

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – DOUTORADO
RALDIANNY PEREIRA DOS SANTOS**

MUDANÇAS DE *HABITUS*?:

Um olhar sobre homens em “*A Grande Família*”

**RECIFE
2007**

RALDIANNY PEREIRA DOS SANTOS

MUDANÇAS DE *HABITUS*?:

Um olhar sobre homens em “*A Grande Família*”

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Profa. Dra. Lília Maria Junqueira.

RECIFE
2007

Dedico este trabalho ao homem que transformou minha intimidade trilhando comigo um caminho do contato, da troca, da confiança, da sensibilidade, da emotividade, da delicadeza, da ternura, do afeto, da alegria e do amor sustentado no respeito e no reconhecimento mútuos próprios de uma união edificada sobre a maturidade, a liberdade, a coerência e o compromisso consigo e com o outro.

Agradecimentos

No caminho solitário de elaboração de uma tese, encontrei e contei nesta jornada com pessoas preciosas que, em diferentes momentos, deixaram em mim suas marcas e, neste trabalho, suas contribuições. A todas dirijo meus sinceros e profundos agradecimentos...

Profa. Dra. Lília Maria Junqueira, minha orientadora, por, desde sempre, acreditar no meu potencial, no meu trabalho e na minha capacidade de superação de todos os pequenos e grandes desafios que se apresentaram ao longo dessa trajetória que começou quando ingressei no PPGS até o momento final, da defesa deste volume. Agradeço, ainda mais, pela relação respeitosa que em todo instante me dedicou. Registro que sinto que já se estabeleceu entre nós a possibilidade de uma duradoura amizade.

Prof. PhD Paulo Henrique Martins, por seu imprescindível apoio, generosidade e seriedade a mim dispensados quando almejava uma vaga neste conceituado programa de pós-graduação e, mais ainda, por sua compreensão no momento que precisei optar por um redirecionamento do meu projeto de tese que motivou, paralelamente, o encaminhamento para uma outra orientação.

Professores do Programa de Pós-graduação em Sociologia, pela proposta de uma construção conjunta do conhecimento e, mais diretamente, aqueles que se envolveram com meu objeto de estudo presentes na defesa do projeto e qualificação teórica – Russel Parry Scott, Paulo Marcondes e Remo Mutzemberg.

Nilson e Mary, pelo companheirismo, amizade, incentivo, solidariedade, momentos de discussão teórica e de descontração.

Helen, pelas deliciosas gargalhadas e pelo aconchego em sua casa e em sua alma.

Carla, no meu íntimo *Carlotinha*, por nossas muitas conversas que tanto têm me ajudado a pensar para transformar, inclusive questões desta tese.

Socorro, por ouvir meu silêncio, traduzir meu olhar e pelo entusiasmo vibrante e espontâneo com que sempre se refere a este trabalho.

Colegas de turma, tão “presentes” no primeiro ano de curso e tão “virtuais” nos anos seguintes. Ainda bem que já inventaram e-mail!

Demais colegas pelo incentivo e vibração constantes.

Meu bom Deus, por ter colocado essas pessoas no meu caminho.

Capes, pela bolsa de doutorado, imprescindível para a realização desta pesquisa.

“A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”

(Mikhail Bakhtin)

“Sucedo que me canso de ser homem...”

(Pablo Neruda)

RESUMO

Este trabalho analisa um produto da ficção televisiva brasileira – o seriado *A Grande Família*, da Rede Globo – buscando investigar os sentidos de masculinidades elaborados e difundidos em seu discurso com vistas a observar como a cultura midiática participa do processo de construção de identidades. O dispositivo teórico interpretativo empregado no estudo baseia-se na articulação de três campos distintos: a teoria praxiológica de Pierre Bourdieu, a perspectiva dos estudos culturais e as discussões sobre gênero. Estas correntes teóricas contemporâneas privilegiam a prática cotidiana, suas motivações e formas simbólicas, reconhecem a importância do contexto social, localizado historicamente, e consideram as diferenças culturais e a possibilidade de mudança social. A associação dessas perspectivas sociológicas, portanto, mostrou-se um percurso seguro para a compreensão da relação comunicação e cultura aqui proposta. Como procedimento metodológico, esta pesquisa se insere no conjunto de conhecimentos e questões sobre a linguagem, precisamente a Análise de Discurso combinada à Teoria da Narrativa, com as quais procuramos evidenciar a natureza discursiva e textual do objeto simbólico selecionado – episódios do seriado exibidos entre os anos de 2001 e 2006. A combinação entre Teoria da Narrativa e Análise de Discurso revelou-se bastante pertinente uma vez que entendemos por narrativa todo objeto cultural, independentemente do seu suporte técnico, com começo, meio e fim, um esquema mínimo de personagens com qualificação para um conjunto de ações num determinado tempo e espaço, em que se configura gradualmente um efeito de sentido. Desta forma, um detalhamento analítico da estrutura narrativa do seriado *A Grande Família* revelou-se muito proveitoso como um primeiro olhar sobre nosso objeto de estudo, dando-nos subsídios indispensáveis no percurso trilhado para chegar ao nível do funcionamento do discurso deste produto cultural de expressivo apelo entre a população brasileira contemporânea, de todas as classes sociais.

ABSTRACT

The present essay analyzes the Brazilian TV series – *A Grande Família*, presented by Rede Globo (Brazilian open TV channel) – aiming at the investigation of how the meanings of masculinity are elaborated and spread out through its discourse, in order to observe how mediatic culture contribute to the identity construction process. The interpretative theoretical framework used in this study is based upon the articulation of three distinct fields: the praxiologic theory of Pierre Bourdieu, the cultural studies perspective, and the theory on genders. Those contemporary theoretical currents focus on the daily practices, their motives and symbolic forms; recognize the importance of social context; and take into consideration the cultural differences and the possibility of social changes. The association of such sociological perspectives, therefore, has become a safe path to come to the comprehension of the culture-communication relations presented hereby. As to the methodological procedures, the present research can be inserted in the realm of language knowledge and inquiries, precisely Discourse Analysis combined to the Narrative Theory, assets used to evidence the textual and discursive nature of the selected symbolic object, that is, the series episodes exhibited from 2001 to 2006. The combination of Discourse Analysis and Narrative Theory became very relevant to our study, for narrative is here understood as any cultural object, regardless the technical support used, having beginning, middle and end; having, at least, a simple outline of characters, able to perform a set of actions determined by time and space, in which a meaning effect is configured. Thus, the analytical detailment of *A Grande Família*'s narrative structure came to be very significant as an introductory look at our object of study, for it has given us crucial subsidies, in the treaded path, to reach the discourse functioning level of this cultural product, which has such great appealing among the contemporary Brazilian population of all social classes.

RÉSUMÉ

Ce travail a comme objet d'analyse la série télévisé « A Grande Família » (La Grande Famille) – une émission de la chaîne Rede Globo du Brésil – nous cherchons enquêter les sens du masculin élaborés et diffusés dans son discours avec l'objectif d'observer comment la culture médiatique participe du processus de construction d'identités. La théorie employée dans cette étude est basée sur l'articulation de trois champs distincts : la théorie praxiologique de Pierre Bourdieu, la perspective des études culturelles et les discussions sur genre. Ces courants théoriques contemporains privilégient la pratique quotidienne, ses motivations et ses formes symboliques, reconnaissent l'importance du contexte social situé historiquement et considèrent les différences culturelles et la possibilité de changement social. L'association de ces perspectives sociologiques s'est montrée, donc un chemin assuré pour la compréhension de la relation communication et culture ici proposée. Comme procédé méthodologique, cette recherche s'inscrit dans l'ensemble de connaissances et des questions sur le langage, plus précisément l'Analyse du Discours associée à la Théorie du Récit avec lesquelles nous cherchons mettre en évidence le caractère du discours et du texte de l'objet symbolique sélectionné – les épisodes de la série présentés entre les années 2001 et 2006. La combinaison entre la Théorie du Récit et l'Analyse du Discours s'est révélée assez pertinente une fois que nous comprenons comme récit tout objet culturel, indépendamment de son support technique avec un commencement, un milieu et une fin, un schéma minimum de personnages avec la qualification pour un ensemble d'actions dans un certain temps et espace, où se montre graduellement un effet de sens. Ainsi, un exposé détaillé analytique de la structure du récit de la série La Grande Famille s'est révélé très productif comme un premier regard sur notre objet d'étude, en nous donnant des éléments indispensables au long de notre travail pour arriver au niveau de fonctionnement du discours de ce produit culturel de remarquable appel parmi la population brésilienne contemporaine de toutes les classes sociales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	18
ESTUDOS CULTURAIS, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTIDADE.....	18
O CONHECIMENTO PRAXIOLÓGICO DE PIERRE BOURDIEU.....	26
ARTICULANDO OS ESTUDOS CULTURAIS À TEORIA DA PRÁTICA DE BOURDIEU	29
CAPÍTULO 2.....	39
A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DAS IDENTIDADES	39
A COMUNICAÇÃO MEDIANDO A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES	42
A FICÇÃO DESLOCANDO IDENTIDADES.....	49
O GÊNERO COMO VARIÁVEL EXPLICATIVA DA SOCIEDADE ATUAL.....	57
A DIMENSÃO DO MASCULINO NOS ESTUDOS DE GÊNERO	59
CAPÍTULO 3	64
SUJEITO, DISCURSO E IDEOLOGIA: PERCURSO METODOLÓGICO	64
CAPÍTULO 4.....	75
OS SERIADOS NA FICÇÃO DA TV NO BRASIL	75
A GRANDE FAMÍLIA	79
<i>Perfil dos personagens na definição dos produtores do programa</i>	<i>84</i>
O HUMOR NO SERIADO.....	87
O GÊNERO MASCULINO NA FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA	92
CAPÍTULO 5.....	95
A NARRATIVA DE A GRANDE FAMÍLIA	95
<i>Relato de apresentação.....</i>	<i>103</i>
<i>Enredo.....</i>	<i>103</i>
4	
<i>Personagens.....</i>	<i>1055</i>
<i>Espacialização</i>	<i>1233</i>
<i>Temporalização.....</i>	<i>1277</i>
<i>Temas e atorialização</i>	<i>131</i>
ALGUNS EPISÓDIOS E SEUS PROGRAMAS NARRATIVOS.....	134
CAPÍTULO 6.....	158
ANÁLISE DISCURSIVA	158
<i>Intertextualidade</i>	<i>158</i>
<i>Interdiscursividade.....</i>	<i>174</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
MATERIAL AUDIOVISUAL.....	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

INTRODUÇÃO

A mídia detém hoje o estatuto de *locus*, não somente de informação, mas de “educação” das pessoas. Em outras palavras, a mídia é atualmente “um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos, que operam na formação de identidades individuais e sociais, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças – temas fundamentais hoje nos mais diversos campos das ciências humanas” (Fischer, 2001:586).

Desde a década de 1990, os anos da chamada “crise do masculino” por excelência, o homem contemporâneo tem sido objeto de estudos que buscam traçar os contornos da sua “nova identidade”. Noutras palavras, a sociedade ocidental contemporânea experimenta um processo de reorganização do homem patriarcal e, obviamente, um processo de reorganização de todo um mundo que o patriarcado produziu, inclusive os conceitos culturais do que é masculino e feminino.

Os avanços conseguidos pelo feminismo ao longo dos anos 1970 provocaram profundas e irreversíveis transformações sociais. “O mundo mudou, as mulheres mudaram e os homens decididamente estão mudando... E é a mídia, mais uma vez, que vem tratando insistentemente do tema, nos últimos anos” (Caldas, 1997:154). Neste contexto, estudar e entender a mídia significa analisar e compreender como antigas formas de consensos sociais estão sendo substituídas e novos consensos sociais estão sendo construídos.

Neste sentido, a pergunta que orienta este trabalho é: como a mídia capta, potencializa e difunde lógicas de mundo geradas e transformadas ao longo dos tempos pela sociedade, compartilhando com ela e cristalizando valores que nela estão

fragmentados e latentes, integrando-se, assim, no processo de construção de identidades?

Nossa proposta é analisar a produção ficcional televisiva brasileira com ênfase em suas articulações com a categoria gênero, privilegiando a dimensão masculina, com vistas a investigar o processo de construção de identidades, especialmente a masculina, e como os discursos elaborados e difundidos pela cultura midiática, particularmente o discurso ficcional, participam deste processo.

Neste trabalho, parte-se da compreensão de que os programas televisivos são produtos culturais pertencentes a gêneros particulares socialmente reconhecidos que operam como estratégias de comunicabilidade ou estratégias de interação entre emissores e receptores dos meios de comunicação de massa. Nesta perspectiva, *A Grande Família* é entendido como um programa do gênero ficção televisiva seriada do tipo comédia/humorismo que permite pensar o processo de comunicação como um todo, ou seja, não a partir das mensagens, tampouco privilegiando um ou outro pólo do processo comunicativo – emissor ou receptor – mas a partir da interação que se estabelece entre ambos por meio das expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero.

Deste modo, pretendemos investigar os modos como a emissão televisiva ativa, ela mesma, para que suas mensagens tenham evidência, as competências culturais dos receptores, especificamente no que se refere às representações de gênero. Assim, acreditamos poder, se não compreender, mas ao menos nos aproximar dos contornos da lógica de mundo compartilhada por emissores e receptores no que tange a um discurso sobre a subjetividade masculina na sociedade brasileira contemporânea.

Nossos questionamentos e inquietações em torno desta problemática fizeram com que tomássemos certas posições e trilhássemos um determinado caminho na

tentativa de aproximação do objeto de pesquisa, trajetória esta que procuraremos explicitar no sentido de clarificar e delimitar o lugar de onde falamos.

Partimos dos pressupostos de que estudar a sociedade brasileira contemporânea exige 1) reconhecer o papel constitutivo da cultura e das representações nas relações sociais, pensando o tecido social como um terreno conflituoso e contraditório em que a cultura tanto pode servir para a reprodução das relações sociais quanto para a abertura de espaços para a mudança, sendo impossível, portanto, abstrair a análise da cultura das relações de poder e das estratégias de mudança social; 2) considerar a relação que se estabelece entre cultura e comunicação, situando o campo comunicacional como parte integrante do contexto de uma cultura que trafega por toda uma sociedade da qual o próprio campo da comunicação faz parte, decorrendo que, falar de comunicação é falar de práticas sociais; 3) situar os meios de comunicação de massa como um importante dispositivo de circulação de representações que é, ao mesmo tempo, gerador e produto de práticas sociais; e 4) pensar sobre o papel dos meios de comunicação no processo de constituição de identidades.

Estas reflexões nos conduziram para determinadas escolhas teóricas no intuito de desenvolvermos uma abordagem crítica capaz de construir uma visão mais compreensiva da complexa e atual realidade sócio-cultural brasileira, especificamente no que tange à relação entre comunicação e cultura.

Neste sentido, optamos por buscar uma articulação entre a teoria praxiológica de Pierre Bourdieu e a perspectiva dos estudos culturais¹, com ênfase na contribuição de Jesús Martín-Barbero para a consolidação deste campo de estudos na América

¹ Seguindo a mesma opção de Ana Carolina Escosteguy, apresentada em seu livro *Cartografias dos estudos culturais – uma versão latino-americana*, utilizamos neste trabalho o termo “estudos culturais” com minúsculas e sem grifo em especial, adotando a linha dos textos anglo-americanos que, em sua maioria, designam tal campo de estudos como *cultural studies*, ou seja, em minúsculas e sem grifo especial.

Latina. Tal paralelo teórico justifica-se na medida em que estas duas correntes sociológicas contemporâneas apresentam preocupações comuns ao privilegiarem como objeto de estudos a prática cotidiana, suas motivações e formas simbólicas, além de reconhecerem a importância do contexto social, localizado historicamente, e de apresentarem teorias que consideram as diferenças culturais e a possibilidade de mudança social. A associação dessas perspectivas sociológicas, portanto, mostra-se como um percurso mais seguro para a compreensão da relação comunicação e cultura a partir de uma base científica bem definida.

Desta maneira, nossos fundamentos teóricos podem ser resumidos da seguinte forma: o dispositivo teórico interpretativo que empregamos para refletir sobre os processos de constituição dos sujeitos – especialmente a identidade masculina – é formado pela aproximação de três campos distintos: a teoria praxiológica de Bourdieu, os estudos culturais e os estudos de gênero. Este constitui o instrumental utilizado para desvelar os sentidos de masculinidades na sociedade brasileira contemporânea, mediados pela cultura midiática, especificamente pelo discurso do seriado humorístico *A Grande Família*, em sua segunda versão, exibido semanalmente, desde março de 2001, pela Rede Globo de Televisão.

Em outras palavras, propomos uma análise deste seriado humorístico reconhecido como um tipo de formato dos variados gêneros ficcionais produzidos pela TV brasileira na categoria de entretenimento, aqui entendidos – os gêneros – como instâncias de mediação entre produtores, produtos e receptores, articulado a uma outra variável – a do gênero – compreendido como expressão de dimensões femininas e masculinas sendo, neste trabalho, privilegiado o núcleo masculino com vistas a levantar pistas que indiquem como a cultura midiática se insere no processo de construção de identidades através do discurso da comunicação massiva.

Neste estudo, o espaço da comunicação de massa e, especificamente, o ambiente da ficção televisiva é compreendido como um *campo* – conceito elaborado por Bourdieu – em que seus agentes ocupam dentro dele posições de emissores e receptores e estabelecem e vivenciam – entre si e com o mundo – um tipo de interação fortemente caracterizada por freqüentes e contínuas trocas simbólicas, ainda que haja entre os diversos grupos da população, incluindo emissores e receptores, uma desigualdade na “competência” para falar (Hall, 1975:120).

Já a divisão entre os sexos é aqui considerada como o *habitus*, outro importante conceito da teoria bourdieusiana. Esta milenar construção cultural e social, incorporada como *habitus*, apresenta-se para nós tão natural, tão normal, tão “na ordem das coisas”, que parece-nos inevitável. Os modos como secularmente vimos objetivando o que é ser homem e ser mulher, bem como os lugares reservados aos gêneros na sociedade não necessariamente determina, mas certamente interfere nas nossas maneiras de perceber, sentir, pensar e agir no universo de relações do qual fazemos parte cotidianamente. Neste cenário, o campo da comunicação, e especificamente o campo da ficção, sendo parte da cultura de uma sociedade, participa do processo de produção deste *habitus* de gênero na medida em que difunde, discute e questiona os lugares de poderes do homem e da mulher no espaço sócio-cultural.

Os meios de comunicação de massa figuram hoje como um dos principais sistemas culturais da contemporaneidade. São eles que ininterruptamente representam e interpelam os sujeitos sociais num processo de produção de subjetividades, ou seja, estão a todo instante fornecendo às pessoas modelos específicos de homem e mulher, convocando-as a incorporarem esses padrões, e gerando assim identidades. Assim, este trabalho compreende identidade masculina como o(s) *sentido(s)* atribuído(s) ao que é “ser homem” na sociedade brasileira atual. *Sentido(s)* que está(ão) presente(s) na

linguagem da televisão, mais precisamente no discurso de um programa humorístico de ficção seriada. Desta maneira, buscamos evidenciar as representações de masculinidades construídas e veiculadas em *A Grande Família*.

Nossa argumentação em torno das questões aqui levantadas será aprofundada nas páginas que se seguem, assim subdivida: no capítulo 1 apresentamos uma breve trajetória sobre a constituição dos estudos culturais na Europa e na América Latina. Posteriormente, abordamos a teoria da prática do sociólogo francês Pierre Bourdieu para, em seguida, articularmos suas idéias com a perspectiva dos estudos culturais, sobretudo a corrente latino-americana que tem no pesquisador colombiano Jesús Martín-Barbero um dos seus principais representantes.

No capítulo 2 desenvolvemos algumas considerações a respeito da constituição discursiva das identidades e a participação dos meios de comunicação de massa nesse processo, além de refletir sobre a categoria gênero como variável explicativa da sociedade atual, privilegiando em nossas observações a dimensão do gênero masculino, ponto central deste trabalho. No capítulo 3 traçamos nosso percurso metodológico articulando as noções de sujeito, discurso e ideologia.

O capítulo 4 versa sobre o formato de programa televisivo aqui analisado – o seriado – destacando o aspecto do humor e o modo como o gênero masculino vem sendo tratado no campo da ficção televisiva brasileira. Este capítulo também traz um rápido histórico, ou seja, conta em breves palavras a trajetória de *A Grande Família*, desde o surgimento de sua primeira versão na década de 1970 até a retomada de sua produção em 2001 pela Rede Globo de Televisão, ressaltando as permanências e transformações ocorridas no programa e o perfil dos personagens segundo a ótica de seus produtores.

O capítulo 5 faz uma análise da narrativa do seriado evidenciando elementos como temas, atorialização, espacialização e temporalização. O sexto e último capítulo está centrado na análise discursiva voltada para a intertextualidade e a interdiscursividade.

Capítulo 1

Estudos culturais, representações sociais e identidade

Os estudos culturais têm sua origem na Inglaterra, no final da década de 1950, a partir do trabalho de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, cujas pesquisas foram organizadas em torno do Centre for Contemporary Cultural Studies, voltado para a reflexão sobre a mudança dos valores tradicionais da classe operária inglesa após a Segunda Guerra Mundial. Mais tarde, um outro nome iria se destacar por sua importante participação na formação dos estudos culturais britânicos. Stuart Hall, ainda que não seja citado como membro fundador, é reconhecido como "um dos mais prolíficos representantes [...] e responsável pela centralização da mídia como foco das pesquisas desse modelo de conhecimento" (BARROS; MARTINO, 2003:225).

Apesar de algumas particularidades, é possível verificar afinidades entre um corpo teórico-metodológico de análise cultural que começa a se desenvolver por volta de 1980 em países da América Latina e o movimento que se originou na Inglaterra. Após certa resistência, nos anos 1990, pesquisadores latino-americanos passaram a se identificar ou ser identificados com a perspectiva do campo dos estudos culturais.

Um dos autores de reconhecida relevância na constituição e sedimentação desta corrente de pesquisa no cenário latino-americano é Jesús Martín-Barbero. Ainda na década de 1970, na tentativa de construir um instrumento de análise que possibilitasse entender os processos de comunicação da vida cotidiana, Martín-Barbero inicia a formulação de uma metodologia que primava pela relação da “produção do sentido

com os próprios sentidos”. Deste modo, passou a repensar a comunicação a partir das práticas sociais, como ele mesmo explica

Dei-me conta da necessidade que existia de uma teoria que não se restringisse ao problema da informação. Não obstante, percebia a importância capital que havia adquirido a informação na sociedade; via, também, que para a imensa maioria das pessoas a comunicação não se esgotava nos meios. [...] O problema não era de falta de lógica ou coerência a uma teoria pensada em termos de emissor, mensagem, receptor, código, fonte... O problema era que tipos de processos comunicativos podiam ser pensados a partir daí. Onde estava o emissor numa festa, num baile, num sacramento religioso?, questionava-me. Onde estavam a mensagem e o receptor? O que existia de comunicação numa prática religiosa não tinha mais a ver com outros modos, com outras dimensões da vida, com outras experiências que desbordam por completo as explicações da teoria da informação? Foi aí que percebi com clareza que falar de comunicação era falar de práticas sociais e que, se queríamos responder a todas essas perguntas, tínhamos que repensar a comunicação a partir dessas práticas. (MARTÍN-BARBERO, 1995a:14)

O novo olhar de Martín-Barbero sobre o objeto da comunicação surge num momento em que começava a ser questionada a explicação dos fenômenos comunicativos, sobretudo massivos, sob a ótica da teoria da dependência e leitura ideológica das mensagens. Uma diferente percepção e valorização do que poderia vir a ser considerado cultura, aos poucos vai tomando forma, problematizando a idéia de dominação, até então vigente. Neste contexto, germina na América Latina uma proposta teórica que compreende a comunicação como uma questão de cultura, num movimento de superação à crise dos paradigmas existentes que, essencialmente, reduzia a comunicação a explicações causais e funcionais. Segundo Escosteguy, isto significou

(...) deslocar a idéia de cultura do âmbito estrito da reprodução para o campo dos processos constitutivos do social. (...) Desse modo, a experiência do popular vinculada ao espaço da comunicação foi a protagonista da emergência dos estudos culturais no contexto latino-americano. Por essa razão, o objeto preferencial de estudo desta perspectiva se concentra no espaço do popular, das práticas da vida cotidiana, fortemente relacionado com as relações de poder e conotação política. Esta é uma das singularidades do processo latino-americano que se revela no acento do viés sócio-cultural. Disciplinarmente evidenciado no triângulo comunicação, sociologia e antropologia. (2001:47-49)

É preciso destacar que os sinais de mudança detectados na configuração da pesquisa em comunicação na América Latina, em meados dos anos 1970 e 1980, foram provocados por novas visões internas ao próprio campo, mas com forte influência de um movimento mais geral das ciências sociais como um todo, como indica Martín-Barbero ao afirmar que “Os deslocamentos com os quais se buscará refazer conceitual e metodologicamente o campo da comunicação virão do âmbito dos movimentos sociais e das novas dinâmicas culturais, abrindo, dessa forma, a investigação para as transformações da experiência social” (1992:29).

