, o sarcasmo e faz menções à cultura nacional.

Dessa maneira as tramas nacionais passam a representar em suas telas questões sociais relevantes como: desigualdade social, luta de classes, poder paralelo, banditismo social, corrupção, adultério, exploração, descaso social, entre outros, gerando assim, discussões e reflexões na sociedade.

Com a adoção do tratamento realístico este gênero televisivo passa a ter uma alta credibilidade junto ao espectador. Porém, o ingresso do realismo na teledramaturgia deve-se principalmente pela necessidade de que o telespectador crie um vínculo com a trama e personagens apresentadas.

Ao representar e (re)produzir o cotidiano legítimo vivido pelo público a teledramaturgia faz com que o telespectador ao ver à sua vida cotidiana concebida no vídeo se atraia com a trama apresentada. Para que isto ocorra, a articulação entre a realidade e o ficcional deve ser perpassada pela estruturação dramática, também no tocante à construção das personagens.

O público procura no entretenimento se identificar com as personagens e sofrer suas histórias para purificar as emoções vividas em sua realidade. Mas, para que isto ocorra não basta uma simples representação do cotidiano, é necessário que esta representação conduza o público de forma a levá-lo a uma “solução ficcional” para os conflitos reais.

Porém, ao divulgar o conceito público sobre modelos de comportamento a teledramaturgia cria uma espécie de fórum de debates no país. Ela sugere opiniões díspares sobre problemas sociais e compõe uma discussão sobre alguns princípios morais.

Desse modo a teledramaturgia nacional reflete e refrata (Bakhtin, 2004) o cotidiano real, pois no momento que emprega dados deste cotidiano, na ação mútua que

incide entre o ficcional e o concreto, ambos se transformam. Assim, ficção e realidade se nutrem uma da outra, auxiliando na criação e modificação de ambos.

Outro atributo da teledramaturgia nacional presente principalmente nas telenovelas é o caráter costumeiro de "obra aberta" em razão de seu enredo poder ser alterado para ir de encontro com as reações do público que a consome, medidas normalmente no *focus group*⁷.

Assim, conclui-se que o contexto social influencia a teledramaturgia nacional na medida em que serve de aparato para o estabelecimento da identificação do público com a atração. Com o cotidiano popular brasileiro inserido no espetáculo, o telespectador incorpora-se na personagem, identificando os conflitos vividos por elas, e contexto onde ela está inserida, criando um vínculo com a trama.

Entretanto, essa identificação faz parte de um ciclo onde teledramaturgia, sociedade e contexto social se influenciam e modificam-se ao mesmo tempo.



O contexto social influencia a construção da teledramaturgia para que esta crie um vínculo de identificação com o público, caso o público não se identifique com a trama e as personagens, estes podem sofrer alterações para que a conexão exista. O gênero televisivo divulga expressa opinião de diferentes nichos da sociedade o que causa uma espécie de fórum

⁷ Técnica utilizada na pesquisa de mercado qualitativa, na qual se emprega a discussão moderada de entre 8 e 12 participantes. Discussões de grupo costumam durar entre uma hora e meia e duas horas e devem ser coordenadas por um moderador experimentado. O moderador é também o facilitador da sessão, pois para além de regular a sessão dentro dos seus moldes, vai também ajudar o grupo a interagir. Os focus groups são usados nos temas mais diversos.

de debates no país, alterando o comportamento do público, que por sua vez altera o contexto social.

Conclui-se que as manifestações artísticas no caso a teledramaturgia representam signos da sociedade onde se organizam, pois da mesma maneira que são influenciados pelo contexto sócio-histórico, em um movimento dialético, incidem sobre o meio social, transformando-o.

8. REFERÊNCIA

ALBECHE, Daisy Lange. **O *sitcom* A grande família**: a mediatização da cotidianidade através do humor. In: *Metis: História & Cultura*. Vol.7, n.14, p.79-104, 2008.

_____, Daisy Lange. **Rir, mas não à toa**: estudo do caso do *sitcom* A grande família. In: II Colóquio Binacional Brasil-México de ciências da comunicação. São Paulo, Brasil, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes SIMIONATO-TOZO, Stella Maria Poletti. **O cotidiano e as relações familiares em duas gerações**. In: *Paidéia* (Ribeirão Preto) vol.8 n.14-15, p.79-104, Ribeirão Preto Feb.\Aug. 1998.

BRAGA, Claudia Mariza; SILVA, Cristiane Valéria. **Melodrama e telenovela**: um estatuto das emoções. In: Núcleo de pesquisa ficção seriada, XXVIII Congresso Anual em ciência da comunicação, Rio de Janeiro/ RJ, 2005.

CAMINHA, Marina. **A proposta realista e dramaturgia televisiva**: uma análise de Ciranda Cirandinha e a representação juvenil nos anos 70. Disponível em:
<<http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Marina%20Caminha.pdf> >
Acesso em: 30 mar. 2011.

CASTRO, Beatriz Caliman. **Representação, imposição e negociação**: a sociedade brasileira nas minisséries da Globo. In: *Contemporânea*, n.8, p.66-77, 2007.