A pesquisa dos processos de comunicação com uma forte referência nas ciências sociais decorre da atenção dos estudos culturais para pensar a relação entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais, ou seja, existe uma preocupação em evidenciar a base social dos processos culturais. Desta maneira, “(...) a análise dos meios de comunicação pelo prisma dessa perspectiva, na América Latina, é vista como comunicação, mas em relação à cultura e aos processos políticos, isto é, como parte da problemática do poder e hegemonia. [...] Foi se constituindo, então, uma preocupação fundamentalmente sociológico-cultural”. (ESCOSTEGUY, 2001:43).

A interdisciplinaridade é uma marca do campo dos estudos culturais onde perspectivas teóricas diversas como marxismo e neomarxismo, teorias feministas, estruturalismo e pós-estruturalismo, psicanálise e pós-modernismo interatuam para a produção de um conhecimento sobre aspectos culturais da sociedade. É preciso destacar que, conforme ressalta Veiga-Neto (2000), a aproximação dessas diferentes áreas não é aleatória. Não se trata de um jogo de vale tudo. Pelo contrário, significa um entrecruzamento crítico e pontual de partes de conhecimentos produzidos na medida em que estas integram um todo coerente, partilham uma lógica subjacente que lhes

conferem sentido. O caráter "aberto" dos estudos culturais também é evidenciado por Barros e Martino ao afirmarem que

A aproximação dos Estudos Culturais com vários campos do conhecimento, da teoria literária à semiótica, sem restrições de ordem metodológico-práticas que demandassem quaisquer vinculações, tornou-os sobremaneira populares no mundo científico da comunicação, estabelecendo-se, nos últimos vinte anos, como tendência hegemônica no campo. Unindo – tal qual a Escola de Frankfurt – uma teoria social e uma explicação dos fenômenos comunicativos, os estudos culturais ganham espaço pela elasticidade de análise, de objeto e metodologia, inéditos na pesquisa social até então. (2003:211-12)

Desta forma, concordamos com o ponto de vista de Hennigen e Guareschi (2002:48) quando analisam que "um trabalho realizado sob esta perspectiva traz em seu bojo a flexibilidade e a crítica, tão necessárias para se pensar a contemporaneidade: a pesquisa passa a ter 'movimento'".

Nesse *movimento*, nossa pesquisa encontrou-se primeiramente com as proposições teóricas de Hall em torno do que denomina "centralidade da cultura". Trata-se de uma expressão utilizada pelo autor para designar o papel constitutivo que a cultura tem hoje em todos os aspectos da vida social, passando a figurar, inclusive, como um elemento de ligação entre o ambiente doméstico e as tendências mundiais. A centralidade da cultura, fenômeno observável atualmente nos mais diversos recantos do planeta, tem despertado a atenção de pesquisadores de todas as áreas do conhecimento, voltados para a análise de sua relação com a estrutura e a forma de organização das sociedades. Neste sentido, Hall aponta que a cultura "(...) não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior" (1997:23).

De fato, todos os grupos sociais ou indivíduos, em processos de interação social, elaboram esquemas para perceber, organizar, interpretar e orientar as suas ações e as ações dos outros, tornando possível a compreensão das mais diversas situações e a sua inserção nas redes sociais, a partir de uma espécie de guia de como se conduzir no mundo (OLIVEIRA, 2001:72). Estes esquemas são as representações, uma modalidade de conhecimento particular inscrita no pensamento representativo do senso comum, que nos permite entender as formas de raciocínio e sistemas de significação existentes e elaboradas na vida cotidiana na dinâmica das diferentes culturas. Como explicam Guareschi e Jovchelovitch,

É quando as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando elas estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades, que as representações sociais são formadas. (...) Em sociedades cada vez mais complexas, onde a comunicação cotidiana é em grande parte mediada pelos canais de comunicação de massa, representações e símbolos tornam-se a própria substância sobre a qual ações são definidas e o poder é – ou não – exercido. (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 1995:20)

Disto decorre que “(...) cultura envolve poder e ajuda a produzir assimetrias nas habilidades dos indivíduos e grupos sociais para definir e perceber suas necessidades. (...) não é um campo nem autônomo nem externamente determinado, mas um espaço de diferenças e de lutas sociais” (JOHNSON, 1996:76).

Noutras palavras, existe uma relação entre representações e práticas que se inscreve nos processos de interação social e tem repercussões bastante concretas na vida das pessoas. Isto não quer dizer, no entanto, que as representações sociais determinam as práticas. O francês Jean-Claude Abric (1994), apontado como um dos principais representantes da Teoria das Representações Sociais, alerta para o equívoco que significa esta afirmação por parte de vários pesquisadores das representações sociais. Segundo Abric (apud OLIVEIRA, 2001), as práticas sociais são determinadas

por três conjuntos de fatores: 1) os fatores sociais (ou socioculturais) ligados à memória do grupo; 2) o sistema de normas e valores do indivíduo; 3) os fatores ligados à atividade do sujeito. Os dois últimos, analisados micro-sociologicamente, podem ser considerados como situacionais, quer dizer, dizem respeito a situações específicas vividas pelo indivíduo. Já o primeiro corresponde à posição que o indivíduo ocupa na sociedade e às matrizes socioculturais de interpretação construídas pelos agentes de socialização (Estado, igreja, família, escola, sindicato, etc) sendo, portanto, do nível macro-sociológico. Deste modo, Abric avalia que a sociedade não é um “dado secundário” ou algo meramente “construído” pelas representações. Pelo contrário, a sociedade existe antes e depois delas. Oliveira complementa o pensamento do autor francês ao concluir que

Neste caso, as representações não seriam simplesmente um guia para a ação em uma sociedade que se constrói, mas também práticas socialmente cristalizadas. No sentido inverso, as práticas sociais seriam representações em movimento. Os termos comporiam assim uma relação dialética, indissociável, sem início ou fim, sem determinantes nem determinados. (2001:76)

As práticas sociais são representações em movimento. Dito de outra forma, os múltiplos sentidos que os indivíduos dão as suas ações sociais, ou seja, os diferentes modos como os sujeitos representam suas práticas, estão enormemente imbricados na cultura recorrente ao segmento da sociedade ao qual pertencem. Ou, como esclarece Jovchelovitch, “(...) os processos que engendram representações sociais estão embebidos na comunicação e nas práticas sociais: diálogo, discurso, rituais, padrões de trabalho e produção, arte, em suma, cultura” (1995:79). Representar é essencialmente desenvolver modos de expressar as realidades, produzir conhecimentos sobre essas realidades e dar sentido à existência e às experiências

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000:17)

Neste contexto, os meios de comunicação de massa exercem um papel primordial na medida em que “as representações são fundamentalmente formas de conhecimento comunicáveis e/ou formas de conhecimento oriundas dos mais diversos processos de comunicação” (OLIVEIRA, 2001:88). Assim sendo, os meios de comunicação de massa, reconhecidos como um dos principais sistemas de representação da contemporaneidade, produzem ininterruptamente discursos que colaboram para o estabelecimento, sustentação ou mudança de valores nas interações formadoras do "consenso" social, uma vez que participam intensamente do processo de construção e difusão de representações, isto é, estão a todo tempo exprimindo realidades e forjando conhecimentos sobre elas num diálogo contínuo que estabelecem com os receptores. E, desta forma, criam identidades. Mais uma vez, apoiando-nos nas palavras de Woodward, estamos aqui “tratando de um outro momento do “circuito da cultura”: aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as *identidades* produzidas por aqueles sistemas” (2000:17). Jovchelovitch também evidencia a relação entre representações e identidade ao destacar que “(...) as representações sociais, enquanto fenômeno psicossocial, estão necessariamente radicadas no espaço público e nos processos através dos quais o ser humano desenvolve uma identidade, cria símbolos e se abre para a diversidade de um mundo de Outros” (1995:65). Vários autores têm destacado em seus trabalhos como as narrativas das telenovelas e a semiótica da publicidade, por exemplo, participam da construção de certas identidades de gênero (GLEDHILL, 1997; NIXON, 1997). Neste sentido, as

questões que se colocam “(...) têm a ver não tanto com (...) “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com (...) “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2000:109).

Portanto, o conceito de representação utilizado neste trabalho insere-se numa perspectiva pós-estruturalista que, como afirma Silva (2000:90-91), em primeiro lugar, rejeita conotações mentalistas ou associação com uma suposta interioridade psicológica e, em segundo lugar, como qualquer sistema de significação, é uma forma de atribuição de sentido que incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem.

No registro pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é aqui, sempre marca ou traço visível, exterior. (...) a representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. (...) a representação é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. (SILVA, 2000:90-91)

É justamente a partir deste mecanismo que as representações produzem *identidades*. É a compreensão da representação como sistema de significação que permite entender como as identidades adquirem sentido ao serem definidas por meio da linguagem. É também por meio da representação que a identidade se liga a sistemas de poder, na medida em que “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. [Logo,] Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (SILVA, 2000:91).

O conhecimento praxiológico de Pierre Bourdieu

Bourdieu elaborou uma *teoria da prática* segundo a qual as ações sociais são resultantes de uma relação dialética entre um *habitus* e uma situação, ou seja, as *práticas sociais* são produto da relação dialética entre “*estrutura objetiva* – o *habitus* entendido como *modus operandi* – e *conjuntura (opus operatum)* – as condições de realização/atualização desse *habitus*” (ALMEIDA, 1997:22).

O *habitus* é o dado essencial para compreendermos o *conhecimento praxiológico* elaborado por Bourdieu. Com efeito, é este o conceito da obra bourdieusiana que permitiu ao sociólogo francês distanciar-se de uma visão meramente estruturalista, na medida em que, segundo o autor, ele funciona como um intermediador entre as estruturas e as práticas dos agentes. Isto quer dizer que como “sistema de estruturas interiorizadas e condição de toda objetivação”, (BOURDIEU, 1992a:XLVII) o *habitus* “constitui-se em uma matriz que dá conta das produções e reproduções, das experiências diacronicamente determinadas dos agentes” (ALMEIDA, 1997:22). Nestes termos, o conhecimento praxiológico bourdieusiano configura

(...) não apenas o sistema de relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas objetivas e as disposições estruturadas pelas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, vale dizer, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade. (BOURDIEU, 1972:163)

Desta maneira, com base no pensamento de Bourdieu, devemos considerar que as estruturas são reproduzidas, mas também transformadas na prática através de uma relação dialética entre agência e estrutura. Neste processo, as transformações

concretas, mas também potenciais, “estariam sempre ligadas às condições conjunturais e objetivas a partir das quais se constituíram” (ALMEIDA, 1997:22) ou, como argumenta Fairclough (2001:84-85), “(...) as estruturas são reproduzidas ou transformadas, dependendo do estado das relações, do equilíbrio de poder, entre os que estão em luta num domínio sustentado particular de prática, tal como a escola ou o lugar de trabalho”.

Nesta perspectiva, um outro conceito bourdieusiano – o de campo – é fundamental para entendermos a dinâmica da vida social. O campo é “o *locus* das lutas e confrontos entre diferentes atores/agentes, girando ao redor de seus interesses específicos” (ALMEIDA, 1997:22). São nos campos, portanto, onde encontramos as manifestações das relações de poder às quais se estruturam mediante uma “distribuição desigual de um *quantum* social (capital simbólico, cultural ou social) que, em última instância, é o que vai determinar a posição que o agente ocupa na sociedade/cultura” (ALMEIDA, 1997:23). É o próprio Bourdieu quem destaca a relevância da singularidade das posições no interior de cada universo social e as lutas e confrontos que se dão entre os diversos agentes destes campos em complexas relações de poder

Há, portanto, estruturas objetivas, e há também lutas que têm como objeto estas estruturas. *Os agentes sociais não são evidentemente partículas passivamente conduzidas pelas forças do campo (...)*. Eles têm disposições adquiridas que eu chamo de *habitus*, isto é, maneiras de ser permanentes, duráveis, que podem em particular conduzi-los a resistir, a se opor às forças do campo. Aqueles que adquiriram, longe do campo em que estão inscritos, disposições que não são as mesmas que se exige este campo, correm o risco, por exemplo, de estarem sempre defasados, deslocados, mal colocados, mal na sua pele, com todas as conseqüências imagináveis. *Mas eles podem também entrar em luta com as forças do campo, resistir a elas e, ao invés de adequar suas disposições às estruturas, tentar modificar as estruturas em função de suas disposições, para adequá-las às suas disposições.* (BOURDIEU, 1997:22, grifos nossos)

Estas observações se traduzem numa compreensão de que, anterior ao indivíduo, a sociedade teria “uma estrutura organizada de símbolos e significados, bem como modelos de interação preestabelecidos” (COUTO, 2001:45) incorporados pelo sujeito no processo de socialização. “A cultura, portanto, oferece padrões que são incorporados como *habitus*” (COUTO, 2001:45). Um aspecto recorrente nas sociedades de todo o mundo, a divisão sexual, serve de exemplo e permite perceber como esta compreensão está presente nas palavras de Bourdieu quando este analisa que

(...) a divisão entre os sexos parece estar na ‘ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (...), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e ação. (BOURDIEU, 1999:17)

Portanto, devemos enfatizar que as práticas sociais são ações dotadas de “uma racionalidade e um significado histórico”, como destaca COUTO (2001:47). Assim, ao mesmo tempo em que a cultura – incluindo as culturas de gênero – “circunscreve homens e mulheres num *habitus* social pré-existente às suas especificidades como indivíduos, confere aos homens e mulheres características de agência e poder que lhe são inerentes” (COUTO, 2001:47). Noutras palavras, ao mesmo tempo em que as instituições de socialização produzem nos indivíduos um determinado *habitus* – entendida como a “variante estrutural” deste conceito – cada agente é dotado de uma *prática* que lhe confere um “estilo pessoal” que “aparece como desvio codificado em relação ao estilo de uma época, classe ou grupo social” (COUTO, 2001:45).

Destas considerações chega-se a constatação de que a postura teórica e epistemológica de Bourdieu abre a possibilidade de repensar o mundo social com o olhar voltado à captação e registro desse processo de subversão e mudança “a partir da emergência de transformações/produções significativas nas identidades e nas

culturas...” (ALMEIDA, 1997:41). As noções de *campo* e *habitus* permitem “re-introduzir os agentes, a ação, a prática, sem, contudo, negar a força das normas que incidem sobre os próprios agentes” (COUTO, 2001:65) numa perspectiva relacional de análise entre agência e estrutura.

Articulando os estudos culturais à teoria da prática de Bourdieu

O diálogo entre estas duas perspectivas sociológicas contemporâneas apresenta-se como condição favorável à elaboração de um conhecimento que propicie a reflexão e o entendimento da dinâmica relação entre sociedade, cultura e comunicação.

As aproximações entre os estudos culturais e a teoria de Bourdieu são apontadas no trabalho de Barros e Martino (2003) quando estes destacam

(...) uma base de preocupações comuns, uma sociologia do conhecimento e da prática a partir do senso comum, das práticas e linguagens cotidianas. Tanto Bourdieu quanto Williams, Thompson ou Hoggart privilegiam a prática cotidiana e suas motivações como objeto de estudos, ultrapassando certas barreiras acadêmicas para mostrar que a essência “natural” das ações está na verdade vinculadas a estruturas anteriores geradoras da conduta social. (Cf. DURING, 2000:427 apud BARROS; MARTINO, 2003:213)

Devemos aqui lembrar novamente a figura imprescindível de Stuart Hall, não somente por sua contribuição ao desenvolvimento dos estudos culturais britânicos, mas principalmente em razão da importância do conjunto de sua obra para a consolidação da comunicação como objeto de estudo deste campo, bem como em função das associações que é possível fazer entre o seu pensamento e o de Bourdieu.

Buscando entender a relação entre cultura e comunicação, Hall (apud BARROS; MARTINO, 2003:212) propõe analisar os meios como "parte integrante –

influyente e influenciável – de um contexto social" perpassado por uma cultura que circula por toda a sociedade na qual se inserem as próprias instituições produtoras de comunicações massivas.

Separá-los, ou estabelecer uma relação causal de dependência estrita – como grande parte dos estudos de comunicação do século XX – é reduzir invariavelmente as possibilidades de compreensão da comunicação no contexto, ao mesmo tempo dentro e ao redor de seus agentes, contexto e produto de práticas sociais específicas. (BARROS; MARTINO, 2003:212)

A partir desta ótica, Hall elabora o modelo encoding/decoding segundo o qual a produção de bens simbólicos ocorre mediante um mecanismo ininterrupto de codificação e decodificação em que os vários agentes sociais são ao mesmo tempo produtores e consumidores dos meios. O modelo de comunicação de Hall oferece "uma referência teórica e uma pluralidade inédita de atores no processo de produção cultural", segundo Barros e Martino (2003:215). A consequência direta dessas formulações teóricas de Hall é a observação de que "não é mais possível pensar as práticas cotidianas sem a mediação dos produtos dos meios de comunicação". Dito de outra forma, "o estudo da chamada "comunicação social" está indelevelmente associado ao estudo do cotidiano" (BARROS; MARTINO, 2003:212) numa tentativa de estabelecer uma relação lógica entre grupos sociais, suas práticas e suas representações.

Por outro lado, é preciso destacar que, ao propor seu modelo de comunicação encoding/decoding, Hall também chama a atenção para a existência de uma desigualdade entre o produtor e o receptor de uma mensagem, apesar dos pontos em comum. Ele afirma que “a noção de que todos somos membros ‘livres e iguais’ das estruturas comunicativas, com igual ‘competência para falar’ e ‘livre acesso’ à mídia, é uma mistificação” (1975:118).

O desnível que marca a relação entre produtores e receptores dos discursos torna-se ainda mais acentuado ao pensarmos os meios de comunicação de massa. Neles, a mensagem se origina dentro de instituições – os próprios veículos massivos – normalmente vinculados às estruturas de poder dominantes no campo comunicacional, logo atrelados a um esquema de significado recorrente a este segmento da sociedade (BERGER & BERGER, in FORACCHI; MARTINS, 1981).

Hall não deixa dúvidas quanto a esta particularidade do processo comunicativo – ou seja, a desigualdade presente não apenas na mídia, mas potencialmente em todo ato de fala, uma vez que emissor e receptor estabelecem uma relação social e, como tal, uma relação de poder. Isto fica claro ao fazer a seguinte declaração

Sabemos que a ‘competência’ para falar não é distribuída de forma igual entre os diversos grupos da população. A distância entre a instância produtora do discurso (*encoding*) e os receptores (*decoding*) é ainda maior no caso dos meios de comunicação de massa. Na comunicação social, todo fato ‘literal’ é também objeto de uma identificação social (HALL, 1975:118).

As idéias de Hall encontram eco nas formulações dos conceitos de *campo* e *habitus* empreendidas por Bourdieu no seu intento de descrever e explicar as formas de funcionamento da sociedade e as práticas dos agentes. Bourdieu concebe a sociedade como um conjunto de campos sociais, mais ou menos autônomos, sem fronteiras estritamente delimitadas, atravessados por lutas entre classes e que se articulam entre si, ou seja, embora tenham lógicas específicas, os diversos campos se interrelacionam. O sociólogo francês assim define campo

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com as outras posições (dominação, subordinação, homologia, etc.). Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social é constituído do conjunto destes microcosmos sociais relativamente autônomos, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irredutíveis às que regem os outros campos. Por exemplo, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem a lógicas diferentes. (BOURDIEU; WACQUANT, 1992:72)

Cada campo é constituído por agentes que ocupam dentro dele certas posições que, por sua vez, dotam estes agentes de um certo *habitus* mais ou menos reconhecível e uniforme, graças a um processo de socialização, como esclarece Bourdieu

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de disposição duradouros e transponíveis, estruturas estruturadas dispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípios geradores e organizadores de práticas e representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a visada consciente de fins e o controle expresso das operações necessárias para atingi-los, objetivamente “reguladas” e “regulares”, sem ser em nada o produto da obediência a regras e sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (1980:88-89)

Portanto, o *habitus* se traduz nas inclinações que os indivíduos demonstram para determinadas formas de perceber, sentir, pensar e fazer, interiorizadas mediante suas condições objetivas de existência a partir da ocupação desta ou daquela posição dentro de um campo específico e que funcionam como princípios inconscientes de percepção, reflexão e ação.

Ora, ao expor seu modelo de comunicação, o que está Hall a fazer senão a referir-se a este modo de organização e funcionamento da sociedade ao partir da premissa de que emissores e receptores das mensagens ocupam posições distintas no campo comunicacional e, conseqüentemente, expressam-se em *habitus* diferenciados,

mediante suas experiências concretas. Para Hall, o *encoding*, quer dizer, o processo de codificação de uma mensagem

(...) é exercido por indivíduos pertencentes a uma elite profissional, com sua própria formação, sua própria percepção seletiva e posição social, bem como suas competências profissionais e considerações sobre o poder constituído criados a partir de sua posição de classe específica. Incluindo as preferências estéticas determinadas pelos mesmos parâmetros. (Cf. HUNTER, 1992 apud BARROS; MARTINO, 2003:219)

De igual maneira, o *decoding*, isto é, o processo de decodificação de uma mensagem “é feito por uma “audiência de massa” heterogênea, complexamente estruturada em suas relações desiguais de distribuição de poder econômico e cultural” (HALL, 1975:118). A conclusão imediata da análise desse modelo proposto pelo autor jamaicano é de que

Há, assim, no processo de intersubjetivação cognitiva do qual decorre a comunicação, a interação entre *habitus* oriundo de uma infinidade de padrões, reduzíveis a um mínimo de dois, centrados nos pólos da mensagem definidos por Stuart Hall. [...] Rompendo com as conclusões anteriores, oscilantes entre um produtor monopolista e um receptor onipotente, atribuindo-se capacidades plenipotenciárias ora a um, ora a outro, os Estudos Culturais demonstram a necessidade de levar em conta as rotinas de produção tanto quanto as possibilidades de recepção como partes integradas de uma totalidade social anterior, com práticas, discursos e conhecimentos incorporados, distribuídos de forma desigual, mas presentes em todos os ambientes para um mínimo necessário de reconhecimento da mensagem. (BARROS; MARTINO, 2003:220)

Logo, o que está posto é a necessidade de analisar a comunicação, sobretudo massiva, considerando que os agentes envolvidos “são partes integrantes e complementares” de uma sociedade marcada por “uma estrutura desigual de distribuição de competências gerativas de compreensão, do circuito de produção cultural – dito de outra forma, compartilham de um “conhecimento social” mantido pelos meios de comunicação” (HALL *in* CURRAN et alii, 1977 apud BARROS; MARTINO, 2003:225). Deste modo, configura-se o modelo de Hall que traz para o campo da comunicação uma das principais contribuições da perspectiva dos estudos

culturais britânicos: o deslocamento do conceito de “transmissão”, que desconsiderava quaisquer contextos sociais, para o conceito de “mediações”, idéia que ganha força na América Latina, sobretudo a partir dos estudos e elaborações teóricas de Jesús Martín-Barbero. Diz o autor colombiano:

O que intencionamos pautar é que, enquanto a comunicação continue sendo pensada como alguma coisa superestrutural, não existirá forma de romper com o espaço da estrutura e o sistema e, portanto, não será possível conceber sua inserção multidimensional e plurideterminada no modo de produção, nem muito menos numa formação social concreta (1978:46)

Segundo a pesquisadora Ana Carolina Escosteguy, o que Martín-Barbero está propondo é basicamente “deslocar o estudo da comunicação do espaço organizado pelo conceito de estrutura para o espaço que abre o conceito de prática” (2001:81). Esse deslocamento implica que a investigação do processo de produção e consumo das mensagens não pode prescindir do olhar sobre os sujeitos envolvidos no fenômeno comunicativo, “sujeitos que [...] não se definem por algum tipo de intencionalidade, mas pelo ‘lugar’ que ocupam no espaço social e pela forma como inscrevem sua presença no discurso” (MARTÍN-BARBERO, 1978:121). Ao pensar os sujeitos como indivíduos que “falam” de uma determinada forma a partir dos “lugares” que ocupam no espaço social, Martín-Barbero, tal como Hall, aproxima-se dos conceitos de campo e *habitus* formulados por Bourdieu. Os sujeitos que integram o *campo* da comunicação falam de determinados *lugares*, ou seja, de emissores ou receptores, identificando-se com determinados *habitus* provenientes de suas posições-de-sujeito em um espaço social fortemente marcado por relações de poder, que nem sempre se manifestam em oposições, antagonismos e incompatibilidades, mas também se expressam em associações e compartilhamento de idéias. Disso decorre que o campo da comunicação é, acima de tudo, sinalizado por instabilidades, ambigüidades e contradições.

Neste contexto, destacam-se aquilo que para Martín-Barbero (1997:301), estão “entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos” – *os gêneros*² – que constituem algumas das “chaves para a compreensão da especificidade cultural do massivo” (Idem:298). Os gêneros são, como diz outro importante teórico da comunicação, os “modos em que se fazem reconhecíveis e organizam a competência comunicativa, os emissores e os destinatários” (WOLF, 1985:191). Desta forma, são explicitamente identificados como estratégias de comunicabilidade e de interação entre estes agentes. A seguinte comparação que Martín-Barbero (1997:298-299) faz entre cinema e televisão nos ajuda a entender esta particularidade dos gêneros – “Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*”.

Isto implica dizer que “(...) a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção” (MARTÍN-BARBERO, 1997:302). Sinteticamente, pode-se afirmar, portanto, que os gêneros são momentos de uma *negociação* que se estabelece entre “as formas televisivas com a elaboração cultural e discursiva do sentido” (GOMES, 2003:49).

Destas observações decorre a percepção de que as relações de comunicação (gêneros como estratégias de comunicabilidade e de interação) que se estabelecem entre emissores e receptores se inscrevem no âmbito do que Bourdieu denomina *poder simbólico* – “(...) esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe são sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2000:7-8) – pois estas relações “dependem, na forma e no conteúdo, do

² Por *gêneros* o autor se refere aos tipos de programas produzidos pela mídia, neste caso, em especial, pela mídia televisiva.

poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações...” (BOURDIEU, 2000:11). Logo, tanto a produção como a recepção são determinadas pelo conhecimento prévio decorrente da posição do agente na sociedade num processo cuja individualização e compreensão das mensagens se dá “mediante a posse e a distribuição necessariamente desigual do capital cultural relativo dentro de um sistema capitalista” (BARROS; MARTINO, 2003:217).

Neste aspecto, empreendemos aqui um esforço de pensar numa “leitura” relacional do processo comunicativo dentro da obra de Bourdieu. Ou seja, se o autor entende que “o mundo social se organiza a partir de um “campo” no qual várias forças estão constantemente atuando” (ALMEIDA, 1997:42), analisar os gêneros como momentos de uma *negociação* entre as formas televisivas e a elaboração cultural e discursiva do sentido significa buscar conhecer “sua participação objetiva como forças reprodutoras (...), mas também produtoras/inovadoras” (Idem) das práticas sócio-culturais.

Desta maneira, é importante destacar que as limitações, mas também, as potencialidades da obra de Bourdieu no que se refere à aplicabilidade de seus conceitos para a análise das práticas são ressaltadas pelo próprio Martín-Barbero ao avaliar que

(...) a idéia que orienta a concepção que Bourdieu tem do que é uma prática acaba por colocar a reprodução como processo social fundamental. A partir daí Bourdieu elabora um modelo mais aberto, completo e menos mecânico possível para compreender a relação das práticas com a estrutura, mas deixou de fora, não pensada, a relação das práticas com as *situações* e o que a partir delas se produz de inovação e transformação. (1997:113)

O descompasso apontado por Martín-Barbero na obra de Bourdieu encontra uma solução justamente na perspectiva adotada pelos estudos culturais, sobretudo quando esta traz para o debate o conceito de “mediações” destacando a importância das *situações*, ou seja, do contexto social, localizado historicamente, na produção dos

sentidos no exercício das práticas culturais cotidianas pelos diversos agentes sociais.

Sobre este aspecto, Souza afirma que

A noção tantas vezes utilizada de mediação é fundamental, já que não retoma o lugar positivista de líder grupal ou de opinião, nem se circunscreve a identificar a existência da mediação: procura qualificá-la no receptor, no emissor, no processo grupal, social etc. Essa estratégia, se de um lado elimina o lugar e o espaço do emissor, portanto não o nega nem o inocenta, faz o mesmo com relação ao receptor, que é buscado em seu contexto, mesmo na diferença, do lugar social assimétrico que vem a ocupar perante o emissor. (1995:36)

Fuentes complementa e ajuda a compreender melhor esta noção ao afirmar que “Na realidade, [...] a comunicação como objeto de estudo pode ser definida, em seus termos mais gerais, como as relações, através de suas múltiplas mediações, entre produção de sentido e identidade dos sujeitos nas mais diversas práticas sócio-culturais” (FUENTES, 1996 apud ESCOSTEGUY, 2001:57). Portanto, estudar a comunicação é estudar os sujeitos que a produzem, em formações sociais específicas, considerando que suas práticas são perpassadas por múltiplas mediações, ou seja, levando em conta a relação entre práticas culturais e outras práticas, isto é, entre o cultural e o econômico, o político, o social, etc. A partir desta perspectiva, o gênero (tipo de programa produzido pela mídia televisiva) aparece como

(...) uma categoria abrangente, capaz de classificar uma série bastante diversificada de elementos, e servir – de acordo com Martín-Barbero – como elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une espaço da produção, anseios dos produtores culturais e desejos do público receptor. (...) como (...) reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem, e instrumento de mediação das projeções e identificações com o público receptor. (BORELLI, 1995:73).

É o próprio Martín-Barbero quem reconhece que Bourdieu empreendeu de fato um esforço no sentido de escapar do determinismo estruturalista ao destacar que “O *habitus* não é o destino que às vezes acreditou-se ser. Como produto da história, é um sistema de disposição aberto, que está incessantemente diante de experiências novas e,

logo, incessantemente afetado por elas. É duradouro, mas não imutável” (BOURDIEU, 1992b:108-109).

Deste modo, Bourdieu atenta para o caráter sensível do *habitus* à possibilidade de mudança social. Porém, logo em seguida, o recoloca no lugar de potente fator de reprodução social ao advertir que “Dito isto, devo acrescentar imediatamente que a maioria das pessoas está estatisticamente destinada a encontrar circunstâncias afinadas com aquelas que modelaram originariamente o seu *habitus* e, por conseguinte, a ter experiências que virão reforçar as suas disposições (Idem).

De toda forma, é preciso considerar que a postura teórica bourdieusiana de levar em conta a ação social, ou seja, o fato de admitir a possibilidade de mudança a partir da atividade humana “diante de experiências novas” significa um passo importante na direção de superar a corrente estruturalista. Atitudes semelhantes podem ser identificadas nas proposições teóricas tanto de Hall quanto de Martín-Barbero. O primeiro demonstrará a preocupação de reter a noção de ação humana em seu modelo de comunicação encoding/decoding ao frisar que “as diversas decodificações possíveis de um determinado texto estão sempre relacionadas à experiência das audiências” (ESCOSTEGUY, 2001:72). E Martín-Barbero, por sua vez, buscará tirar o estudo da comunicação do espaço da estrutura ao pensar o processo comunicativo como prática social. Estas observações indicam que, apesar de influenciados pelo estruturalismo francês, estes autores produziram teorias que não se encontram inteiramente dentro do campo estruturalista.

Capítulo 2

A construção discursiva das identidades

Já discutimos a estreita relação de dependência entre representação e identidade. Neste momento, pretendemos aprofundar a reflexão destacando o papel da linguagem na constituição de identidades nos sistemas de significação que as compõem, com destaque para os meios de comunicação de massa.

Como ocorre o processo de construção de identidades? Para responder a essa pergunta é necessário pensar sobre a relação que se estabelece entre subjetividade e intersubjetividade. A primeira corresponde ao modo como cada sujeito percebe e compreende seu eu. Subjetividade constitui, portanto, “um atributo essencialmente individual, que envolve sentimentos e pensamentos mais pessoais” (SIMÕES, 2003:2). Intersubjetividade, por sua vez, refere-se ao modo como os sujeitos estão inscritos num determinado espaço sócio-cultural em que a produção dos sentidos se dá pela ação e interação dos atores sociais. Logo, pode-se dizer que a intersubjetividade representa “a projeção das subjetividades dos indivíduos de modo cruzado, ou seja, há um entrelaçamento das diferentes subjetividades” no terreno cultural e social (Idem).

O processo de construção de identidades é resultante destas complexas relações entre os diversos atores sociais num contínuo movimento de aproximações e distanciamentos decorrentes de sentimentos de semelhanças e diferenças entre os indivíduos, fazendo com que as pessoas se identifiquem e se reconheçam como integrantes ou não deste ou daquele grupo. Como explica Woodward (2000:55), “(...) nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a

cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”.

Simões (2003:2) ressalta que esta compreensão do processo de construção de identidades como “complexo, múltiplo e móvel”, que se efetiva por meio de uma “dinâmica intersubjetiva de constituição dos sentidos (...) marcada por contradições, por identificação e alteridade” tem como importância fundamental a ruptura com a concepção de uma “identidade fixa, de um núcleo sólido e compacto”. Pelo contrário, apresenta a oportunidade de falar em identidades (no plural), ou seja, “em pontos de identificação que proporcionam aos homens sentimentos de pertencimento dentro da rede simbólica em que estão inseridos”. Este novo enfoque, como indica Hall, torna a identidade “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 apud HALL, 2001:12-13).

O conceito de interpelação, o qual Hall toma de empréstimo, foi utilizado por Louis Althusser em seu ensaio “Os aparelhos ideológicos de Estado”, publicado em 1971, onde ele tenta

(...) evitar o economicismo e o reducionismo das teorias marxistas clássicas sobre ideologia, reunindo em um único quadro explicativo tanto a função materialista da ideologia na reprodução das relações sociais de produção (marxismo) quanto a função simbólica da ideologia na constituição do sujeito (empréstimo feito a Lacan). (HALL, 2000:112-113)

O termo faz referência ao modo como os sujeitos – ao se reconhecerem como tais: “sim, esse sou eu” – são recrutados para ocupar certas posições de sujeito (WOODWARD, 2000:59), ou seja, são convocados a assumir seus lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares, num processo de produção de subjetividades, “que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”” (HALL, 2000:112).

Afirma Althusser: “A ideologia... ‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos... ou ‘transforma’ os indivíduos em sujeitos (...) por esta operação muito precisa a chamei de interpelação” (1971:146).

Mas afinal, como os sujeitos formam e transformam suas identidades? Como são representados ou interpelados nos sistemas culturais? Um dos principais sistemas culturais da atualidade são os chamados meios de comunicação de massa. Segundo Hall, “os meios de comunicação *definem*, não simplesmente *reproduzem*, a “realidade”” (apud ESCOSTEGUY, 2001:62). O autor defende seu ponto de vista com o argumento de que

(...) definições de realidade são sustentadas e produzidas através de todas aquelas práticas lingüísticas – entendidas num sentido amplo – por meio das quais definições seletivas do ‘real’ são representadas. Mas representação é uma noção muito diferente daquela de reflexão. Implica o trabalho ativo de selecionar e apresentar, de estruturar e dar forma: não simplesmente de transmitir um significado já existente, mas o trabalho mais ativo de *fazer as coisas significarem*. (HALL, 1982:64 apud ESCOSTEGUY, 2001:62)

Para Escosteguy, o que está aqui sendo questionado é o papel “reflexivo” dos meios de comunicação e a concepção da linguagem como algo “transparente”. A autora defende o mesmo ponto de vista já apresentado neste trabalho ao afirmar que, “na realidade, a representação implica uma prática, uma produção de sentido” (2001:62) que se dá através da linguagem, isto é, dos discursos – entendidos como “materialidades simbólicas que exigem a interlocução entre os sujeitos e estão inscritos em contextos” (SIMÕES, 2003:3). Ou, como afirma Costa, a linguagem traduz a

(...) oposição dialética entre interioridade e exterioridade, entre subjetividade e objetividade, ... [permitindo] ao homem compartilhar com os outros as impressões obtidas a partir de sua experiência vivida e processada internamente. Assim se constituiu a cultura, que é, na definição de Geertz, o compartilhamento de significados relativos ao mundo e aos homens que dele fazem parte. (2002:11)

Portanto, os sujeitos, ao serem representados na mídia, têm suas identidades construídas discursivamente, pois a representação é uma ‘prática significativa’ e, conseqüentemente, “os meios de comunicação são agentes significantes”, ou seja, através de seus discursos, “fazem as coisas [e as pessoas] significarem” (HALL apud ESCOSTEGUY, 2001:62).

Para Simões (2003:3), afirmar que as identidades são elaboradas discursivamente “significa sustentar que elas são construídas através de práticas realizadas em determinados contextos pelos atores sociais que marcam sua experiência no mundo através da palavra e investem de sentido a realidade social”. Desta maneira, é possível inferir que os discursos produzidos pela cultura midiática participam da constituição das identidades. Assim, importa analisar como o discurso de programas televisivos do gênero ficcional contribui para a construção da identidade masculina e para a produção de sentidos sobre masculinidades na sociedade brasileira contemporânea.

A comunicação mediando a construção de identidades

Denis McQuail identifica quatro fases no processo de desenvolvimento do campo da pesquisa em comunicação no que se refere à compreensão da relação entre mídia e receptor. Segundo o autor, a primeira fase, que compreende as quatro primeiras décadas do século XX, caracteriza-se pela atribuição de grandes poderes aos meios de comunicação de massa para modificar atitudes e comportamentos das audiências. Posteriormente, no período que vai até aproximadamente os anos 1960, o poder dos meios começa a ser questionado e a mídia passa então a ser vista como

parcialmente ineficaz na alteração de atitudes e comportamentos dos receptores. Em seguida, numa terceira fase, foram redescobertos os poderes dos meios na construção e manipulação da realidade e de suas representações. A quarta fase, que se inicia por volta dos anos 1980 e permanece até nossos dias, aponta para a existência de uma relação negociada entre mídia e recepção (McQUAIL, 1992 e 1994).

Mais do que uma mera divisão do campo científico da comunicação em intervalos marcados por pesquisas voltadas para entender a relação entre mídia e sociedade, estes períodos evidenciam um olhar sobre os meios e o receptor que nega a existência de sujeitos promovendo o processo comunicativo. Em evidência estão os veículos massivos, ora tidos como eficazes ou ineficazes no controle sobre o condicionamento das pessoas que constituem o alvo das suas mensagens, ou seja, o receptor, que desponta aqui na condição de *objeto*. Esta perspectiva teórica só começa a ser modificada em meados das décadas de 1980 e 1990, quando pesquisadores realizam a descoberta dos *sujeitos* da comunicação.

O sujeito se incorporou tardiamente ao estudo da comunicação de massa. A reflexão acadêmica sobre a informação limitou-se durante as seis primeiras décadas do século XX aos objetos de sua produção, veiculação e efeitos sociais. Eram, via de regra, excluídos do processo o sujeito emissor e o sujeito receptor. As causas dessa exclusão advêm de necessidades históricas em que o processo de manipulação era a grande preocupação, tanto entre os que pretendiam aprender a manipular melhor quanto entre os que passavam seu tempo a denunciar sistemas como o da “indústria cultural”. (BARROS; MARTINO, 2003:35)

A mudança de postura teórica no campo da comunicação se deu mediante um movimento geral de repensar as práticas comunicativas a partir de uma perspectiva culturalista, ou seja, um olhar que vê a comunicação *na* cultura. Daí a compreensão de que o elemento principal de um ato comunicativo não é a circulação isolada de uma mensagem, “mas a construção social do significado que lhe é atribuído e constantemente retrabalhado pelos elementos constitutivos da ação” (BARROS;

MARTINO, 2003:216), quer dizer, os agentes sociais que constroem os diversos significados intersubjetivamente com a mediação fundamental da linguagem (BERGER; LUCKMANN, 1991). Jovchelovitch também aponta para o caráter mediador do processo comunicativo ressaltando sua importância no mecanismo de significação da realidade que circunda o indivíduo

Comunicação é mediação entre um mundo de perspectivas diferentes, trabalho é mediação entre necessidades humanas e o material bruto da natureza, ritos, mitos e símbolos são mediações entre a alteridade de um mundo frequentemente misterioso e o mundo da intersubjetividade humana: todos revelam numa ou noutra medida a procura de sentido e significado que marca a existência humana no mundo. (JOVCHELOVITCH, 1995:81)

Neste movimento de redefinição teórica do campo da pesquisa em comunicação teve grande importância a corrente dos estudos culturais britânicos. A própria constituição e consolidação da perspectiva dos estudos culturais latino-americanos nos anos 1990 é um indicativo do papel que representaram os trabalhos de Hoggart, Williams, Thompson, e sobretudo Hall, na configuração de um novo olhar sobre os processos comunicativos, principalmente massivos. Muitos dos aspectos levantados por estes autores, ainda na década de 1950, na elaboração de respostas para clarificar o funcionamento da comunicação na sociedade foram retomados por outros pesquisadores, inclusive latino-americanos como Jesús Martín-Barbero, anos mais tarde, principalmente no último decênio do século XX.

Uma das primeiras preocupações de Hall, na apresentação de seu modelo encoding/decoding, foi demonstrar a interdependência entre produção-circulação-recepção, ultrapassando a concepção dominante de comunicação que, até então, entendia estas etapas como distintas e separadas. Tomando como exemplo o discurso televisivo, Hall tenta mostrar que se é no espaço da produção que se constrói a mensagem, esta etapa não constitui, por outro lado, um momento isolado das outras

fases do processo comunicativo, pois a produção “recupera agendas, tópicos, eventos, enfim, temas da própria audiência e de outras fontes da estrutura sócio-político-cultural” (ESCOSTEGUY, 2001:67). Afirma o autor que

circulação e recepção são, realmente, ‘momentos’ do processo de produção na televisão e são reincorporados via um número de imprecisos e estruturados ‘feedbacks’ no mesmo processo de produção. O consumo ou recepção da mensagem de televisão é, desta maneira, também um ‘momento’ em si mesmo, no seu mais amplo sentido, do processo de produção, embora este último seja ‘predominante’ porque é o ‘ponto de partida para a realização’ da mensagem. Produção e recepção da mensagem televisiva não são, contudo, idênticos mas são relacionados: eles são momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo. (HALL, 1980:130)

Noutras palavras, Hall ressalta que a comunicação massiva ocorre mediante as relações sociais estabelecidas entre os sujeitos deste processo, ou seja, produtores e receptores, nas quais os conteúdos das mensagens são compartilhados gerando consenso social. Há, portanto, uma interação entre os elos da corrente que compõe a cadeia comunicativa.

Os comunicadores, nas sociedades modernas, são mais explicitamente mediadores (...). Devem estabelecer suas produções, eventos e atividades a partir da audiência para a qual as mensagens são endereçadas. Em outras palavras, eles ‘retransmitem’ as experiências da audiência para a audiência. (...) Nos sistemas modernos de comunicação os indivíduos progressivamente assumem o papel de fonte e receptor ao mesmo tempo. (HALL, 1975:117)

A proposta de Hall rompe definitivamente com a concepção que diferencia emissores e receptores em dois pólos opostos – os dominantes e os dominados. Quanto a este aspecto, algumas considerações em torno dos estudos culturais atribuindo um caráter “ativo” ao receptor no papel de “resistir” aos apelos da mídia representam um equívoco na interpretação dos trabalhos britânicos em torno da relação entre cultura e sociedade³. Percebemos que várias das recentes pesquisas desenvolvidas,

³ O trabalho de Itania Maria Mota Gomes (2003), apesar de significativas contribuições, como a retomada da proposta de Martín-Barbero para analisar os gêneros dos programas televisivos como

principalmente na América Latina, centradas nesta idéia de um “receptor ativo” findaram por prender esta perspectiva teórica numa espécie de “camisa de força” por reafirmarem a dominação do emissor sobre o receptor, reproduzindo, assim, um paradigma por muito tempo dominante no campo da comunicação. Isto, segundo Barros e Martino, é consequência de uma análise precipitada, ou seja, jamais estiveram de acordo com as concepções originais dos pesquisadores britânicos.⁴ Dizem os autores

É um lugar comum no discurso da produção nos meios de comunicação a idéia de um “receptor ativo”, sobre o qual se deve lançar o foco das preocupações em comunicação. Há mais demagogia do que propriamente a identificação de um reposicionamento nessa postura, oriunda de uma leitura apressada dos estudos culturais. Sobretudo quando estão em pauta as “mediações” (...). A partir daí, creditar a responsabilidade pela reconstrução das mensagens inteiramente ao receptor, ou, no sentido oposto, outorgar ao ambiente todos os posicionamentos perceptivos é inócuo. (2003:229-230)

Assim, como expressa o modelo de Hall, a produção de bens simbólicos envolve todos os agentes sociais que figuram simultaneamente como produtores e consumidores dos meios massivos a partir de um processo contínuo de codificação e decodificação de mensagens marcado pelo compartilhamento de um conjunto de representações que traduzem uma determinada lógica de mundo.

(...) os indivíduos são parte ativa no universo de produção da mídia (...). Não como “receptores”, no sentido vulgar da palavra, ou “alvos”, mas sobretudo como base de uma sociedade da qual participa a mídia. As condições culturais e econômicas, bem como os hábitos de recepção, ultrapassam tanto a passividade, já abandonada como critério de pesquisa, quanto a resistência voluntária, produto de uma “autodeterminação” vinda sabe-se lá de onde das profundezas do intelecto da pessoa. (...) Os hábitos do público são uma referência constante para os produtores, uma vez que o significado das mensagens vai escapando progressivamente ao seu controle a partir do momento zero em que são novamente enviadas ao mundo social. (BARROS; MARTINO, 2003:223-224)

estratégias de comunicabilidade entre emissores e receptores, representa um exemplo da interpretação “enviesada” de que tem sido alvo os estudos culturais.

⁴ É o que constatamos, por exemplo, neste trabalho, ao lermos as obras de Stuart Hall e do próprio Martín-Barbero, um dos principais representantes dos estudos culturais na América Latina.