CASTRO, José de Almeida. **Tupi**: Pioneira da televisão. Brasília/DF: Fundação Assis Chateaubriand, p.5, 2000.

CERQUEIRA, Renata. **Análise das representações da mulher em “A Grande Família”**. Disponível em: < <http://www.artigonal.com/arteentretenimento-artigos/analise-das-representacoes-da-mulher-em-a-grande-familia-1011872.html> > Acesso em: 25 abr. 2011.

COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JUNIOR, Potiguara Mendes da. (orgs.) **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

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

DUARTE, R. M. **Mídia e identidade feminina: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década**. In: II Seminário Internacional Educação Intercultural, Gênero e Movimentos Sociais, 2003, Florianópolis. Anais do II Seminário Internacional Educação Intercultural, 2003.

FEITOSA, Sara Alves. **Como a teledramaturgia conta a História: Realidade e ficção na reconstituição de uma época na minissérie JK**. Disponível em: <<http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Sara%20Feitosa.pdf>> Acesso em: 27 jun.2010.

_____, Sara Alves. **Minissérie de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção de uma memória social da nação**. Disponível em: < <http://www.espm.br/ConhecaAESPM/Mestrado/Documents/COLOQUIO%20BXM/S3/sara%20feitosa.pdf> >. Acesso em: 19 nov. 2010.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. **Realismo e ilusão: a cruzada contra o artifício**. In: Líbero, Vol. 11, n. 21, p.61-68, 2008.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Programas populares na tevê: desafios metodológicos e conceituais**. In: encontro da COMPOS, GT comunicação e sociabilidade, n.12, 2004, São Bernardo do Campo. Anais... São Bernardo do Campo, 2004.

FRANÇA, Vera (Org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. v. 1. p.152 .

FREIRE, Vinicius Torres. **A economia soterrou o sonho**: Jovens buscam atender necessidades básicas, como emprego, estudo e casa própria. Disponível em: <<http://www.google.com/notebook/public/07378157744997949981/BDRqfSgoQ17GJrbYj>> Acesso em: 13 mai. 2011.

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

HABERT, Nadine. **A Década de 70**. São Paulo: Ática, 3 ed., 2001.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado**: a sociedade da novela. RJ/Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor Ltda, 2005.

HOINEFF, Nelson. **A nova televisão**: desmassificação e o impasse das grandes redes. Rio de Janeiro: Delume Dumará, 1996.

IBGE: população brasileira envelhece em ritmo acelerado. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1272 Acesso em: 23 fev. 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

LEAL, B. S. **A gente se vê por aqui**: a realidade da tevê numa perspectiva recepcional. Revista da FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 37-44, 2005.

Memória Globo. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/>> Acesso em: 20 ago. 2010

MESSA, Rejane Messa. **A cultura desconectada**: *sitcoms* e séries norte-americanas no contexto brasileiro. Revista UNIrevista. Jul. 2006.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 5 ed, 1981.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

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

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. Ed. Moderna. São Paulo, 1998.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Televisão, política e história**: dimensões da problemática social na teledramaturgia de Vianinha. In: Revista de História Regional.v. 6, n. 2, p.127-148, 2001.

_____, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_rsm2.html>. Acesso em: 15 out. 2010.

PITA, Vanessa Fernandes Queiroga. **A grande família**: *Sitcom* e a representação das relações familiares e amorosas. In: Geminis, ano 1, n.1, p. 139-164, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (orgs.) **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

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

SACRAMENTO, Igor. **Sobre o realismo na teledramaturgia brasileira**: propostas para reflexão. Disponível em: <http://www.tvereadidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Igor%20Sacramento.pdf> acesso em: 27 jun. 2011.

SANTOS, Luciene. **Os seriados brasileiros, tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual**. Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Informação, Belo Horizonte/MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003. CD-ROM.

SKORALICK, Kelly. **Telenovela brasileira**: fascínio, projeção e identificação. In: Geminis, ano 1, n.1, p. 68-81, 2010.

SOKOLOSKI, Maria Elisa. **As representações femininas reveladas pelos estereótipos no programa A grande família**. In: Razon y Palabra.Mexico, n.74, 2010.

SILVA, Cristiane Valéria da. **Teledramaturgia**: reflexões acerca dos elementos dramáticos na telenovela brasileira. Colóquio de Psicologia da Arte, 2, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c28a.pdf>> Acesso em: 4 dez. 2009.

SILVERSTONE, Roger. **Porque estudar a mídia?** São Paulo; Loyola, 2003.

SOKOLOSKI, Maria Elisa. **As representações femininas reveladas pelos estereótipos no programa A Grande Família.** Razón y Palabra. Disponível em: < <http://www.razonypalabra.org.mx>> Acesso em: 20 dez. 2010.

SITE OFICIAL: **A Grande Família.** Disponível em:

<<http://agrandefamilia.globo.com/platb/programa/>> Acesso em 23 out. 2010

TONON, Joseana Burguez. **Telenovelas e representações sociais:** em estudo de caso sobre “Mulheres apaixonadas”. Disponível em:<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tonon-joseana-burguez-telenovelas-represenacoes-sociais.pdf>> Acesso em: 12 jun. 2007.