Deste modo, atualmente, a construção de identidades é fortemente mediada pelos meios de comunicação, pois “aproveitando-se do que já é conhecido do público e de suas disposições cognitivo-compreensivas” (BARROS; MARTINO, 2003:227), “a mídia constrói uma série de padrões específicos de subjetividades para o público” (TURNER, 2000:27), gerando um vínculo intersubjetivo com base na cultura.

Na sociedade contemporânea, não somente no território nacional brasileiro, tem-se observado um “processo de estilhaçamento do indivíduo em múltiplas posições e/ou identidades” (ESCOSTEGUY, 2001), fenômeno alvo de intensas discussões no âmbito da teoria social sob a denominação de “crise de identidade”. Segundo Mercer (1990), é justamente este aspecto de “crise” que vem conferindo ao assunto “identidade” tanta atenção por parte dos mais diversos campos do conhecimento, com especial destaque para a área das ciências sociais. Para o crítico cultural, “a identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (1990:4).

É exatamente o que tem-se verificado nas várias sociedades do mundo, chamado por alguns de pós-moderno: a substituição de antigas identidades por novas formas de ser, estar e agir no cenário social, como avalia Stuart Hall

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2001:7)

Este fenômeno, no entanto, não tem ocorrido de forma “suave” ou “pacífica”. Pelo contrário, o deslocamento das identidades tem sido marcado por acirrados conflitos, como ressalta Woodward

O importante (...) é reconhecer que a luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando-se de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos. Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo. (2000:25)

Neste processo de deslocamento contínuo de identidades do indivíduo, devemos, mais uma vez, salientar a expressiva participação da cultura midiática, materializada nos meios de comunicação, por constituir uma das principais fontes de significados, foco de identificações e sistema de representação da sociedade contemporânea. Através do diálogo que estabelece diariamente com os receptores, e “aproveitando-se de suas disposições cognitivo-compreensivas”, a mídia oferece ininterruptamente aos agentes sociais uma variedade de identidades possíveis em diferentes momentos, de tal modo que as identificações dos sujeitos vão sendo constantemente deslocadas, como explica Stuart Hall

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (2001:13)

Neste contexto, insere-se a problemática da constituição das identidades de gênero na sociedade brasileira, particularmente a masculina, ponto central deste trabalho, o qual entende que a construção de subjetividades é, sobretudo nos dias de hoje, um processo social intensamente mediado pela cultura midiática. Assim, é possível pensar em masculinidades e feminilidades como construções sociais de sujeitos históricos com identidades flexíveis e plurais, em constante movimento, podendo reproduzir permanências que reafirmem seculares relações de poder, mas também, tendo a chance de promover mudanças no sentido da conquista de uma

relação simétrica entre homens e mulheres, entre homens e homens e entre mulheres e mulheres.

A ficção deslocando identidades

Os meios de comunicação de massa, ao lado da família e da escola, constituem uma das principais instâncias de socialização do contemporâneo mundo globalizado. Eles detêm hoje o estatuto de *locus*, não somente de informação, mas de “educação” das pessoas. Segundo Figueiredo (2003:67), “Na contemporaneidade, o recurso eletrônico capta, expressa e atualiza as representações, antes restritas às instituições – família, escola, etc. –, atendendo às diferentes camadas sociais, principalmente àqueles que não tiveram acesso à formação escolar”.

Dentro do campo da comunicação, a televisão é, sem dúvida, o veículo de massa que mais exerce apelo entre as pessoas. Ocupa hoje o segundo lugar em audiência no Brasil, sendo superada apenas pelo rádio. O país é o quarto do mundo em número de aparelhos de TV, perdendo somente para os Estados Unidos, Japão e Reino Unido. Na década de 1990, foi o eletrodoméstico que liderou a lista dos mais vendidos. O Brasil também figura entre as oito nações que concentram três quartos da audiência televisiva mundial – Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Japão, Austrália, Alemanha e França (HAMBURGER, 1998:445).

Com mais de cinquenta anos de história em nosso país e incorporando em sua programação práticas do dia-a-dia dos brasileiros, acabou se inserindo no cotidiano da população. Para milhões de pessoas que enfrentam limitações, de diversas ordens – sobretudo econômicas – no acesso às informações e ao lazer, este aparelho representa a

principal fonte de notícias, conhecimento e diversão. É ela que preenche boa parte do tempo livre das pessoas, sobretudo das classes populares, sendo ainda um dos instrumentos essenciais de entretenimento em outros segmentos da sociedade.

Atrelada à significativa presença no cotidiano dos telespectadores está a sua capacidade de provocar nos receptores uma sensação de que eles fazem parte dos acontecimentos ao seu redor. Como dizem Martín-Barbero e Rey (2001:114-115), “(...) a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos”. Ademais, ela aponta para a possibilidade da inserção real no mundo que é transmitido na tela ao renovar e realimentar, diariamente, o imaginário das pessoas, aqui compreendido como os anseios humanos por novidades, progresso e melhoria de vida. O imaginário estimula nas pessoas a vontade de viver *“e a televisão é a forma eletrônica mais desenvolvida de dinamizar esse imaginário”* (MARCONDES FILHO, 1988:11). Essa dinamização do imaginário provém justamente da vocação da TV para fabricar imagens. Como diz Orozco Gómez (1991), este meio de comunicação tem o poder de produzir sua própria representação da realidade. Inquestionável é o fato de que *“A TV é o veículo de massa mais presente no cotidiano do homem brasileiro e também o mais combatido pelos intelectuais, por seu formato espetacular, o que não a impede de ter um papel fundamental na cultura brasileira, via teledramaturgia”* (FIGUEIREDO, 2003:10).

No Brasil, mas também na América Latina e em vários outros países dos cinco continentes do planeta, nenhuma outra forma textual conseguiu agradar tanto quanto a ficção, justamente o gênero que, dentre outros, tanto contribui para a alimentação do imaginário das pessoas, como ressalta Borelli

Pesquisas recentes com receptores de televisão, em diferentes países, têm demonstrado que os territórios da ficcionalidade configuram-se como um, entre outros padrões de produção, que colaboram no processo de dissolução das fronteiras entre realidade e ficção, seduzem o receptor provocando lágrimas, risos, medos, ansiedades, alegrias e funcionam como suporte na composição do imaginário coletivo contemporâneo. (2001:2)

Herança dos folhetins e das radionovelas, as telenovelas e os outros formatos que dela se originaram – seriados e minisséries – são recordes de audiência. Tomando como exemplo apenas uma emissora de televisão brasileira, a Rede Globo, maior produtora nacional de programas de ficção seriada, temos uma noção do montante de dinheiro destinado ao universo ficcional. A empresa investe aproximadamente 105 mil dólares em cada capítulo de uma telenovela (SCHIAVO, 1998). Para a Globo, esse tipo de programa é um produto cultural com elevado poder de comercialização. Este é, certamente, um dos indicativos que facultam à emissora uma posição privilegiada no *ranking* da produção e exportação de programas de ficção seriada. Segundo Tondato (1998), “a distribuição das produções pelos continentes compradores considerando-se a emissora produtora, resulta que 91% das comercializações (...) correspondem à Rede Globo...”.

Buscando uma explicação para este fenômeno de audiência mundial, Martín-Barbero (1997:304) observa que “(...) como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva”.

Sem dúvida, no âmbito da programação televisiva, o território da ficção é um dos mais privilegiados no aspecto de contar histórias que muito se aproximam da nossa vida cotidiana “(...) onde representamos os tipos de relação interpessoal e social que

vivemos nos espaços públicos e privados. ...[onde] estão representadas as nossas crenças e os nossos valores sociais ligados à ordem social, à hierarquia e ao direito social, como também os valores de exclusão e de participação social” (JUNQUEIRA, 2003:8).

Nesse sentido, a ficção televisiva, como destaca Figueiredo (2003:67), “estabelece um campo de trocas simbólicas entre o receptor e o emissor”, uma vez que “(...) ao penetrar o cotidiano do telespectador nas suas práticas culturais, estabelece relações estreitas e contínuas com seu público, pois as narrativas são construídas a partir do espaço em que os indivíduos produzem sua história, seu cotidiano”.

São características como estas que fazem a classe popular – “mas também a culta... quando se embriaga” (MARTÍN-BARBERO, 1997:304) – se reconhecer na narrativa ficcional, *gênero carnavalesco*, na definição de Da Matta (1991:96), “onde autor, leitor e personagens trocam constantemente de posição”. Figueiredo (2003:28) complementa o pensamento de Da Matta ao chamar a atenção para o fato de que “a teledramaturgia é elaborada a várias mãos, até pelo público”. A autora se refere à teledramaturgia como uma das expressões da ficção, justamente aquela que na atualidade ganha mais destaque entre o público de uma forma geral, em que pese a penetração que a televisão tem na sociedade contemporânea. Entretanto, a participação do público na elaboração das narrativas ficcionais não é recente, tampouco se restringe aos meios audiovisuais. Já ocorria de forma bastante marcante nas primeiras décadas do século XIX, particularmente nos primeiros jornais diários europeus. Sobre a ação do receptor das mensagens dos veículos massivos quanto ao conteúdo das histórias relatadas, Costa avalia que

Com os folhetins tinha início a tentativa do público de interferir no desenrolar das histórias – através de cartas enviadas ao jornal, os leitores pediam pela vida dos

personagens ou pela felicidade do par amoroso. Em razão do apego do leitor aos personagens, os folhetins eram encomprados e a história poderia dar saltos inexplicáveis. (2002:51)

Nesse contexto, verifica-se uma interseção entre ficção e realidade, entre o que faz o personagem e acontecimentos da vida do receptor, “sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público” (MARTÍN-BARBERO, 1997:304).

A respeito da relação entre ficção e realidade na mídia é interessante o comentário de Magnani para quem esta *confusão* não ocorre em razão de uma transferência das coisas da vida para a narrativa ficcional. Segundo sua concepção, “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 quando ao mundo fictício” (1984:175).

Analisando estas observações, adotamos neste trabalho a mesma perspectiva empregada por Costa, a qual considera a ficção

não apenas as obras literárias, plásticas ou cinematográficas que identificamos e classificamos como ficcionais, mas o tipo de relação intersubjetiva que estabelecemos com a realidade, mediada por um texto que pode se apresentar sob as mais diversas linguagens e suportes. (...) desenvolvemos a ficção como forma peculiar de experimentar a vida... (2002:29, grifos da autora).

Dizer que a ficção é uma forma particular de experimentar a vida significa dizer que trata-se de uma expressão cultural que desvela “a pluralidade do ser e [a] forma peculiar pela qual o homem vive, compreende e transforma a realidade” (COSTA, 2002:31). Portanto, como adverte Figueiredo (2003:83), “Independentemente dos formatos e do debate a favor ou contra a ficção televisiva, a teledramaturgia brasileira está presente e é uma das manifestações de nossa cultura, e – tal como o futebol, as

escolas de samba, a música popular e a literatura, entre outras – também revela o ser brasileiro”.

Por outro lado, afirmar que a ficção é uma manifestação da nossa cultura também significa dizer que a cultura é, de igual forma, “um modo de vida”, como tão bem observa Raymond Williams ao defender que esta compreensão implica em investigar as “estruturas de sentimento” presentes nas relações que se estabelecem entre produtores, receptores e produtos culturais

O termo é difícil, mas sentimento é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia” (...). Estamos interessados em significados e valores como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas (...). Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências. (WILLIAMS, 1984:134)

São essencialmente as narrativas, esta prática milenar de contar e recontar histórias, que propiciam às pessoas a vivência de outras experiências e, por desdobramento, a reflexão sobre a própria realidade, a partir do fluxo contínuo de sensações, percepções, emoções e sentimentos onde os universos simbólicos dos emissores e receptores estão sempre se tangenciando

(...) a construção de uma situação imaginária envolvendo tempo, espaço e personagens, a íntima relação com a realidade na qual se insere e uma intersubjetividade profunda entre autor e público. O compartilhar dessas histórias ficcionais fornece o substrato da identidade individual e coletiva, construindo formas precisas de sentir e experimentar a vida, das quais são gerados valores, gostos e sensibilidades. (COSTA, 2002:31)

Logo, são as narrativas que nos mostram “um dos mais importantes aspectos da ficção – a capacidade de transformar a realidade, seja atuando sobre a subjetividade do ouvinte, seja agindo sobre a vida de um grupo social” (COSTA, 2002:20-21). A ficção em geral, e especialmente a televisiva, tem sido freqüentemente apontada, sobretudo entre intelectuais, como um instrumento de dominação e alienação das massas. Entretanto, “É o poder da ficção de (...) abrir a possibilidade para vivermos

experiências que não são as nossas que faz dela um espaço privilegiado de elaboração da vida. E, se muitas vezes essa ficcionalidade tem se relevado como escapista e alienante, outras há em que se mostra como forma de libertação” (COSTA, 2002:73).

A capacidade de transformar a realidade proporcionada pela ficção provem exatamente da potencialidade de suas narrativas para fazer com que as pessoas experimentem um processo de identificação com os personagens, e assim sintam, ao menos momentaneamente e imaginariamente, o que é viver na pele de outro ser. Usamos aqui o termo *identificação* justamente no sentido proposto por Hall (2000:105), ou seja, como o conceito que enfatiza o processo de subjetivação, quer dizer, o mecanismo de constituição e reconhecimento do eu.

Entrar em outro corpo, distanciar-se de si próprio, transcender-se, transformar-se imaginariamente em outro faz parte do processo de desdobramento interior proposto pela ficção, o qual irrompe de forma mais acabada com a identificação do leitor ou do espectador com o personagem. (...) Presente de forma marcante na literatura, de forma central no cinema e essencial no teatro, o personagem é a pedra de toque da ficção, pois é ele que desencadeia o processo de identificação que rompe com quaisquer amarras que ainda se tenha com nossa circunstância e objetividade. É ele que promove esse deslocamento e descolamento de nossa individualidade. (COSTA, 2002:27)

Justamente neste sentido, concordando com Costa, podemos afirmar que “a ficção é revolucionária”, pois, a partir desse distanciamento que as narrativas ficcionais possibilitam às pessoas e, ao mesmo tempo, delas exige para serem compreendidas, levando-se em conta o “pacto ficcional”⁵, revela-se “o espelho pelo qual se torna visível essa realidade, assim como a utopia que permite superá-la” (2002:31).

Desse modo, realmente não se sustenta o argumento de que a ficção, especialmente a ficção televisiva brasileira, é maléfica para as pessoas funcionando como mero instrumento de manipulação, dominação e alienação. Esta forma de pensamento evidencia uma filiação à perspectiva teórica das primeiras décadas do

⁵ Denominação dada por Umberto Eco (1994) ao acordo que autor e público estabelecem quanto à ficcionalidade de um texto.

século XX que atribuía aos meios de comunicação de massa um poder absoluto sobre as pessoas, então compreendidas como alvos passivos de suas mensagens. Hoje, não somente os emissores, mas também os receptores são entendidos como sujeitos do processo comunicativo, em que a condição de vivenciar momentos de prazer e “evasão do cotidiano”⁶ não condena o receptor ao lugar de objeto, massa de manobra ou “idiota social”, como afirma Garfinkel (1967). Recorremos mais uma vez a Costa para destacar aspectos da relação entre mídia e audiência e a possibilidade de ação do sujeito receptor no desencadeamento da comunicação massiva

O fato de que a mídia tenha sempre procurado descobrir os segredos dessa adesão e dessa entrega [do receptor] para usá-los em seu próprio interesse – comercial e político – não afeta a grata sensação de afirmação individual que essa emoção desperta. E é a ficção o espaço no qual se estimula, elabora e desencadeia o processo de identificação e de interpretação que sustenta nossa individualidade. (COSTA, 2002:72)

Assim, investigar, analisar e compreender a ficção não significa simplesmente pesquisar e desvendar os produtos que são seus modos de expressão. Esta é uma visão bastante limitada porque reduz as potencialidades deste milenar artefato cultural presente nas civilizações de todo o mundo, em praticamente todas as épocas da humanidade, desde quando o homem descobriu as diversas formas de linguagem e desenvolveu a capacidade de representar a realidade através de imagens e palavras. Estudar ficção é, portanto, “perscrutar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes veículos e linguagens, se estabelecem entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade que os circunda e contextualiza”. (COSTA, 2002:30)

⁶ Sobre a evasão do cotidiano proporcionada pela ficção vide SANTOS, Raldianny Pereira dos. *Rainha do lar versus mulher independente: as representações de casamento e trabalho elaboradas por mulheres a partir da recepção de tele novela*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural e Administração Rural, UFRPE). Recife, 2000.

O gênero como variável explicativa da sociedade atual

Neste trabalho, o gênero é pensado na perspectiva defendida por Joan Scott (1991), Russel Scott (1990) e Oliveira & Scavone (1997). “A relação entre gêneros é, como toda relação social, uma relação de poder” (RUSSEL SCOTT, 1990:46). Sobre a associação entre gênero e poder, Joan Scott sinaliza que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (1991:14). Oliveira & Scavone, por sua vez, reforçam os pensamentos desses autores ao concluírem que a relação de gênero é “uma construção cultural e social e, como tal, representa um processo contínuo e descontínuo da produção dos lugares de poderes do homem e da mulher em cada cultura e sociedade” (1997:4).

Desta maneira, o gênero constitui um “*processo e prática* vivenciados tanto nas relações cotidianas carregadas de poder, assim como nas reformulações identitárias ao longo da vida. [...] como uma maneira de estruturar a prática social em geral, e não como um tipo especial de prática” (COUTO, 2001:44-46). Santos (2003:1360) também toma o gênero como “uma grande força de estruturação das práticas sociais em geral” e ressalta que “sua ordenação se encontra necessariamente vinculada a outras estruturas sociais. As relações de gênero se constituem como um dos principais componentes da estrutura social”.

Para Couto (2001:43), analisar o gênero como *estrutura internamente complexa de ordenamento da prática social*, permite, por um lado, a superação da perspectiva do gênero como “mera formulação cultural de um dado natural (de uma diferença

anatômica, em última análise)” e, por outro, possibilita “falar em várias masculinidades e feminilidades, assim como na possibilidade de transformação das relações assimétricas em seus domínios”.

Portanto, esta compreensão pressupõe a percepção de que a constituição das várias masculinidades e feminilidades é “produto de um processo que é, a um só tempo, coletivo e pessoal” (COUTO, 2001:47). Assim, no desenvolvimento deste estudo, toda a análise foi voltada para o entendimento do gênero como um processo que, ao mesmo tempo, enfatiza sujeito e estrutura. Desse modo, visamos não somente nos valer da potencialidade do gênero como forte categoria analítica e também explicativa da realidade social, capaz de interligar os dois níveis fundamentais da análise sociológica – o individual e o social – bem como consideramos a possibilidade de contribuir para o aprimoramento da reflexão sobre o referencial de gênero no âmbito das Ciências Sociais.

Nesse sentido, analisamos o discurso da televisão, especificamente como o discurso ficcional de um seriado humorístico representa as relações de gênero, com enfoque para o gênero masculino, entendendo que estas representações não são impostas aos receptores pelos meios. Pelo contrário, elas são compartilhadas por emissores e receptores na medida em que a mídia capta, apropria-se e difunde valores culturais que estão dispersos na sociedade. Sob este ponto de vista, as representações compartilhadas por mídia e receptores se concretizam já na aceitação ou não de variados tipos de programas televisivos por parte do público – o que é materializado pelos níveis de audiência –, a exemplo do seriado aqui analisado, indicando, desde este aspecto, estabelecer-se, de fato, um diálogo entre seus produtores e consumidores.

A dimensão do masculino nos estudos de gênero

A área da teoria social tem-se aberto, nos últimos anos, para a incorporação da categoria de gênero em estudos sobre masculinidades. Os trabalhos de Almeida (1996), Bourdieu (1995; 1999) e Connell (1995a; 1995b; 1997) constituem alguns exemplos de como o gênero tem sido abordado no campo das masculinidades por teóricos sociais. Porém, a maioria dos recentes estudos na perspectiva de gênero, sobretudo nas sociedades da América Latina, mesmo quando abordam masculinidades, acabam privilegiando ainda o núcleo “mulher”. Prevalece o esquecimento do caráter relacional da categoria. Em muitas dessas pesquisas, o masculino surge apenas como contraponto para reforçar a compreensão sobre a condição da mulher na sociedade ou emerge nas representações e nas falas das próprias mulheres. Existe um vazio, por exemplo, a respeito da própria compreensão dos homens em termos da identidade de gênero. Em resumo, muito pouco do universo masculino tem sido revelado.

Os estudos sobre relações de gênero na perspectiva da masculinidade tiveram início ainda na década de 1970. Para vários teóricos, este interesse foi decorrente dos primeiros reflexos do movimento feminista no mundo masculino. Ainda no final dos anos 1960, o ocidente se viu abalado pela chamada “revolução sexual” e liberalização dos costumes. Inserido neste contexto, o Brasil também viu surgir movimentos sociais que exigiam igualdade entre os gêneros e questionavam modelos de masculinidade então em voga. As diversas sociedades do mundo, sobretudo ocidental, passaram a adotar a idéia de “crise do homem e da masculinidade” para referirem-se ao fenômeno que colocava em xeque a legitimidade da supremacia do macho sobre a fêmea e do poder do homem no espaço social.

Neste período são recorrentes interpretações nas quais a representação social masculina aparece “como aquela que retém em si as características do mundo tradicional que deve ser combatido” (NOLASCO, 2001:47). Entenda-se “mundo tradicional” como essencialmente “mundo patriarcal”. Neste sentido, muitos estudos adotaram – e alguns ainda vêm adotando – “uma visão parcial das análises de cultura quando universalizam a idéia de que o patriarcado é um sistema violento e opressivo exclusivamente em relação à mulher” (NOLASCO, 2001:95). Estas avaliações desconsideram que a cultura patriarcal impôs também restrições ao homem ao enquadrá-lo num determinado modelo de “performance profissional, aquisição de bens, demonstração de força física e intensa atividade sexual” para se perceber e também ser socialmente reconhecido como “homem de verdade” (NOLASCO, 1997:24).

Em contrapartida, vimos surgir, especialmente nos anos 1990, um fenômeno denominado por Nolasco de *banalização*. Na avaliação do autor, ela “atinge de modo particular a representação social masculina, impactando-a segundo um tipo particular de violência dirigida aos homens” (2001:18). A particularidade reside na observação de que esta violência, contrariamente àquela praticada pelo homem⁷, cujas conseqüências são normalmente facilmente identificáveis, “se revela de modo sutil, e se dirige para as formas de reconhecimento, visibilidade e inserção social. São suas expressões denominações como *homem feminino, homem frágil, porção mulher* etc.” (2001:18-19).

Neste processo de banalização da masculinidade, a mídia parece exercer papel fundamental uma vez que o gênero, e principalmente a chamada “crise de identidade

⁷ Em seus estudos sobre as representações do Nordeste, Albuquerque Júnior (2000) se defrontou com a descrição do homem, principalmente nordestino, como uma figura viril, valente e essencialmente violenta.

do homem brasileiro”, têm sido muitas vezes o foco de matérias em jornais e revistas de grande circulação (GOLDENBERG, 2003), bem como de variados programas que compõem a grade das principais emissoras de televisão do país. Sobre isso, é o próprio Nolasco que destaca personagens da ficção televisiva – a exemplo de Homer, da Família Simpson, e Dino Silva, da Família Dinossauro – como produtos “desta situação de hostilidade dissimulada dirigida contra a representação masculina”. Para o autor, “(...) a banalização, portanto, é a própria violência, na medida em que destitui a representação masculina de seu vigor e virilidade, a exemplo de Homer, fundando tal personagem no fracasso, contextualizando-o segundo o mito do eterno vencido que é a expressão do mal para as sociedades reguladas pelo mercado” (2001:19).

Um outro dado bastante interessante, porém previsível, mediante o próprio caráter relacional do gênero, é que as mulheres não ficaram imunes a essa banalização da representação social da masculinidade. A concepção “frágil” e “débil” que parece progressivamente ocupar o espaço do “masculino hegemônico” tem conduzido a “nova” representação feminina, “vitória virtual do movimento de mulheres”, a um estado de privação do masculino (NOLASCO, 2001:186).

Sobre este fato, o autor analisa que “não mais se trata da reivindicação das mulheres diante do poder dos homens, mas de uma certa mágoa perante a ausência de poder dos homens para mudarem a si mesmos” (NOLASCO, 2001:186). Neste sentido, Barasch considera que

Para integrar-se no processo de modernidade – consequência natural da história –, o homem vem pagando um preço muito alto, nem sempre condizente com sua vontade ou com suas condições emocionais e afetivas. Não é exatamente uma escolha. Ele se vê forçado a caminhar acompanhando os rumos da vida moderna. [...] Para ele só resta uma opção: ou evolui, ou está fora. E fora em todos os sentidos, de todos os contextos e relações. (1997:95)

Baudrillard complementa esta avaliação ao sentenciar que “enquanto outrora era a liberdade, o desejo, o prazer, o amor que pareciam sexualmente transmissíveis, hoje parece que são o ódio, a desilusão, a desconfiança e o ressentimento entre os sexos” (1984:15).

A principal conclusão que se pode tirar das argumentações aqui presentes é a necessidade de um esforço para ultrapassar a parcialidade nos estudos de gênero a partir da compreensão de que

(...) as representações sociais de homem e mulher devem estar lado a lado, de modo que o que conscientemente sabemos ser um, ou outro, é expressão da modelagem da subjetividade definida pela sociedade. Isto quer dizer que as representações de homem e mulher são relacionais e estão implicadas uma na outra. (NOLASCO, 2001:148)

Por outro lado, pelo expressivo volume de trabalhos realizados desde 1960, é fácil constatar que a “nova mulher” tem sido exaustivamente estudada e discutida. Porém, o mesmo tratamento não tem sido conferido ao “novo homem”. Na verdade, deveríamos falar de “novos homens”, uma vez que o abandono progressivo do modelo de masculinidade forjado pela sociedade patriarcal fez despontar, na última década do século XX, uma multiplicidade de modelos do que “pode ser” um homem.

Inquestionável é que “uma nova identidade masculina está emergindo e isso implica novos comportamentos, novos modelos e imagens daquilo que poderá ser esse “novo homem” que a mídia tenta captar e reproduzir” (CALDAS, 1997:154). Deste modo, justifica-se nosso interesse em perceber a lógica de mundo que permeia, na sociedade brasileira contemporânea, a constituição de uma “nova” subjetividade masculina e como a mídia apreende, registra e dissemina esta lógica que está sendo gestada no espaço social compartilhando valores que estão fragmentados e latentes, integrando-se, assim, ao processo de construção de uma nova identidade masculina.

Desta forma, nosso olhar voltou-se para a análise da produção ficcional televisiva brasileira, com ênfase em suas articulações com a categoria gênero, privilegiando a dimensão masculina, com o intuito de investigar o processo de construção de identidades, especialmente a chamada “nova identidade masculina”, e como os discursos elaborados e difundidos pela cultura midiática, particularmente o discurso ficcional, participam deste processo.

Capítulo 3

Sujeito, discurso e ideologia: percurso metodológico

Neste trabalho nosso esforço está centrado na tentativa de compreender os processos de constituição dos sujeitos – no caso, os homens – e dos sentidos de masculinidade. Aqui o sujeito é compreendido como um ser social construído a partir de uma identificação⁸ mediante uma interpelação, um discurso, ou seja, um efeito de sentido entre outros sujeitos, que se dá ideologicamente pela sua inscrição numa dada formação discursiva (ORLANDI, 1999). Dito de outra forma, consideramos que o sujeito ocupa uma posição no espaço social e, como tal, produz um discurso determinado por um lugar e tempo histórico, que vai situar-se em relação aos discursos do outro. Desta maneira, adotamos como procedimento metodológico a inserção de nossa pesquisa no campo de conhecimentos e questões sobre a linguagem, quer dizer, a Análise de Discurso (AD).

Como já foi dito anteriormente, a linguagem não é transparente, não é neutra. Carregada de um conteúdo simbólico, através dela nos confrontamos cotidianamente com o mundo, com os outros sujeitos, com os sentidos e com a história contribuindo, com o nosso pensamento e ação, para reproduzi-los ou transformá-los (ORLANDI, 1999). Para a AD, a linguagem é linguagem porque faz sentido e só faz sentido porque se inscreve na história, funcionando como uma mediação entre o homem e a realidade natural e social – “Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade

⁸ Utilizamos este termo justamente para frisar nossa atenção, neste estudo, sobre o processo de subjetivação que envolve todo um trabalho discursivo e simbólico. Assim, empregamos o conceito de Hall (2000:106) que apresenta a identificação como uma “prática de significação”.

em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (ORLANDI, 1999:15).

Um dos aspectos principais da AD é o significado dado à noção de ideologia a partir da consideração da linguagem. Trata-se de uma definição discursiva de ideologia, ou seja, a compreensão de que a ideologia “é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos” (ORLANDI, 1999:46) na medida em que, diante de qualquer objeto simbólico, o homem é levado a interpretar, a buscar o sentido das palavras e das coisas. Ora, não há sentido sem interpretação, portanto, sem ideologia. E não temos como não interpretar. Logo, não temos como escapar da presença da ideologia em nossas vidas. “Assim considerada, a ideologia não é ocultação mas função da relação necessária entre linguagem e mundo” (ORLANDI, 1999:47).

Hall também articula uma noção de ideologia com referência na linguagem. Para ele, a linguagem apresenta uma função “multirreferencial” ao permitir que um mesmo fenômeno ou uma mesma relação social possa ser diferentemente representada ou construída

Por ideologia, refiro-me às estruturas mentais – as linguagens, os conceitos, as categorias, imagens do pensamento e os sistemas de representação que diferentes classes e grupos sociais desenvolvem com o propósito de dar sentido, definir, simbolizar e imprimir inteligibilidade ao modo como a sociedade funciona (HALL, 1996:26).

É importante observar a clara presença do pensamento althusseriano na elaboração de Hall no que se refere a sua compreensão de “ideologia” como sistema de representações. Lembramos que Althusser empreendeu uma complexa análise de como os processos ideológicos funcionam e de como os sujeitos são recrutados pelas ideologias, no seu propósito de mostrar que a subjetividade pode ser explicada em termos de estruturas e práticas sociais e simbólicas. Neste percurso, ao buscar elaborar

uma “teoria da “ideologia em geral”, alertou para seu “caráter necessário [...] como uma estrutura essencial à vida histórica das sociedades”, destacou seu caráter eterno, “onipresente”, “trans-histórico”, no mesmo “sentido em que Freud formulou uma teoria do inconsciente em geral” e apontou ainda para sua “história própria” como “sistema de representações”, ou seja, sistema simbólico (ALTHUSSER, 1974:76).⁹

Por outro lado, Hall afirma que “é precisamente porque a linguagem, o meio de pensamento e cálculo ideológico, é ‘multiacentuada’ como Volosinov colocou, que o campo do ideológico é sempre um campo de ‘cruzamento de ênfases’ e de ‘cruzamento de interesses sociais diferentemente orientados’” (HALL, 1996:40).

O interessante é que, por um mecanismo da própria linguagem, somos levados a pensar que os discursos se originam em nós – reflexo do sonho adâmico de ser o primeiro homem dizendo as primeiras palavras –, quando na verdade retomamos sentidos preexistentes. O chamado “esquecimento ideológico” produz o efeito de “evidência do sentido”, quer dizer, a impressão de que ele está lá nas palavras pronunciadas que significariam apenas e exatamente o que queremos. Daí a ilusão da transparência da linguagem, dos sentidos e dos sujeitos (ORLANDI, 1999).

A AD aborda ainda um outro tipo de esquecimento no discurso – o da ordem da enunciação – que estabelece uma relação “natural” entre as palavras e as coisas, isto é, uma sensação de que o que dizemos só poderia ser dito daquela e não de outra forma. Trata-se de uma “ilusão referencial”, uma crença na existência de uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo (ORLANDI, 1999). Assim, o esquecimento – tanto da ordem ideológica quanto enunciativa – é estruturante

⁹ Outros autores indicam o caráter necessário da ideologia e se referem a sua especificidade como sistema de representações a exemplo de Montes(1983) e Sarti (1996).

Ele é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos. As ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas mas, ao mesmo tempo, sempre outras. (ORLANDI, 1999:36)

Ao fazer estas considerações, a AD “inclui – como não o faz a lingüística – o sujeito, ao mesmo tempo que o descentra, isto é, não o considera fonte e responsável do sentido que produz, embora o considere como parte desse processo de produção” (ORLANDI, 1990:29).

Como alerta Baccega ao discutir o campo da comunicação, na verdade, “todo enunciador é, ao mesmo tempo, enunciatário de um conjunto de discursos que constituem o universo social do qual participa” (apud CORREA, 1995:17). Barros e Martino também destacam a construção social dos discursos e o descentramento do sujeito ao analisarem que

A ilusão idealista de que o sujeito/autor é a origem de toda manifestação discursiva advém de um duplo “esquecimento”: de um lado, a de que todo discurso tem sua origem no social e, de outro, de que nem toda manifestação advém de um cálculo, de uma representação, de um saber teórico. Apelamos, assim, no estudo das manifestações subjetivas, para a existência de um saber prático, ou seja, disposições estruturadas pelo meio, geradoras de comportamento e expectativas (BARROS; MARTINO, 2003:42-43).

Podemos identificar nas palavras de Barros e Martino uma associação entre o discurso – engendrado no social – e a prática – as ações dos indivíduos sustentadas por aquele(s) discurso(s). Martín-Barbero também observa esta interrelação ao elaborar e propor sua concepção de discurso-prática. Para este autor latino-americano, se pensado como prática, o discurso adquire um volume histórico

(...) um discurso não é jamais uma mônada, mas o lugar de inscrição de uma prática cuja materialidade está sempre atravessada pela de outros discursos e outras práticas. Intertextualidade diz, nesse caso, não só das diferentes dimensões que num discurso fazem visível e analisável a presença e o trabalho de outros textos, [...] mas diz, também, da materialização no discurso de uma sociedade e de uma história (1978:137).

No que se refere à intertextualidade propriamente dita – a relação de um texto com outros textos – Pinto (1999:27) considera que “todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de vozes ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado”. Já o que Martín-Barbero chama “materialização no discurso de uma sociedade e de uma história” aproxima-se do que em AD é conhecido como interdiscurso: conjunto de formulações constituídas ao longo dos tempos, esquecidas, mas vivas na “memória” social, que determinam o que pensamos, dizemos e fazemos.

Portanto, falar de memória em relação ao discurso implica falar de interdiscurso, isto é, tudo já dito em outros lugares, independentemente, já esquecido, e que determina o que dizemos. “Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso...” (ORLANDI, 1999:33). Noutras palavras, é o que a AD denomina memória discursiva: todos os sentidos construídos e manifestos por alguém, em algum lugar, em diversos momentos, mesmo muito distantes que estão na base do dizível, que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído (ORLANDI, 1999).

Entretanto, ao pensarmos a linguagem discursivamente, nem tudo significa um movimento de retorno ao mesmo, ao já-dito. A linguagem funciona mediante uma tensão entre paráfrase e polissemia, ou seja, todo discurso é produzido a partir de uma relação entre o mesmo e o diferente. Logo, desvendar como os discursos funcionam

requer considerar um “duplo jogo da memória” que, pelo esquecimento, tanto pode reproduzir e cristalizar o mesmo quanto torna possível o diferente. Os processos parafrásticos estão relacionados à memória institucionalizada (o arquivo) que conduz à estabilização. Refere-se àquilo que em todo dizer se mantém, ou seja, o dizível. Já a polissemia está do lado da memória constitutiva (o interdiscurso) aquilo que também pelo esquecimento permite um deslocamento, a elaboração de um outro, a ruptura de processos de significação.

E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. Se (...) o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. (...) Por isso, (...) a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo (...) Daí dizermos que os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros. Todavia nem sempre o são. (...) Depende de como trabalham e são trabalhados pelo jogo entre paráfrase e polissemia (ORLANDI, 1999:36-37).

A paráfrase está relacionada à repetição, à produtividade, à variedade do mesmo, “é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo” (ORLANDI, 1999:38). As constantes reiterações de sistemas de percepção constituídos histórico-socialmente se concretizam numa espécie de conhecimento social geral que orientam os comportamentos dos indivíduos na direção daquilo que é aceitável pelos grupos dos quais fazem parte

À medida que as experiências constitutivas do aprendizado social se repetem, se acumulam, os traços que deixa cada uma delas se sobrepõem, se combinam, se reforçam interiorizando-se cada vez mais profundamente, transformando-se em disposições gerais. Isto é, a repetição de uma situação diante da qual aprendemos a distinguir um comportamento legítimo de outros ilegítimos (socialmente reprováveis), temos uma tendência, sem necessitarmos de uma orquestração consciente das vantagens e desvantagens sociais de cada comportamento possível, agimos de forma a reproduzir a ordem social, de acordo com as disposições interiorizadas (BARROS; MARTINO, 2003:44).

Em contrapartida, há a polissemia, ligada à ruptura, à criatividade, ao deslocamento de regras fazendo irromper o diferente, “simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico”, fonte da linguagem, ela própria condição de existência dos discursos, “pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer” (ORLANDI, 1999:38).

O desafio de quem se debruça sobre a análise de discurso é exatamente conseguir desvendar a relação entre a paráfrase e a polissemia na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos procurando compreender “como o sujeito (e os sentidos), pela repetição, estão sempre tangenciando o novo, o possível, o diferente. Entre o efêmero e o que se eterniza, num espaço fortemente regido pela simbolização das relações de poder” (ORLANDI, 1999:38). Como afirma Brandão (1996), esta compreensão coloca o sujeito numa posição privilegiada e considera a linguagem como o lugar da constituição da subjetividade.

Isto significa dizer que a AD trabalha continuamente a articulação entre estrutura e agência, reconhecendo que nem sujeitos nem sentidos estão irremediavelmente fixados, tampouco desfrutam de liberdade absoluta. Mas a possibilidade de atravessar as evidências e sobrevir o irrealizado está sempre presente, afinal, se a interpretação das palavras e das coisas – a produção de sentidos – é determinada pelas memórias institucional e constitutiva, não significa que ela seja necessariamente imóvel (ORLANDI, 1999). Assim, ao entender o sujeito como “reconstrutor” de um discurso que não é só ou puramente dele, a AD “(...) procura ressitua-lo entre um paradigma da objetividade, que o ignorava, e um outro subjetivista que, ao superestimar sua dimensão criadora, esquece e faz esquecer sua dimensão

mediadora entre uma polifonia que precede a ele e a uma manifestação discursiva dela decorrente” (BARROS; MARTINO, 2003:48-49).

Cabe, portanto, ao pesquisador identificar no mecanismo parafrástico de um objeto simbólico os chamados efeitos metafóricos, ou seja, os deslocamentos, as transferências, as variações, os deslizamentos de sentidos que propiciam no movimento da identidade a projeção em outros sentidos, favorecendo outras possibilidades dos sujeitos se subjetivarem. É justamente este o propósito deste trabalho. Com este intuito, sintetizamos da seguinte forma nossos fundamentos teórico-metodológicos: buscamos uma aproximação entre três campos distintos: a teoria praxiológica de Bourdieu, os estudos culturais e os estudos de gênero. Este constitui o dispositivo teórico interpretativo que empregamos para refletir sobre os processos de constituição dos sujeitos – no caso, a identidade masculina – e dos sentidos de masculinidades na sociedade brasileira contemporânea, mediados pela cultura midiática, especificamente pelo discurso do seriado humorístico *A Grande Família*, em sua segunda versão, exibido semanalmente, desde março de 2001, pela Rede Globo de Televisão. Em outras palavras, propomos uma análise deste seriado humorístico reconhecido como um tipo de formato dos variados gêneros ficcionais produzidos pela TV brasileira na categoria de entretenimento, aqui entendidos – os gêneros – como instâncias de mediação entre produtores, produtos e receptores, articulado a uma outra variável – a do gênero – compreendido como expressão de dimensões femininas e masculinas sendo, neste trabalho, privilegiado o núcleo masculino com vistas a levantar pistas que indiquem como a cultura midiática se insere no processo de construção de identidades através do discurso da comunicação massiva.

Neste estudo, o espaço da comunicação de massa e, especificamente, o ambiente da ficção televisiva é compreendido como um *campo* – conceito elaborado

por Bourdieu – em que seus agentes ocupam dentro dele posições de emissores e receptores e estabelecem e vivenciam – entre si e com o mundo que os cerca – um tipo de relação que, se por um lado é marcada por uma desigualdade na “competência” para falar, como afirma Hall, por outro evidencia uma interação fortemente caracterizada por freqüentes e contínuas trocas simbólicas.

A imbricação entre comunicação e cultura parece-nos ser a chave para o entendimento desta relação. É preciso considerar que o campo da comunicação é parte integrante de uma cultura que perpassa toda uma sociedade oferecendo, ininterruptamente, aos seus indivíduos um conjunto de padrões, valores, normas, crenças, costumes que tendem a ser incorporados por estes como *habitus*, o outro conceito desenvolvido por Bourdieu em sua teoria praxiológica. Disto decorre que o próprio *hábito* de acompanhar cotidianamente narrativas ficcionais é uma manifestação cultural milenar que, nos tempos atuais, ganhou reforço com os novos aparatos tecnológicos que propiciaram e incrementaram a chamada comunicação de massa. Daí concordarmos com Costa (2002:24-29) quando ela afirma que ficção, mais do que um gênero de discurso, é “um modo de expressão de uma experiência particular de vida”, um “tipo de relação intersubjetiva” estabelecida entre emissores e receptores e entre estes e a realidade, intermediada por um texto construído com o uso dos mais variados tipos de linguagens, formatos e suportes técnicos.

Todavia, anterior ao hábito de contar e recontar histórias e, aliás, geralmente atravessando seus enredos, está aquilo que neste trabalho consideramos verdadeiramente como *habitus*, na concepção bourdieusiana: a divisão entre os sexos. Esta construção cultural e social, incorporada como *habitus*, apresenta-se para nós tão natural, tão normal, tão “na ordem das coisas”, que parece-nos inevitável, não necessariamente determinando, mas certamente interferindo nos nossos modos de

perceber, sentir, pensar e agir no mundo. Sendo parte da cultura de uma sociedade, o campo da comunicação, e especificamente o campo da ficção, participa do processo de produção deste *habitus* de gênero na medida em que difunde, discute e questiona os lugares de poderes do homem e da mulher no espaço sócio-cultural.

Os meios de comunicação de massa, um dos principais sistemas culturais da contemporaneidade, representam e interpelam os sujeitos sociais num processo de produção de subjetividades, ou seja, estão a todo momento oferecendo às pessoas modelos específicos de homem e mulher, convocando-as a incorporarem esses padrões, e gerando assim identidades. Desse modo, neste trabalho identidade masculina é compreendida como o *sentido* atribuído ao que é “ser homem” na sociedade atual, presente na linguagem da televisão, mais precisamente no discurso de um programa humorístico de ficção seriada, ou seja, buscamos evidenciar as representações de masculinidades construídas e veiculadas em *A Grande Família*.

Como instrumento metodológico optamos por uma articulação entre a teoria da narrativa e a análise de discurso para estudar o objeto simbólico selecionado – episódios do seriado exibidos entre os anos de 2001 e 2006¹⁰, procurando evidenciar sua natureza textual e sua natureza discursiva. Ou seja, procedemos inicialmente àquilo que Orlandi chama “de-superficialização do corpus” descrevendo e clarificando o modo de estruturação do texto/narrativa em análise. Posteriormente, investigamos o processo propriamente discursivo indagando sobre os modos como são representados e interpelados os sujeitos, produzidos os sentidos e apresentadas a simbolização das relações de poder presentes neste programa televisivo, quer dizer, identificando em sua

¹⁰ O *corpus* foi composto por 12 episódios disponíveis no mercado em dois DVDs, sinopses de todos os episódios exibidos na TV disponíveis na página do programa na internet (www.globo.com.br/agrandefamilia) e anotações pessoais feitas nos momentos em que assistíamos às edições do seriado, principalmente nos anos de 2005 e 2006.

materialidade discursiva os indícios, as pistas dos processos de significação nele inscritos.

A combinação entre teoria da narrativa e análise do discurso nos pareceu, neste caso em especial, bastante pertinente uma vez que partimos de uma concepção de narrativa, proposta por Balogh (2002:53), entendendo deste modo todo objeto cultural, independentemente do seu suporte técnico (papel, tela, etc.), que tenha começo e fim, entre os quais se configura gradualmente um efeito de sentido; apresente um esquema mínimo de personagens com algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história e mostrem as relações entre os mesmos; e que contenha uma temporalização perceptível entre os momentos anterior e posterior da ação dos personagens.

Ainda quanto à caracterização da narrativa, Reis e Lopes (1988) destacam um outro aspecto importante para este estudo: o fato de que ela é uma história imaginária que freqüentemente nos apresenta como se fosse real. Este dado é particularmente interessante quando se analisa a produção televisiva, sobretudo ficcional, na medida em que tem-se verificado na televisão brasileira, de forma cada vez mais acentuada, uma estreita relação entre ficção e realidade, o que pode configurar um indicativo dos variados recursos disponíveis para promover a identificação e a integração entre emissores e receptores.

O seriado *A Grande Família* pode ser definido, portanto, como uma narrativa, por conter todos esses elementos acima citados. Desta forma, um detalhamento analítico de sua estrutura mostrou-se bastante proveitoso como um primeiro olhar sobre nosso objeto de estudo, dando-nos subsídios indispensáveis no percurso trilhado para se chegar ao nível do funcionamento do discurso.

Capítulo 4

Os seriados na ficção da TV no Brasil

Os seriados são definidos por José Marques de Melo (1998:32) como “seqüências de histórias independentes, vividas pelos mesmos protagonistas, articuladas numa ação que se desenvolve dentro de um contexto cultural determinado”. O autor chama a atenção para os aspectos da *descontinuidade* do enredo e *continuidade* dos personagens e, embora sua definição esteja correta, ela se mostra incompleta e simplista na medida em que não abarca elementos fundamentais para a compreensão do modo como se configura um seriado e do tipo de relação que este formato de ficção televisiva estabelece com o espectador. Neste sentido, é bastante pertinente o comentário de Luís Carlos Maciel que, sem desconsiderar o ponto de vista de Melo, acrescenta detalhes importantes ao destacar que

(...) os cenários se tornam conhecidos pelos espectadores, as histórias fechadas às vezes apresentam continuações ou têm seus eventos evocados em episódios posteriores e, para o autor, mesmo que os eventos sejam diversos em cada episódio, conduzem sempre para a mesma experiência central, dramática ou cômica, pois é ela que garante a audiência da semana seguinte. (2002:101)

Em resumo, o que está sendo aqui discutido são duas características marcantes dos seriados: a serialidade e a unidade. A serialidade ou, como diz Machado (2000:83), essa forma de “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, permite detectar “em cada episódio o conjunto de elementos invariantes que a identificam [a série] e o conjunto de variáveis que responde pela individualidade de cada episódio, ambos componentes igualmente importantes dentro do sistema...”

(BALOGH, 2002:106). Assim, cada seriado possui uma unidade relativa em que os episódios são estruturados de modo independente, mas garantindo um senso de continuidade que “(...) pode ser dada pelo protagonista, pelo tema, ou pela época, liga às vezes ao local de ação; mas, fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor, por um objetivo autoral, uma visão de mundo que ele pretende transmitir” (PALLOTTINI, 1998:30).

Um dado que deve ser salientado nas palavras de Pallottini é a relevância que a pesquisadora atribui ao autor do gênero ficção televisiva seriada, seja no formato de telenovela, minissérie ou seriado, no que se refere ao recurso de que este lança mão para assegurar a unidade de sua obra. Para ela, a unidade se dá porque “há sempre um propósito, um objetivo por parte do autor, uma visão de mundo, portanto, uma ideologia que ele pretende transmitir” (PALLOTTINI apud VIDAL; MARQUES, 2004:5). Neste ponto, é igualmente importante ressaltar como tradicionalmente tem havido uma convergência entre a temática das obras e os assuntos em discussão no corpo social na sua época de exibição, tendência que vem se acentuando nos últimos tempos pois, como afirma Rondelli (1998:29), nota-se “uma certa insistência de a televisão brasileira falar de um Brasil, ao menos de uma certa imagem dele, para os brasileiros, em termos de construção de um imaginário nacional”.

Para isso, o protagonista das histórias mostra-se geralmente como peça central. Caso exemplar é o seriado *Malu Mulher*, protagonizado a partir de 1979 e primeiros anos da década de 1980 pela atriz Regina Duarte. Ela vestia a pele de uma mulher ainda jovem, divorciada, com uma filha adolescente desafiando problemas familiares, profissionais e financeiros num período da história em que o Brasil começava a despertar para um movimento de ordem mundial que reconhecia mudanças profundas no universo feminino.

Mas o diálogo entre ficção e realidade nos seriados brasileiros não se restringiu à exibição de *Malu Mulher*. Neste mesmo período – final de 70 e início de 80 –, a personagem de Regina Duarte dividia a mente e o coração dos brasileiros com os eventos da vida de outras criações fictícias, com destaque para os acontecimentos abordados em *Carga Pesada* (relançado recentemente pela TV Globo), *O Bem-amado*, *Ciranda*, *Cirandinha* e *Plantão de Polícia*.

Carga Pesada, com Pedro e Bino, levava para a tela a dura realidade de uma dupla de caminhoneiros e do povo que habitava as cidades visitadas pelos personagens contrastando a miséria da população brasileira com o símbolo de progresso e desenvolvimento que representava as estradas que desde as décadas de 1950 e 1960 vinham cortando o país sob a ideologia da “modernidade”. Além disso, o seriado introduzia a profissão de caminhoneiro em “uma nova dimensão no horizonte simbólico da sociedade brasileira” visto que “a classe havia caído num processo de marginalização de sua imagem ao longo de toda a década de setenta. Cria-se um esteriótipo para o caminhoneiro que iria permanecer por mais de duas décadas...” (SANTOS, 2003:6).

O Bem-amado, que em 1973 tinha sido sucesso de audiência como novela, é retomado no formato de seriado em 1979. Uma vez por semana os telespectadores “viajavam” para uma cidadezinha do interior do Brasil. Em Sucupira se deparavam com as peripécias de personagens bem definidos em seus tipos sociais: o coronel, o prefeito, o delegado, o padre, as beatas, o jornalista e o personagem principal, no caso o Zeca Diabo, um verdadeiro herói do sertão. O seriado repete o sucesso de audiência da novela que o inspirou, sobretudo pela crítica e força dramática em torno dos temas políticos que orientam seus episódios, baseados em passagens verídicas da política brasileira, tratados com ironia para driblar a então censura do regime militar. Seu

autor, Dias Gomes, confirma sua preocupação de diálogo com a realidade do Brasil na construção de sua obra de ficção – “(...) é gratificante poder dizer alguma coisa da famigerada realidade brasileira, vista sob o ângulo da sátira e do bom humor” (apud FIGUEIREDO, 2003:63).

Ciranda, Cirandinha, com um total de oito episódios exibidos ao longo de 1978, e *Plantão de Polícia*, lançado em 1979 e levado ao ar durante mais de um ano, tiveram como enredos centrais temáticas que se relacionavam com juventude e violência urbana, respectivamente.

Na década de 1980, a Rede Globo de Televisão dá continuidade à produção de seriados atrelados à discussão de problemáticas cotidianas e conflitos sociais brasileiros demonstrando a busca de uma sintonia com o período histórico do país que passava por um processo de abertura política, aceleradas e acentuadas mudanças tecnológicas e alterações nos valores e costumes. Desta época, sobressaem-se *Amizade Colorida*, *Quem ama não mata* e *Armação Ilimitada*. Destes seriados merece atenção especial *Armação Ilimitada* pela experimentação de um tipo novo de humor¹¹ que acabaria inspirando outros programas como *TV Pirata*, também exibido neste período. Sob a primeira direção exclusiva de Guel Arraes, a proposta de *Armação* era brincar com a televisão, brincar de não fazer televisão. Assim, “explode um novo humor, inspirado no ‘teatro besteiro’, nos quadrinhos. Para os autores os últimos inovadores da linguagem humorística haviam sido Jô Soares e Chico Anísio” (VIDAL; MARQUES, 2004:5).

Na década de 1990 vai ao ar *A Justiceira*, seriado policial baseado nas séries americanas. Diana, a policial durona é protagonizada por Malu Mader que, por motivo de gravidez, foi substituída por Nívea Maria. As comédias de costumes são outra

¹¹ O tema do humor será tratado mais adiante.

marca desta fase com destaque para *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, e *A Comédia da Vida Privada*, uma adaptação do livro de contos de Luís Fernando Veríssimo.

Na primeira década do novo século, o forte da produção global continua sendo comédias de costumes como *Os Normais*, a releitura de *A Grande Família* e os episódios de *Sexo Frágil*, estes últimos exibidos somente em 2003. O contraponto fica para a retomada de *Carga Pesada*, seriado de temáticas mais dramáticas. É preciso frisar também a exibição de *Brava Gente* em 2003 que, lembrando um pouco *O Bem-amado*, coloca novamente em cena elementos da cultura popular articulados a componentes da política nacional entrelaçados por um carregado tom de comédia. Por se tratar de nosso objeto de estudo, damos destaque para *A Grande Família*, que abordaremos a seguir.

A Grande Família

A primeira versão de *A Grande Família* estreou no dia 26 de outubro de 1972. O primeiro episódio do programa baseado na série norte-americana *All in the Family* foi transmitido ao vivo. Contudo, a primeira comédia de costumes da Rede Globo não conseguiu apelo junto ao público, que não se identificou com a “tradução” do original norte-americano.

Em seu segundo ano de exibição, o seriado procurou se adaptar e se aproximar da realidade social brasileira. Agora, dirigido por Paulo Afonso Grisolli, sob a supervisão de Daniel Filho e a redação do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) – falecido em 1974 – em parceria com Armando Costa, o texto de *A*

Grande Família passou a apresentar uma forte dose de crítica social e política, feita por meio de metáforas para driblar a censura, bastante acirrada, em pleno período militar. O discurso crítico de Vianninha tinha sido desenvolvido na militância de esquerda, no Teatro de Arena e no Centro Popular de Cultura (CPC), no início dos anos 1960. Armando Costa, que escrevia com ele o seriado, também foi do CPC, e o diretor Paulo Afonso Grisolli, era militante do Partido Comunista Brasileiro.

Após do golpe de 1964, a repressão levou dramaturgos como Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri para a televisão. (...) O trabalho destes autores, mesmo inserido na indústria cultural, gerou produtos rentáveis para as emissoras, com qualidade e reflexão para os telespectadores. (RUIZ, 2004)

Exemplo da crítica social e política que estes profissionais faziam, com muita criatividade, na primeira versão de *A Grande Família* foi o episódio *O Recadão*, que trazia referências sutis à própria censura. Por não poderem se comunicar, os personagens da trama passaram a deixar recados escritos um para o outro. Porém, esses recados eram mal interpretados e as próprias pessoas da família começaram a censurá-los.

Desta forma bastante cômica, o seriado abordava não somente os problemas políticos por que passava o Brasil, mas sobretudo lançava um olhar crítico sobre a realidade da população brasileira. Através da representação de uma típica família de classe média brasileira, o programa mostrava que este segmento social “tinha sonhos de consumo embalados pelo crescimento econômico do início dos anos 70, como ar-condicionado e TV a cores, mas sofria com a alta do custo de vida” (RUIZ, 2004).

A Grande Família “brasileira” era representada pelos personagens Lineu (Jorge Dória), um veterinário mal remunerado; sua esposa Nenê (Eloísa Mafalda), uma supermãe que cuidava da casa e dos problemas domésticos; os filhos do casal Júnior

(Osmar Prado), um estudante contestador, e Tuco (Luiz Armando Queiroz), um *hippie* desligado; a filha Bebel (Djenane Machado, depois substituída por Maria Cristina Nunes) e seu marido Agostinho (Paulo Araújo), garçom de motel; e ainda seu Floriano (Brandão Filho), o aposentado que dormia no sofá da sala. Através do dia-a-dia dessa família – que vivia mergulhada na luta pela sobrevivência, mas que, apesar de tudo, superava as dificuldades e permanecia unida – eram abordadas questões sociais como desemprego, falta de dinheiro, feminismo e tratamento aos idosos. Reflexões sobre estes assuntos apareciam principalmente nas falas de Lineu, chefe-da-família, e de Júnior, um de seus três filhos, um personagem politizado “que trazia informações e explicações sobre acontecimentos da época”. (RUIZ, 2004)

Segundo Ruiz (2004), embora desde seu surgimento o programa já falasse do cotidiano da classe média com humor, a série não decolava. Foi quando, no primeiro episódio de 1973, Vianninha promoveu a “proletarização” dos personagens no enredo intitulado *A Mudança*. “A família se muda da Tijuca, bairro de classe média do Rio, para um conjunto habitacional no subúrbio, numa alusão às dificuldades de se adquirir a casa própria”. A partir de então, *A Grande Família* conquistou o público, que passou a se identificar com os dramas da família de Lineu.

De acordo com Oduvaldo Vianna Filho, “o programa era uma ironia às dificuldades do povo e uma crônica da família. Ele chegou a dizer que era a democratização do fracasso, não no sentido da derrota, mas de solidariedade com os não-vitoriosos, que enfrentam e vencem todas as situações apresentadas” (Dicionário da TV Globo, 2004). O depoimento de Vianninha corrobora o que Barbero (1997:306) fala a respeito do que muitas vezes dá sentido ao melodrama nos países da América Latina – aquilo “(...) que lhe permite mediar entre o tempo da *vida*, isto é, de uma sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida,

mas culturalmente viva, e o tempo da *narrativa* que a afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela”.

Após a extinção do programa, em 1975, alguns episódios foram reapresentados. Em 1987, a Rede Globo exibiu um especial de Natal em que os personagens continuavam os mesmos. No elenco houve apenas uma alteração. Nuno Leal Maia interpretou Agostinho no lugar de Paulo Araújo. Com os integrantes mais velhos e ainda com mais problemas, a família havia crescido com os nascimentos dos netos de Lineu e Nenê.

Em 2001, *A Grande Família* volta definitivamente à cena com a segunda versão do programa. Inicialmente prevista para permanecer no ar por um período de seis meses, estreou no dia 29 de março, com supervisão de texto de Claudio Paiva, direção geral de Mauro Mendonça Filho e direção de núcleo de Guel Arraes. Inspirada na série homônima que a TV Globo levou ao ar na década de 1970 e com forte influência da Família Trapo, da TV Record, a recente versão retoma os conflitos éticos, as relações familiares e os problemas financeiros e afetivos da típica família de classe média do subúrbio.

Algumas referências mudaram com o passar dos anos, mas as intenções do Vianninha e a dramaturgia calcada nas discussões éticas, nos problemas do país e nas crises internas na família estão sendo preservadas. A base é a comédia. Com ela, vamos contar todo tipo de história, dramática ou não. (PAIVA, 2001)

Ainda segundo o escritor dos textos do seriado, ao contrário da família da primeira versão – que morava em São Paulo –, este novo grupo poderia estar em qualquer grande capital do Brasil, vivendo do modo que permite o pouco dinheiro que garante o emprego público de Lineu (Marco Nanini). Um dos personagens do antigo programa – o filho politizado Júnior – foi excluído. De acordo com Claudio Paiva

(2001), "A decisão foi por questões de dramaturgia. Tinha personagem demais e a função do Júnior já era bem cumprida por Lineu, o pai da família".

O grupo atual é composto por Lineu (Marco Nanini), veterinário casado com Nenê (Marieta Severo). Ele sustenta os dois filhos, Bebel (Guta Stresser) e Tuco (Lúcio Mauro Filho), o genro Agostinho (Pedro Cardoso) e ainda abriga o sogro, "Seu" Flor, que dorme no sofá da sala¹². Como na versão original, a série enfoca questões como desemprego, falta de dinheiro e corrupção, mostrando o dia-a-dia de uma família que vive mergulhada na luta pela sobrevivência, mas que tem jogo de cintura para superar as dificuldades e permanecer unida. "Estamos trabalhando ao máximo a identificação com o público. É uma comédia de costumes realista, mostrando uma família que precisa dela mesma para sobreviver, precisa do amor". (MENDONÇA FILHO, 2001)

Para investigar as minúcias dessa relação entre parentes, o diretor convocou a antropóloga Patrícia Guimarães. Chamada a fazer uma radiografia da classe média suburbana, ela visitou várias residências do bairro de Realengo, na zona norte do Rio de Janeiro, escolhido por apresentar características que se encaixam no que a equipe procurava. Através de observação e questionários, Patrícia Guimarães traçou um perfil de cada personagem e do grupo como um todo. O diretor e outros integrantes da equipe também visitaram várias famílias para compreender melhor o universo da classe média achatada, porém consumista, e, acima de tudo, solidária. O resultado do trabalho foi apresentado em vídeo e texto para o elenco e o restante da equipe. "Todo mundo está se despidendo dos truques de dramaturgia para buscar a humanidade e entrar nesse universo de forma real". (MENDONÇA FILHO, 2001)

¹² Este personagem foi suprimido do programa após o falecimento do ator Rogério Cardoso em 24 de julho de 2003.

Analisar *A Grande Família* para buscar compreender como a mídia televisiva constrói um discurso em torno da subjetividade masculina mostra-se particularmente propício na medida em que o seriado permite uma leitura relacional do gênero a partir dos episódios que envolvem quatro casais da trama (Lineu e Nenê, Bebel e Agostinho, Tuco/Viviane/Marilda¹³ e Seu Flor e Genoveva). Neste ponto, a análise desses casais torna-se ainda mais interessante por representarem gerações (e costumes) diferentes.

Outro aspecto relevante que justifica a escolha por este programa é o fato de que o seriado retrata uma família brasileira da classe média baixa. Deste modo, permite-nos pensar sobre o papel da instituição familiar no processo de construção do gênero. É importante ressaltar também que é ainda muito escassa a produção de trabalhos científicos que tenham como foco de investigação os seriados, principalmente se levarmos em consideração outros formatos do gênero ficção televisiva seriada como telenovelas e minisséries. Neste sentido, esta pesquisa visa contribuir para a superação desta lacuna.

Perfil dos personagens na definição dos produtores do programa¹⁴

LINEU DA SILVA (Marco Nanini) – Típico chefe-de-família da classe média baixa. Veterinário, trabalha como funcionário público na fiscalização sanitária. Sua função é inspecionar matadouros, granjas e restaurantes. É um profissional ético que, apesar de ganhar mal, não aceita subornos e está sintonizado com os problemas sociais do país. Ele sustenta a família praticamente sozinho e vive estressado com as contas da casa.

¹³ Tuco é o filho caçula da família e ainda não se definiu por uma companheira, tendo tido alguns romances e até um filho durante o desenrolar dos episódios.

¹⁴ Retirado do site www.globo.com/agrandefamilia

Apesar disso, é carinhoso com todos e trata bem até o genro Agostinho, um parasita que vive às suas custas.

NENÊ (Marieta Severo) – A ex-normalista, esposa de Lineu, é aquela mulher que, desde o casamento, dedica-se exclusivamente à casa e à criação dos filhos. É a "mãezona" que procura resolver os problemas de todos e vive atordoada com as tarefas domésticas. É uma pessoa simples e de coração mole. Nenê mimas as "crianças" a contragosto de Lineu, que é mais duro com os filhos. Embora seja feliz com sua "vidinha", às vezes entra em crise com a condição de dona de casa. Nenê, apesar da grana curta, se cuida e anda sempre arrumadinha.

AGOSTINHO (Pedro Cardoso) – Casado com Bebel e agregado da família. É um boavida que vive de biscates e às custas de Lineu. Ambicioso, Agostinho está sempre à espera da "grande jogada" que vai mudar a sua vida. Ao contrário de Lineu, seu código de ética e moral é muito maleável. Ele não vê problemas em dar pequenos golpes ou enganar as pessoas para conseguir o que quer. Sonha com a ascensão social e sempre desperta na família, principalmente na esposa, o desejo de ter mais *status*.

SEU FLOR (Rogério Cardoso) – Pai de Nenê. É um aposentado que vive com a família e dorme no sofá da sala. Sua pensão mal dá para comprar cigarro e pagar suas apostas na loteria e jogo do bicho. Seu grande ressentimento é ter trabalhado duro a vida inteira e hoje ser obrigado a morar de favor na casa da filha. Com Lineu, Seu Flor

é solidário e respeitoso. É protegido por Nenê. Com Agostinho, ele é rabugento e implicante. Dono de uma língua afiada, Seu Floriano está sempre pronto para criticar o jeito folgado do marido da neta.

BEBEL (Guta Stresser) – Casada com Agostinho, não tem bom nível de escolaridade. Não quer ser dona de casa como a mãe. É fútil e vive com a cabeça nas nuvens, como Agostinho. Suas preocupações não vão muito além das aparências. Quando alguém importante visita a casa, ela é a primeira a se envergonhar da condição social deles e do pouco que têm. Não chega a criticar o modo de vida dos pais, já que depende deles, mas não esconde sua insatisfação quanto ao *status* da família. Bebel é bonita, vive se cuidando, adora um shopping e se vestiria com roupas de grife se tivesse dinheiro. Ela e o marido se amam, mas vivem às turras. Com a mãe, Bebel é cúmplice e confidente. Adora e mimar o avô e acha o irmão Tuco um idiota. O pai é uma espécie de ídolo para ela.

TUCO (Lúcio Mauro Filho) – O mais desligado da família. Para as coisas do dia-a-dia, é um fracasso. Morreria de fome se Nenê não o alimentasse. A mãe mimar e protege o caçula. Lineu é mais severo com o filho, que acha um vagabundo. Namorador, Tuco vive “pegando” as mulheres “que dão sopa” no bairro e sempre leva garotas para dormir na sua casa.

O humor no seriado

O humor é definido por Rabaça e Barbosa (2001:372) como “(...) a faculdade de perceber o que é ridículo ou divertido em um fato e a capacidade de transmitir essa percepção através da conversação, da escrita ou de qualquer forma de expressão”.

De acordo com Saliba (2002:29), para que uma anedota provoque o riso é preciso cumplicidade entre emissor e receptor, quer dizer, é necessário que a piada contenha elementos comuns tanto para quem a conta quanto para quem a recebe. Trata-se de “(...) uma espécie de cultura tácita, silenciosa, colada aos homens como uma sombra, que faz com que cada um ‘se imagine’ como francês, inglês ou alemão – ou seja, sinta-se parte daquela ‘comunidade política imaginada’ chamada nação”.

Brandão (apud BRAIT, 1997:286), comentando a perspectiva bakhtiniana de discurso, também aponta para a forte relação que necessariamente existe entre enunciador e enunciatário na construção de um enunciado ao afirmar que “o outro na figura do destinatário se instala no próprio movimento de produção do texto na medida em que o autor orienta sua fala tendo em vista o público-alvo selecionado”. Logo, como assevera Brait (1996:69), “em qualquer enunciado humorístico a participação ativa do destinatário está prevista, a fim de que a convivência, o partilhar de determinados pressupostos, conduza a uma visão em que os acontecimentos, ainda que aparentemente isolados, revelem suas ligações”.

O riso na abordagem das situações cotidianas freqüentemente insere o receptor num contexto que propicia e combina uma sensação de identificação e estranhamento. Identificação na medida em que ele é capaz de se reconhecer naquele personagem que na ficção experimenta acontecimentos que ele mesmo vivencia ou se depara de modo muito próximo na vida real. Por outro lado, há um estranhamento no sentido da

presença de uma resistência em se colocar de fato na pele daquele personagem que, por vezes, é ridicularizado e até agredido, desrespeitado, como advertem Vidal e Marques

O cômico que faz rir às custas de algum conflito social, preconceito racial, genérico, de orientação tem um viés negativo que não está de todo ausente das produções culturais televisuais. A orientação sexual homoerótica tem se prestado muito a esse tipo de humor. (...) negativo, agressivo, descambando para o grotesco, atingindo o sentido de ofensa. Entretanto, desenvolveu-se uma tolerância para com esse tipo de humor e o sucesso de público foi grande. Não difere muito o humor que elege como objeto de riso a velhice e suas mazelas. Dentro dessa linha, pouco falta para o riso, dito de humor, veiculado por meios de comunicação de massa, tornar-se escárnio e agregar ao efêmero, fugidio poder de conscientização (...), o de deboche, maldade e desrespeito. (2004:6-7)

Sob nosso ponto de vista, dois aspectos devem ser evidenciados nas palavras dessas autoras. Primeiro, o reforço da idéia de que inevitavelmente se estabelece uma relação de cumplicidade entre emissor e receptor, mesmo em se tratando da mobilização de temáticas de cunho pejorativo, perceptível na observação de que “desenvolveu-se uma tolerância para com esse tipo de humor [grotesco] e o sucesso de público foi grande”. É que esse tipo de humor proporciona uma sensação de elevação da auto-estima do receptor na medida em que apresenta uma figura ridicularizada que não convida o telespectador a uma identificação, e sim a um estranhamento ou a uma diferenciação. O que ocorre é que o público em geral situa aquele personagem estigmatizado como alguém que não somente lhe é estranho e diferente, mas posiciona-se “abaixo” dele fazendo-o rir de uma figura inferior a ele. “*O resultado é, então, uma agradável sensação de estar acima desses tipos. (...) o mecanismo é o de discriminação do tipo estigmatizado, provocando a autovalorização do receptor, que aprova e confirma sua forma legítima de vida, seus preconceitos, seus ideais, seus valores*” (MARCONDES FILHO, 1988:65-66, grifos do autor).

Mas existe ainda um segundo elemento que devemos dedicar especial atenção no depoimento de Vidal e Marques. Trata-se do “efêmero, fugidio poder de

conscientização” apresentado pelo humor e, por extensão, pelos seriados humorísticos. O comentário de Aragão sobre a paródia, uma forma específica de humor, esclarece melhor a capacidade de conscientização que este possui

[É] a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza [a paródia] aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. (1980:21)

Neste sentido, os seriados humorísticos funcionam como uma espécie de espelho onde podemos ver refletidas as relações que são engendradas no real. Motter (1998:91), analisando o poder da ficção, especificamente da telenovela, para criar uma consciência mais crítica, afirma que “as questões desenvolvidas, discutidas ao longo dos seis meses de vida da personagem (em tempo real), implicam uma incorporação do problema, pela via ficcional, ao cotidiano real do telespectador por igual período, o que, se não opera mudanças, pelo menos o induz a refletir sobre elas”.

Se aplicarmos a reflexão de Motter ao contexto de um seriado que durante anos – cinco anos, no caso da segunda versão de *A Grande Família* – “faz parte” da rotina de milhares de brasileiros que, via os mecanismos da ficção, “incorporaram” as suas vidas os membros desta “Grande Família”, participando, via imaginação, dos principais eventos que os atingem no decorrer de suas trajetórias existenciais – namoros, casamentos, separações, nascimentos de filhos, netos, sobrinhos, conquistas e derrotas profissionais, tipos de relações que estabelecem entre si, com vizinhos e colegas de trabalho com os mais variados conflitos, etc. – vemos bastante ampliada a possibilidade de geração de consciência crítica pela ficção televisiva no formato seriado. Vidal e Marques também destacam esta potencialidade dos seriados ao alertarem que

Pode parecer pouco significativo contar de forma humorística fatos corriqueiros, no entanto o seriado por se constituir em um formato específico (diferente da telenovela e minissérie) consegue explorar muito bem esses aspectos, inclusive dando voz a personagens que seriam deslocados para segundo plano em outro tipo de trama que envolvesse serialidade. (2004:8)

De todo modo, se é a ficção, por suas características, o gênero de produção televisiva que mais continuamente tem mantido um diálogo com o público, sobretudo das camadas populares, articulados pela noção de *reconhecimento* – de si ou do outro – este fenômeno parece se intensificar quando se trata de um programa de caráter humorístico. O seguinte argumento de Barbero, somado às reflexões dos outros autores aqui citados, ajuda a explicar este fenômeno quando este assevera que

É só no espaço da comicidade que a televisão se atreve a *deixar ver* o povo, esse “feio povo” que a burguesia racial quis a todo custo ocultar. Só aí a televisão se trai, ao mostrar sem pudor *as faces do povo*. [...] E é também nesses programas que as classes altas, as oligarquias, são ridicularizadas e, mais ainda que elas, os que tentam imitá-las. O alvo das piadas mais refinadas será a nova classe média, que está com a grana... mas sobe pelas paredes! (1997:319).

Como afirmam Vidal e Marques (2004:8), “é o humor revelando o impensável, o não-dito”. Porém, em nosso entendimento, a receptividade dos programas humorísticos entre o público, principalmente das camadas populares, não se deve exclusivamente ao que podemos definir como dupla estratégia de afirmação e enfrentamento – “eu sou assim” ou “não sou assim” – por parte dos grupos sociais que neles são representados. Nosso ponto de vista é que a atratividade conferida aos programas de comédia pelo público se deve também ao prazer que os receptores podem experimentar de sua relação com a mídia. Prazer que provém, por um lado, do “reconhecimento de estruturas que já fazem parte de sua competência, de seu repertório, entre elas certamente estão as regularidades de gêneros e formatos” (Balogh, 2002:91-92) e, por outro, da possibilidade de “evasão do cotidiano”, termo

que tomados emprestado de Hannah Arendt, citado em sua obra *A condição humana*, cuja situação é muito bem descrita por Marcondes Filho

Diante de uma vida problemática e sem esperanças, da necessidade de ganhar dinheiro, de ter uma casa ou um negócio próprio, de encontrar um companheiro, diante das exigências do trabalho, das contas a pagar e dos compromissos, a esfera emotiva das pessoas retrai-se. A vida que a televisão mostra é então, para o homem e para a mulher, uma verdadeira troca, com vantagens, de sua vida real. A emoção que as pessoas sentem durante a novela, a vibração pelo esporte ou a atração que os homens têm pelas vedetes do vídeo fazem todos viverem através da televisão. Ela permite uma vivência, uma prática de emoções, de sentimentos, de alegrias e de tristezas, de sensações sexuais que a vida real não possibilita. Ela é o alimento espiritual desse corpo cansado, sugado e exaurido pelo trabalho industrial na linha de montagem, pelo trabalho burocrático no banco ou na repartição, pelo trabalho enfadonho dos escritórios e das lojas. (1988:60)

Noutras palavras, é a chamada “economia do gasto psíquico”, mas também físico, que sempre proporciona prazer, como define e explica Freud num dos mais densos trabalhos produzidos sobre o humor – *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Portanto, o humor, não somente atua no plano social ao apresentar componentes críticos – apesar de às vezes agressivos e hostis – nas piadas e situações inocentes ou maliciosas, como também interfere no equilíbrio biológico ao servir para a “economia do desgaste psíquico” do receptor. (MARCONDES FILHO, 1988:64)

Assim, neste trabalho, o seriado *A Grande Família* destaca-se por fazer uso do instrumento da comicidade a partir de acontecimentos atrelados à vida cotidiana. Os problemas enfrentados pelos membros de uma família representante da classe média baixa às voltas com dificuldades econômicas e de relacionamento são abordados de modo engraçado, fugindo ao grotesco e, nem por isso, deixando de fazer crítica social, proposta que orientou o programa em sua primeira versão, no início da década de 1970, e que se manteve em sua retomada em 2001. Nele nos interessa especificamente perceber como, com a utilização do humor, é construído e difundido um discurso em torno da masculinidade e qual a configuração deste discurso.

O gênero masculino na ficção televisiva brasileira

A telenovela *Irmãos Coragem* (Janete Clair, Globo, 1970-71), pode ser considerada como aquela que significou o ponto de partida para a elaboração de tramas que colocavam em evidência representações consideradas tipicamente masculinas, o que provocou uma perceptível mudança no perfil da audiência deste formato de programa. As novelas, até então compreendidas como “coisa de mulher”, passavam a ser assistidas também por uma significativa parcela de homens. *Irmãos Coragem* teve um público fiel representado por 40% de receptores homens e 60% de mulheres (BORELLI, 2001:11).

A história de Janete Clair levou para a tela um herói – homem – dividido entre o *bem* e o *mal*, meio *mocinho* meio *bandido* movido por um princípio de *justiça* e ao mesmo tempo obcecado por um desejo de *vingança*, lutando obstinadamente contra a ordem opressora estabelecida até conseguir seus ideais. As mulheres, presentes na trama, ocupavam papéis coadjuvantes figurando como pontos de apoio para que o homem realizasse sua nobre causa.

Outras obras de ficção da televisão brasileira exploraram a mesma fórmula que, por vezes, aproxima-se do *western*. Para registrar apenas alguns exemplos podemos mencionar outro trabalho de Janete Clair – *Fogo sobre terra* (1974-75); *Bandeira 2* (1971-72), de Dias Gomes; as obras de Lauro César Muniz – *Os deuses estão mortos* (1971), *Escalada* (1975), *O casarão* (1976) e *Roda de fogo* (1986-87); *Terras do sem fim* (1981-82), de Jorge Amado e Walter George Durst; a minissérie *O tempo e o vento* (1985), inspirada na literatura do gaúcho Érico Veríssimo; as novelas de Benedito Ruy Barbosa *Renascer* (1993) e *Rei do gado* (1996); e ainda sucessos de outras emissoras como *Jerônimo, o herói do sertão*, de Moysés Weltman, exibida pela Tupi (1972-73) e

SBT (1984-85) e *Pantanal* que, levada ao ar em 1990, escrita por Benedito Ruy Barbosa, garantiu à extinta Rede Manchete uma acirrada briga de audiência com a empresa da família Marinho.

Não podemos deixar de conferir a Gloria Magadan seu lugar de precursora na experimentação deste gênero de cunho “mais masculino” na ficção com sua obra *Demian, o justiceiro* que a Globo produziu em 1968. Já o exemplo mais recente e bastante caricato de *western* foi a novela global *Bang bang* (Mário Prata, 2005-06).

Por outro lado, é preciso frisar a ascensão observada atualmente por parte de outras emissoras de TV que vêm disputando a hegemonia de audiência com a “vênus platinada” no campo da teledramaturgia. Neste sentido, é importante destacar o investimento que tem sido feito pela Record na produção de obras como as novelas *Essas mulheres* (Marcílio Moraes, 2005), *Prova de amor* (Tiago Santiago, 2005-06) e *Cidadão brasileiro* (2006), esta última de Lauro César Muniz que, por décadas, destacou-se como autor de novelas da Rede Globo. No caso de *Prova de amor* é importante perceber como se reproduz a estrutura de enredo acima descrita. O protagonista – um homem – vivencia uma experiência ambígua ao ser apontado como um *bandido* foragido perseguido pela polícia e ao mesmo tempo aparecer como um *mocinho* acusado injustamente, que luta para reconstituir sua família, auxiliado por um grupo de mulheres que de algum modo participam da sua dor nas figuras de mãe, esposa, cunhada, sogra e amigas.

Como observa Borelli (2001:14), os personagens centrais das tramas destas produções aqui destacadas são “*homens de verdade*: sempre em ação, não recuam diante de nada – ou quase nada! Oscilam numa trajetória ambígua, na relação entre certo e errado, verdade e mentira e possuem um tipo de poder que pode dispensar o revólver, mas se utiliza de outros símbolos para ser exercitado”.

Quanto aos seriados tendo o homem como elemento central vale lembrar o primeiro programa do formato produzido no Brasil, *Capitão 7*, da TV Record, na década de 1950, um super-herói baseado nos clássicos dos gibis americanos, e o *Vigilante rodoviário*, também de ação e aventura, sucesso nos anos 1960, também de inspiração americana, protagonizado por um policial e seu cachorro pastor alemão. Nestes programas podemos igualmente reconhecer os chamados “homens de verdade” que agem e nada temem. Outro seriado de grande audiência na década de 1980, *O bem-amado* reproduzia o modelo já consagrado no personagem Zeca Diabo, um verdadeiro herói do sertão.

Como contraponto a esta lógica que podemos denominar de mito da masculinidade, a TV brasileira levou ao ar em 2003 *Sexo frágil*, um seriado protagonizado só por homens cuja temática central era a masculinidade. A partir de seu título, o programa parecia colocar em xeque a supremacia do poder do macho ao atribuir a ele a condição de “sexo frágil”, atributo secularmente associado à mulher. Com uma proposta interessante, um humor irreverente e uma boa dose de crítica social, ao que nos parece, os produtores do programa não conseguiram, todavia, estabelecer um diálogo duradouro com o público nem manter a qualidade inicial do programa que descambou para um humor vazio e beirando o grotesco permanecendo no ar por um ano apenas. Neste caso, é também relevante questionar se a subversão de uma ordem secular – o homem é o sexo forte e a mulher o sexo frágil – por parte dos idealizadores do seriado teria, de algum modo, interferido na aceitação do programa por parte do público. Fica aqui a sugestão para um estudo de recepção.

Capítulo 5

A narrativa de A Grande Família

Eni Orlandi (1999) propõe que a análise de uma obra cultural tenha como ponto de partida o que ela chama “de-superficialização do corpus”, ou seja, a descrição do objeto simbólico em estudo visando à clarificação do seu modo de construção, estruturação, circulação e os diferentes gestos de leitura que constituem os sentidos que o compõem. Com este intuito, procedemos a uma análise da narrativa do seriado *A Grande Família* procurando evidenciar sua natureza textual para, numa etapa posterior, explorarmos sua natureza discursiva, isto é, investigarmos seu nível efetivamente interpretativo, quer dizer, o modo de funcionamento do discurso.

Para a análise da narrativa tomamos como base o esquema atucional proposto por Greimas (1966), voltado para a relação central sujeito/objeto, isto é, o eixo do querer que liga um sujeito desejante ao objeto desejado. Para o autor, o impulso que leva o sujeito a agir no sentido da obtenção do objeto desejado é o que produz uma trajetória narrativa representada numa *busca*, seja do ser amado, do dinheiro, da fama, etc. O que essencialmente define uma narrativa é, portanto, a mudança, a transformação de uma situação, como afirmam Platão e Fiorin (1996:227) para os quais, concordando com o pensamento de Greimas, “narrativa é, pois, uma mudança de estado operada pela ação de uma personagem”. O eixo do querer constitui, desta forma, o investimento semântico (conteúdo) de maior peso no microuniverso da narrativa, pelo qual perpassam os demais investimentos semânticos complementares e variáveis. Noutras palavras, uma trajetória narrativa é geralmente composta por uma história central – a busca do sujeito pelo objeto desejado – entretecida a tramas

secundárias que, por vezes, acabam por lhe dar sustentação ou, noutros casos, os episódios secundários figuram simplesmente como seqüências paralelas à ação principal, sem necessariamente se entrelaçarem, ocorrência mais freqüente em telenovelas.

O modelo de Greimas torna possível a apreensão de um conjunto de atuantes e de relações básicas entre eles em um nível considerável de profundidade e precisão ao considerar que as narrativas trazem normalmente seis papéis atuacionais: o sujeito, o objeto, o destinador, o destinatário, o oponente e o ajudante, articulados pelos investimentos do querer, do saber e do poder numa sucessão de ações organizáveis numa seqüência comumente edificada sobre a chamada tríade de provas qualificante, transformadora e de sanção (1966:181-221).

Em resumo, para que um personagem inicie uma trajetória, realize uma ação, enfim, seja um sujeito (S) operador de um programa narrativo (PN), é preciso que ele tenha um *querer* (desejo) ou um dever de fazer ou obter alguma coisa, um objeto (O). O desejo ou dever pode provir dele mesmo (automanipulação) ou pode ser despertado por outro personagem, no caso o destinador (D^{or}) da manipulação.

Entretanto, o querer ou o dever de levar a cabo uma ação por si só não basta. É imprescindível ao sujeito *saber/poder* fazer, ou seja, ter *qualificação*, aptidão, habilidade, competência para atingir seu objetivo. É comum, inclusive, as narrativas sofrerem uma espécie de hiato, isto é, terem um período da história dedicado à preparação do personagem no sentido da aquisição da qualificação necessária à execução de sua ação.

De posse desta competência, o sujeito concentra-se no *fazer*. Trata-se da *transformação* de uma situação/condição inicial para uma outra cuja *sanção* pode configurar narrativas de realização, onde o sujeito finda de posse do objeto que

incentivou a busca – caracterizando um estado conjuntivo ($S \cup O$) – ou narrativas de virtualização, quando o sujeito não termina com o objeto que incentivou sua ação – estado disjuntivo ($S \cap O$).

Na última parte da seqüência narrativa, geralmente aquela que justamente corresponde à sanção, percebe-se, portanto, uma espécie de julgamento das ações do sujeito na sua busca pelo objeto desejado que culminará na sua recompensa (situação conjuntiva) ou punição (situação disjuntiva). Ocorre que os objetos de desejo das narrativas, principalmente das obras ficcionais televisivas, estão atrelados a valores que refletem os valores da própria cultura em que a narrativa está inserida. “Os personagens desejam aquilo que é socialmente valorizado (amor, dinheiro, fama, poder etc.). Desse modo, os objetos do desejo são, em geral, cobiçados, almejados, por mais de um personagem.” (BALOGH, 2002:61). Assim, no programa narrativo (PN) projeta-se um programa narrativo contrário (anti-PN) em que o protagonista, sujeito (S) tem um antagonista, um oponente, anti-sujeito (AS). Por outro lado, para levar a termo sua missão, o sujeito frequentemente conta com ajudantes (AJ), personagens diretamente envolvidos ou que simpatizam com sua causa.

Não é indispensável que todos esses componentes e etapas estejam invariavelmente presentes de forma inequívoca nas narrativas, seja da TV, cinema, literatura ou qualquer outro território da ficção. Eles tanto podem estar evidenciados quanto subentendidos nas tramas (BALOGH, 2002: 51-67). Entretanto, como destaca Gancho (1999:9), a narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador, sem os quais ela não existe. “Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar”. Aqui o elemento que apresenta maior grau de variabilidade é o narrador, fundamental em narrativas literárias, por exemplo, mas dispensável ou pouco comum em textos

teatrais ou televisivos. A esse respeito é interessante destacar o uso da presença do narrador em produções recentes da Rede Globo.

A minissérie *A casa das sete mulheres*, exibida em 2003 e reapresentada em 2006, colocou a atriz Camila Morgado na posição de *narrador testemunha* (GANCHO, 1999:28) ao, sendo uma das personagens da história, narrar, não somente episódios dos quais participou, mas todos os principais acontecimentos que envolveram a Guerra dos Farrapos no Rio Grande do Sul em fins do século XIX. Neste caso, a personagem Manoela assume uma perspectiva de onisciência e onipresença frente aos fatos narrados. Ou seja, seus relatos traduzem o olhar de um *narrador observador* que tudo sabe sobre a história e que está presente em todos os lugares onde se desenrolam as ações (GANCHO, 1996:27). É curioso observar que o misticismo que envolvia a personagem interpretada por Camila Morgado na minissérie reforça sua condição de observadora onisciente e onipresente, legitimando sua posição de narradora dos acontecimentos por ela então vividos ou testemunhados. Manoela tinha visões do presente e do futuro sendo, por isso, freqüentemente requisitada por outros personagens da trama interessados em saber o que ocorria no momento ou o que lhes reservava o destino, principalmente em relação aos seus entes queridos distantes nos campos de batalha.

Outro exemplo bastante criativo do uso de narrador na televisão foi a microssérie *Hoje é dia de Maria*, exibida em duas temporadas no ano de 2006. Esta obra surpreendeu o público ao transformar o *narrador observador*, aquele cujas características principais são a *onisciência* (sabe tudo sobre a história) e a *onipresença* (está presente em todos os lugares da história) em *narrador personagem* (GANCHO, 1999:27). Somente no último capítulo da “segunda jornada” o telespectador ficou sabendo que a voz da atriz que ia “costurando” as partes do enredo, que até então

figurava como “mera” narradora, era a voz da *avó* de Maria, que, doente, ouvia as peripécias contadas pela agora então *personagem* de Laura Cardoso.

No caso do seriado *A Grande Família*, não existe a figura do narrador. O fio que alinhava o conjunto de ações e estrutura as seqüências narrativas está lá presente implicitamente na história de cada episódio, bem como em toda a história dessa *Grande Família*, considerando as trajetórias de cada personagem dentro do grupo como um todo na perspectiva de uma grande narrativa, enfim, do ponto de vista da história de uma família brasileira. Este fio, ou seja, este foco narrativo é perceptível aos sentidos do telespectador sem a exigência da presença de um narrador. Deste modo, devemos concentrar nossa atenção nos outros quatro elementos da narrativa apontados por Gancho – enredo, personagens, tempo e espaço – estes sim, imprescindíveis à análise e compreensão da estrutura narrativa do seriado em estudo.

O enredo de uma obra de ficção tem como ponto crucial a verossimilhança, ou seja, a história deve apresentar uma lógica interna que organize os fatos numa relação de causa e conseqüência. Os episódios contados não precisam ser verdadeiros, mas verossímeis, quer dizer, as pessoas necessitam ter uma impressão de que eles são passíveis de ocorrer na vida real. Esta disposição para os indivíduos acreditarem no que lêem, ouvem ou assistem advém justamente da organização lógica dos acontecimentos dentro do enredo. “Cada fato da história tem uma motivação (*causa*), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (*conseqüência*)” (GANCHO, 1999:10).

Além de sua *natureza ficcional*, o enredo traz ainda aspectos importantes quanto a sua estrutura, isto é, quanto às partes que o compõem. Neste sentido, Gancho avalia que o elemento estruturador do enredo é o *conflito*, pois é ele que provoca do receptor uma expectativa em relação ao desenrolar de uma narrativa. A autora assim

define conflito: “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção” do público. Geralmente as narrativas exploram conflitos entre personagens e entre personagens e ambientes associando-os a conflitos de uma ordem mais ampla como questões morais, religiosas, econômicas, psicológicas, etc. Com respeito à estrutura do enredo, o conflito normalmente estabelece uma seqüência lógica de fases em que os episódios vão se desenvolvendo ao longo da trajetória narrativa, evidenciando um início, um meio e um fim. Gancho (1999:11) divide em quatro as partes de um enredo. A primeira corresponde à *exposição, introdução* ou *apresentação* dos fatos iniciais, dos personagens neles envolvidos e, às vezes, do tempo e do espaço. Trata-se do começo da história em que o receptor toma conhecimento dos seus aspectos essenciais para o entendimento do que vai se desenrolar. A *complicação* ou *desenvolvimento* é a parte do enredo em que se configura de forma explícita o conflito (ou os conflitos) da narrativa. O *clímax* é a fase da história em que o conflito atinge seu ponto de maior tensão, inclusive revelando ou envolvendo outras partes do enredo que existem em função dele. O *desfecho, desenlace* ou *conclusão* é o momento final da narrativa em que ocorre a solução do(s) conflito(s), podendo configurar-se ou não num final feliz.

Como já dissemos mais acima quando nos referimos ao modelo atuacional de Greimas, o personagem é aquele que pratica a ação que dá origem a toda a narrativa. “Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens” (GANCHO, 1999:14). Quando pessoas, não precisam ser verídicas, mas, a exemplo do próprio enredo, verossímeis e, ainda que baseadas em personalidades reais, são sempre

invenção, ficção, “...simulacros de pessoas..., que contém as possibilidades das ações e paixões do ser humano” (PLATÃO e FIORIN, 1996:193).

De acordo com Gancho (1999:14-18), os personagens podem ser classificados em *protagonistas*, *antagonistas* ou *secundários*, mediante o papel que desempenham no enredo, e em *planos* ou *redondos*, conforme sua caracterização. O protagonista é o personagem principal. Pode ser herói (*mocinho*) – quando suas qualidades, sobretudo morais, são superiores às de seu grupo – ou anti-herói – caso em que não reúne adjetivos que o coloquem em posição de superioridade em relação a seus pares, mas, por alguma razão, é reconhecido como herói, embora sem competência para tanto.¹⁵ O antagonista é o personagem que confronta com o protagonista por ações e qualidades opostas a este. É o conhecido *vilão* da história. Os personagens secundários, menos importantes no enredo, podem figurar como ajudantes do protagonista ou do antagonista. Quanto à caracterização, os personagens planos são aqueles que apresentam um número reduzido de atributos, a exemplo dos tipos (o jornalista, o delegado, o padre, a solteirona, a carola, a prostituta, etc.) e das caricaturas (o Analista de Bagé, personagem de Luiz Fernando Veríssimo, um psicanalista com um jeito muito “gaúcho” – machista – de tratar os pacientes: hostilidade aos homens, assédio às mulheres e “surras” aos homossexuais; Sinhozinho Malta, vivido por Lima Duarte na telenovela Roque Santeiro, caricatura dos coronéis nordestinos). Já os personagens redondos mostram uma variedade e complexidade de características, podendo ser analisados observando-se seus aspectos físicos (corpo, gestos, voz, roupas, etc.),

¹⁵ Na literatura brasileira temos como exemplo emblemático de anti-herói o personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, curiosamente definido pelo próprio autor como “o herói sem nenhum caráter”. No seriado *A Grande Família*, Agostinho vestiu, em alguns episódios, a pele do anti-herói ao ser apontado, principalmente por sua esposa, mas também por outros personagens, como o “salvador da pátria” ou o modelo de inteligência e virtude a ser seguido. Foi assim, por exemplo, no episódio “Consciência é fogo!” em que ele dá a Lineu lições de vida a partir do mote “quem nunca fez uma loucura na vida, não viveu”.

psicológicos (personalidade e estados de alma), sociais (classe social, profissão, atitudes com outras pessoas), ideológicos (filosofia de vida, religião, tendências políticas) e morais (julgamento de valores – bom/mau, honesto/desonesto, moral/imoral – de acordo com pontos de vista de outros personagens, narrador, receptor, etc.).

O terceiro elemento da narrativa apontado por Gancho (1999:20) é o tempo da ficção, ou seja, “o tempo interno ao texto, entranhado no enredo”, que diz respeito à *época em que se passa a história* – se num período medieval ou contemporâneo; à *duração da história* – algumas se passam num curto período, outras atravessam anos, décadas e gerações; ao *tempo cronológico* – ordem natural dos fatos no enredo, do começo para o fim, como a trajetória de vida de um personagem da infância à maturidade; e ao *tempo psicológico* – determinado pelo desejo ou imaginação dos personagens representado pelo uso de *flashbacks* e *flashforwards*.

O espaço, quarto elemento abordado pela autora, refere-se ao lugar onde se desenvolve a ação numa narrativa. Ela distingue *espaço* de *ambiente*. O primeiro está relacionado ao lugar físico em que se desenrolam os acontecimentos da história. O ambiente “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, (...) é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*” (GANCHO, 1999:23). Estes condicionantes socioeconômicos, morais, religiosos e psicológicos são os componentes que vão justamente situar os personagens num determinado ambiente marcado por um certo clima.

Feitas estas considerações, passamos agora à tarefa de buscar identificar os elementos aqui abordados na estrutura narrativa do seriado *A Grande Família*.

Relato de apresentação

Na concepção de Greimas, todo discurso contem um “relato de apresentação” cuja finalidade é contextualizar o que vai ser dito. O relato de apresentação ou contextualização é geralmente composto por título, protocolos de abertura, primeiras frases da narrativa, etc.

No veículo televisivo, os relatos de apresentação são formados principalmente pelas vinhetas de abertura e encerramento que separam cada programa daquele que o antecedeu e daquele que o sucederá na grade das emissoras. Na categoria de entretenimento, estas vinhetas ganham atenção especial por parte dos produtores. São elas que orientam o telespectador quanto ao conteúdo (temas abordados), à época (tempo de ambientação da narrativa), ao gênero (ficção seriada, humorismo, programa de auditório, reality show, programa de entrevista) e formato (telenovela, minissérie, seriado) do que vai ser veiculado. Em 2006, o seriado ganhou nova abertura. Nela, chama a atenção a incorporação da personagem Marilda à “grande família”, mesmo não estando definido seu grau de parentesco com o grupo, visto que ela não estabeleceu claramente um vínculo com Tuco. Marilda continua sendo “a melhor amiga” de Nenê.

Normalmente as vinhetas mobilizam uma equipe de realização em separado daquela responsável pela execução do programa em si e atualmente têm se prestado a diversas experimentações na área de computação gráfica e “freqüentemente terminando por constituir um espetáculo à parte” (BALOGH, 2002:71). É também o caso de *A Grande Família*. Desde 2003, o seriado tem dado novo tratamento aos títulos dos episódios e aos créditos integrando-os ao cenário da trama na medida em que, em geral, sempre surgem a partir de algum objeto que compõe o palco da ação.

Neste contexto, o uso de efeitos especiais, como animações, faz justamente a ligação entre o conteúdo narrativo e a apresentação de dados de identificação do programa. Exemplo disso é o episódio “Dois pra lá dois pra cá” (2003) em que Bebel e Agostinho deixam a casa de Lineu e Nenê e vão morar em um “muquifo”. O título e créditos daquela edição foram mostrados a partir da figura de uma baratinha que passeava na tela da televisão sobre elementos que compunham o cenário da história como uma caixa de papelão usada para a mudança e o peitoral da janela da nova morada do casal. Este recurso deu bem o tom de decadência daquela etapa de vida experimentada por Agostinho e Bebel.

Enredo

O seriado estudado relata os acontecimentos cotidianos que envolvem os integrantes de uma família “muito unida, e também muito ouriçada” que “brigam por qualquer razão, mas acabam pedindo perdão”, como diz a letra da música de abertura do programa. Trata-se de um exemplo dos célebres *situation comedies* ou *sitcoms*, sua popular abreviação.

A história gira sempre em torno dos problemas domésticos que envolvem os integrantes do grupo familiar. O que varia em cada episódio é a ênfase dada a um ou a outro personagem conforme o roteiro definido para aquela edição. Assim, o programa ora apresenta Lineu às voltas com dificuldades financeiras ou diante da repentina descoberta de que é muito certinho, tendo se tornado um chato e pouco aproveitado a vida; ora mostra Nenê presa ao tédio provocado pela rotina de dona-de-casa; noutros momentos, a atenção é voltada para a nova vida de Bebel após deixar a casa dos pais

com o marido ou para Agostinho e suas tentativas de ganhar dinheiro fácil; ou ainda evidenciam-se as trapalhadas de Tuco dividido entre o amor de duas mulheres ou as dificuldades de Seu Flor em contar à família que teve uma filha devido a um amor de carnaval. O elemento que permanece constante em todo episódio é que “no fim, tudo volta ao normal”, quer dizer, após muitos aborrecimentos e discussões, a família acaba se entendendo.

Cada episódio vai ao ar uma vez por semana, com aproximadamente 30 minutos de duração, dividido em três blocos. No primeiro são apresentados os personagens¹⁶ e delineados os conflitos que compõem o enredo daquela edição. No segundo, são desencadeadas as mais diversas situações decorrentes da crise provocada pelos conflitos indicados na seqüência anterior, havendo, então, o clímax da história. No terceiro bloco ocorre o desfecho do enredo com o esclarecimento de mal entendidos, o desvelamento de tramóias, o pedido de desculpas e/ou ajuste de contas e, por fim, a solução – ao menos momentânea – dos conflitos. É interessante notar como os conflitos desta “grande família” nunca acabam. Inclusive, os episódios são sempre encerrados com a encenação de alguma discussão por parte de integrantes do grupo, não necessariamente aqueles que foram o pivô da seqüência de ações desencadeadas naquela edição, mas que inevitavelmente delas de alguma forma participaram.

Personagens

O modo como os personagens vivenciam os eventos cotidianos retratados no seriado nos dá uma idéia da qualificação de cada um para suas ações. Embora fique

¹⁶ Referimo-nos aqui não somente aos personagens fixos do seriado que, conforme o roteiro, têm sua figura destacada nos conflitos abordados em cada episódio, como também registramos a participação especial de diversos atores e atrizes na encenação de personagens transitórios que, às vezes, reaparecem no cenário da trama em edições posteriores.

claro que os papéis atuacionais (sujeito-objeto, destinador-destinatário, oponente-ajudante) bem como os papéis temáticos (dominador-dominado, traidor-traído, etc.) sejam permutáveis acompanhando o desenrolar da narrativa, é possível perceber uma predominância de Agostinho no lugar de sujeito da manipulação e destinador do sistema de valores, embora não seja nenhum exemplo de moral, nem detentor de uma imagem proeminente nos âmbitos familiar e social.

É frequentemente ele que consegue levar os outros – sobretudo Lineu, o chefe-da-família, portanto aquele que potencialmente detém o poder segundo a lógica patriarcal¹⁷ representada no programa – a praticar ações que, na verdade, contrariam suas vontades (destinador da manipulação). Também é ele o primeiro a apontar veementemente os deslizes alheios, julgá-los culpados, exigir reparação ou arquitetar planos de vingança quando se sente atingido (destinador-julgador), conseguindo, várias vezes, tirar proveito das situações colocando-se na condição de vítima e, não raro, sendo também assim considerado pelos familiares (destinatário-julgado), principalmente a esposa (ajudante).

Todos, invariavelmente, de repente vêm-se enrascados nas suas trapalhadas, mas, sem dúvida, Lineu ganha disparado para Tuco e Seu Flor (os três são seus principais oponentes)¹⁸. Nesses momentos, é bastante comum os personagens

¹⁷ Neste trabalho família patriarcal é entendida como aquela formada por um homem que ocupa a posição de chefe-de-família sendo, por isso, responsável pelo sustento da esposa – chefe-de-casa –, e dos filhos, constituindo muitas vezes o único integrante a ter uma renda fixa e significativa para o grupo no sentido de ser ela a principal fonte de provimento das pessoas, figurando as demais rendas, quando existem, como complemento ou ajuda financeira. Atrelada à autonomia econômica do provedor do lar está frequentemente a autonomia moral do chefe-de-família, ou seja, é ele, mais que qualquer outro membro do núcleo, que tem o poder de decisão e ação, ao menos virtualmente. *A Grande Família* retrata um grupo que se enquadra nesse modelo. Aqui os termos “chefe-de-família” e “chefe-de-casa” são empregados no sentido apontado por Sarti (1996).

¹⁸ Vale frisar que Nenê usualmente assume a postura de “mãezona” frequentemente acobertando ou “suavizando” as trambicagens de Agostinho, movida muitas vezes pelo desejo de “proteger” a filha Bebel, a qual quer sempre à barra de sua saia. Um desentendimento mais acirrado entre Lineu e Agostinho coloca sempre em risco a proximidade e a convivência entre os dois casais – pai e mãe/filha e genro – uma vez que Bebel geralmente fica do lado do marido. Assim, Nenê acaba figurando também

encrencados nas embrulhadas de Agostinho não mostrarem suficiente habilidade (qualificação) para rapidamente se desvencilharem dos constrangimentos ou prejuízos sofridos (não saber/não poder fazer), recorrendo, às vezes, ao próprio Agostinho para resolver a questão e inevitavelmente sendo surpreendidos por novos elementos complicadores do problema que deu origem a toda a trama.

O interessante a observar é que Agostinho, nas posições de sujeito ou anti-sujeito, é em geral o principal impulsionador das ações nas seqüências narrativas do seriado. Desta maneira, os papéis atuacionais e temáticos estão sempre se alternando entre os atores (ora Lineu e Agostinho são oponentes ora são aliados, ora Seu Flor e Tuco são destinadores-julgadores ora são destinatários-julgados, ora Lineu desponta como traído/enganado por Agostinho ora a situação se inverte, e assim sucessivamente).

Noutras palavras, um traço marcante no seriado é uma recorrente variação entre a aparência (manifestação) e a essência (imanência), isto é, um movimento entre o *ser* e o *parecer* dos personagens aos moldes do que é apontado no Diagrama de Greimas & Courtès (apud BARROS, 1988:55). Boa parte deles quer parecer o que não é. Agostinho quer parecer um homem trabalhador e honesto que valoriza o dinheiro conquistado com o suor do rosto e se mata na profissão de taxista para dar tudo de bom e do melhor à esposa, à qual dedica inquestionável fidelidade, quando na verdade é um preguiçoso que vive às custas do sogro e não vacila em lançar mão de expedientes escusos para obter dinheiro, além de ser um tremendo mulherengo e sempre frustrar os desejos e sonhos de consumo da esposa. Lineu, por sua vez, quer parecer um homem

como uma *ajudante* de Agostinho que, por sua vez, sabe manipular a sogra para satisfazer seus desejos de casa limpa, boa comida e roupa lavada – tarefas que sempre foram executadas por Nenê e que não são claramente assumidas pela esposa Bebel nesta nova fase da história em que o casal mora em residência separada. Isto não quer dizer que Nenê também não se veja em situações vexatórias em decorrência de alguma ação do genro, como no caso do episódio “A mãe do ano”, exibido em maio de 2003.

forte, decidido, austero e ao mesmo tempo divertido, descontraído, que gosta de curtir a vida, quando é de fato um fraco, indeciso, molengão dominado pela esposa, filhos, sogro e genro, um chato, certinho demais que vê a vida passar sem curtir o que ela tem de melhor. Tuco quer parecer um estudioso que persegue o ideal de fazer uma faculdade, batalhar um emprego, constituir uma família, fazer sucesso numa banda de rock, mas não demonstra nenhum empenho para conseguir seus objetivos, não estuda, ganha a vida fazendo bicos, não tem parceira fixa e tem filho com ex-namorada. Seu Flor é o que demonstra mais coerência entre o que é e o que manifesta ser, um aposentado que vive na casa da filha, gosta de uma boa conversa com os amigos e de fazer “uma fezinha” no bicho. Nas discussões em família, é sempre ele que faz os comentários mais realistas, apontando com veracidade as falhas de cada um, inclusive as dele. Ainda assim, é freqüente sua afirmação de que não é um viciado, embora fume há 40 anos e num dos episódios todos ficaram sabendo que ele tinha uma filha adulta, fruto de um amor de carnaval pouco tempo após ficar viúvo, fato que ele escondeu por vinte anos.

Embora se observe uma alternância nos papéis atuacionais e temáticos entre os personagens, como já apontamos, podemos afirmar que predominantemente Lineu desempenha o papel de protagonista, tendo Agostinho como antagonista. Nenê e Bebel, na posição de personagens secundários, operam como ajudantes de Lineu e Agostinho, respectivamente. Tuco e Seu Flor, outros personagens secundários, geralmente engrossam a fileira dos ajudantes de Lineu, sendo ainda freqüentemente oponentes de Agostinho.

Quanto à caracterização, curiosamente temos uma divisão exata entre personagens redondos – Lineu, Agostinho e Tuco – e planos – Seu Flor, Nenê e Bebel. É interessante observar que, nesta divisão, a prevalência de personagens redondos

recaiu sobre os papéis masculinos. Como já afirmamos, estes apresentam atributos mais complexos que os personagens planos, podemos ser analisados quanto aos seus aspectos:

- Físicos – referem-se às roupas, gestos, voz, corpo, etc.
- Psicológicos – referem-se à personalidade e aos estados de espírito.
- Sociais – referem-se à classe social, profissão, atividades sociais.
- Ideológicos – referem-se ao modo de pensar, filosofia de vida, tendências políticas e religiosas.
- Morais – referem-se a qualidades como ser bom ou mau, honesto ou desonesto, moral ou imoral, etc.

Em seguida, abordaremos em separado cada um dos principais personagens do seriado, ou seja, aqueles que compõem o núcleo central considerando-se o laço de parentesco que os fazem integrantes da “grande família”, procurando evidenciar seus principais traços qualificacionais.

1. Personagens redondos

Lineu: o rei sem reinado

Características físicas:

Lineu é um homem na faixa dos cinquenta anos de idade.¹⁹ Nos primeiros episódios, aparecia com cabelos castanhos. Em edições recentes, Lineu mostra os fios grisalhos. De óculos e com uns quilinhos acima do desejável, o personagem veste-se sempre com calças e camisas sociais, de cores discretas e sem estampa. Geralmente, carrega uma pasta preta de couro com seu material de trabalho. A exceção fica para datas especiais como carnaval e época de copa do mundo. Nessas ocasiões, Lineu exibe bermudas, camisas coloridas e outros acessórios como chapéu, colar, corneta, apito, etc. É também nesses momentos que o personagem assume uma postura mais expansiva, com gestos largos e voz eufórica, especialmente em se tratando de partida de futebol, como no episódio *A taça do mundo é nossa*, que foi ao ar em 08/06/2006, na véspera da estréia dos jogos do último mundial, na Alemanha.²⁰ Porém, a maioria das vezes, Lineu expressa uma voz grave e pausada, gestos comedidos e expressões faciais que indicam seriedade, compreensão ou resignação. Entretanto, a voz do patriarca pode ficar mais elevada e agressiva, os gestos mais abruptos e as expressões do rosto mais duras quando o protagonista se irrita, o que acontece com relativa frequência.

Características psicológicas:

Lineu tem mania de dar ordens e querer tudo muito arrumado. É um bom e pacato chefe-de-família que dificilmente percebe as tentativas de Nenê em mostrar-se sexy e bonita para ele, mantendo uma vivência sexual quase sempre “burocrática” com

¹⁹ Um dos episódios, *Lineu versus Lineu*, exibido em 2003, aborda como o protagonista vivencia a entrada na casa dos cinquenta anos.

²⁰ O episódio *Ô, velho gostoso!* mostra Lineu e Nenê vestidos de forma descontraída em função do carnaval, mas “aproveitando a festa” em casa, sonolentos diante da TV que exibia os desfiles das escolas de samba cariocas na Marquês de Sapucaí.

a esposa, com dia e horário marcados, seguindo geralmente o mesmo ritual ²¹. Preocupa-se em mostrar aos parentes e amigos que a mulher não manda nele e disputa a atenção da companheira com os filhos, comumente ficando em desvantagem. Pai dedicado, é normalmente condescendente com a filha Bebel, suportando pacientemente seus mimos, achaques e brigas com Agostinho, e rigoroso com o filho Tuco cobrando do rapaz uma profissão que lhe garanta uma vida estável. Em contrapartida, aceita com naturalidade os namoros moderninhos do caçula. É extremamente tolerante com o genro e paciente com o sogro. Mantém a cabeça quase que exclusivamente voltada para o exercício da profissão e tem pavor de falar em público em cerimônias, sobretudo no trabalho. Antagônico, revela ter dentro de si adormecido ou reprimido um lado rebelde que abomina horários, regras, responsabilidades, um lado malicioso, sacana, mulherengo, selvagem, ousado que fala e comete besteiras. Expressa um mau-humor habitual por causa da constante falta de dinheiro. Tem fama de chato e careta. ²²

Características sociais:

Lineu é sempre o último a saber das coisas, principalmente os acontecimentos envolvendo sua família. Casado há mais de 25 anos, machista, pensa que “Nenê no volante é um perigo constante”. Também não lhe agrada que a esposa trabalhe fora, bem como não aprovou a tentativa de Bebel em trabalhar como modelo e repreende certas roupas usadas pela filha, consideradas muito sensuais. Rigoroso fiscal sanitário,

²¹ No site e em várias edições do seriado são comuns referências às famosas quintas-feiras em que Lineu e Nenê costumam tomar um vinhozinho do porto, dizer que não tem nada que preste na TV e se retirar mais cedo para o quarto do casal.

²² Embora seja constantemente criticado pela família por seu “modo muito certinho de ser”, o próprio grupo não aceita “comportamentos desviantes” de Lineu, reprovando-o e criticando-o severamente. Foi assim em “Um tapinha não dói!” e “Consciência é fogo!”. No primeiro, Lineu “fica doidão” por causa de uns biscoitos de maconha e, no segundo, fica de porre e causa uma série de transtornos após ouvir de Agostinho a seguinte filosofia: “quem nunca fez uma loucura na vida, não viveu”.

é um servidor público que está sempre almejando uma promoção e um aumento salarial. Amante do futebol, torce pelo fluminense. Não demonstra ter um amplo círculo de amizades. As atividades sociais das quais participa giram normalmente em torno de datas que envolvem o dia-a-dia da família, como aniversários, dia dos pais, dia das mães, natal, etc., ou estão relacionadas aos colegas de trabalho, sobretudo seu chefe, Mendonça (Tonico Pereira), considerado seu principal amigo.

Características ideológicas:

Lineu parece pautar-se pelo lema de “fazer o bem sem olhar a quem”. Mostra-se simpático a campanhas beneficentes e de conscientização. É engajado na Associação de Moradores do bairro onde vive, tendo exercido a função de presidente da entidade. Os episódios não indicam claramente suas tendências políticas nem religiosas, mas evidenciam sua postura de defesa dos direitos daqueles que considera fracos, oprimidos, explorados, indefesos e injustiçados.

Características morais:

Lineu invariavelmente assume as dívidas contraídas pelos demais membros da família, a começar pelo genro. Perdoa sempre, inclusive o marido da filha, principal causador da maior parte dos seus dissabores. Sujeito respeitador de regras, nunca infringiu qualquer lei nem obteve favores políticos. Incorruptível, ético, honesto, nunca se atrasa, nunca mente, nunca falta ao trabalho, nunca deixa de atender a um pedido de quem quer que seja, sobretudo parente ou amigo.

Agostinho: o malandro

Características físicas:

Na faixa dos trinta e poucos anos, Agostinho é um magrelo que tem gestos rudes, descorteses, mal-educados, em suma, não é uma pessoa fina e, muito menos, um *gentleman*, sobretudo à mesa e em ocasiões que exigem cavalheirismo e etiqueta social. Tem a elegância do malandro. Neste aspecto, ele é impecável. Com suas camisas e calças listradas ou coloridas, muitas vezes combinando as peças com estampas, listras e xadrez, exibe um visual que o destaca dos demais personagens do seriado.²³ O cordão largo sustentando uma medalha no pescoço, a pulseira e os anéis de um amarelo luzente, obviamente, não poderiam faltar. O gingado corporal e uma forma própria de falar, marcada por uma certa malemolência, complementam a envergadura do perfil de malandro. A voz baixinha, meio entrecortada pela emoção (meticulosamente calculada), quase sussurrante e suplicante de um “ser desamparado” quando quer conseguir alguma coisa, dá lugar a um tom acusatório, ríspido e agressivo quando Agostinho aponta o que julga serem defeitos alheios. E essa mesma voz chega ao nível do desespero – deixando escapar um tom de fingimento com o qual tenta esconder seu real sentimento – quando o personagem sente que sua boa vida está verdadeiramente ameaçada.²⁴

²³ Segundo informação transmitida no programa Vídeo Show em julho de 2006, desde quando foi ao ar o primeiro episódio da segunda versão do seriado *A Grande Família*, em março de 2001, o personagem Agostinho não repetiu uma só camisa.

²⁴ Foi assim no episódio *A melhor mãe do ano* em que, diante do desaparecimento de Nenê, Agostinho numa angústia um tanto exagerada sentia, como ninguém, a dor pela perspectiva da ausência indefinida da personagem. Numa voz engasgada pelo suposto desespero, repetia descontroladamente: O que vai ser de mim sem a dona Nenê?!”. A postura de Agostinho deixava entrever que sua dor não era pelo amor que então sentia pela sogra, mas um sofrimento diante da perspectiva de perder a mordomia por ela

Características psicológicas:

Agostinho é um ser traumatizado. Tem trauma de pais separados, trauma de ter sido abandonado pelo genitor quando criança, trauma de ser filho de uma ex-chacrete e trauma por ser estéril. Gosta de se fazer de vítima, é inseguro, um fraco, um acomodado que não tem coragem de assumir a responsabilidade de ser o homem da sua própria casa ²⁵ e justifica seu fracasso financeiro com o fato de não ter tido pai, mãe, enfim, ser fruto da ausência de um lar considerado equilibrado. Projeta em Lineu e Nenê as figuras do pai e da mãe que não teve. Autoritário e intruso, sempre quer dar ordens na casa dos sogros. Preguiçoso e irresponsável, sempre troca o trabalho pela diversão. Possessivo, egoísta, ambicioso, invejoso, rancoroso, vingativo, cínico, mentiroso, fofoqueiro, chantagista, dedo-duro, maledicente, preconceituoso, ciumento, moralista e mulherengo, coloca seus interesses particulares acima de tudo. Gaba-se de ser muito esperto. Covarde, às vezes quer dar uma de valente e partir para a briga, geralmente dando-se mal.

Características sociais:

É um taxista que vive às custas do sogro, fila praticamente todas as refeições “da sogrinha”, nunca tem dinheiro para pagar contas (aluguel, restaurante, etc.) e, apesar de não demonstrar muito empenho para mudar de vida, nega que seja

garantida. Ele mesmo dizia “Quem vai cuidar das minhas roupas? E a comidinha da minha sogrinha? Como eu vou ficar sem a dona Nenê?”

²⁵ Referimo-nos aqui não a um suposto dever de Agostinho de ser o provedor do lar, aos moldes da família patriarcal tradicional, mas ao fato da forte resistência do personagem em deixar a casa dos sogros com a esposa e ter sua própria residência e, juntamente com Bebel, responder por todas as responsabilidades que uma atitude como esta exige e representa.

sustentado pela mulher. Vive numa casa pequena. Ao contrário de Lineu, tem uma extensa “rede de amigos”, todos envolvidos em atividades ilícitas ou, no mínimo, duvidosas. Boa parte deles tem passagem pela polícia. Os próprios nomes dos personagens sugerem a índole dessas pessoas. Remela, Pestana, Dentada, Marreta e Pedrada são alguns deles.

Características ideológicas:

Sua filosofia de vida se traduz nas seguintes frases: “levar vantagem em tudo”, “amigo na praça é melhor que dinheiro no bolso”, “fez, leva”, “achado não é roubado”, “caiu na rede, é peixe”, “bobeou, dançou”, enfim, “a vida é dos mais espertos”.

Características morais:

Pilantra e trambiqueiro, está sempre em busca de ganhar dinheiro fácil a partir dos mais diferentes ardis. Nunca assume as responsabilidades dos seus atos e ainda consegue atribuir a culpa aos outros. Em resumo, é uma pessoa desonesta, imoral e antiética que usa da malandragem para conseguir tudo o que quer, inclusive apoio e compreensão daqueles que o rodeiam.

Tuco: o garotão

Características físicas:

Artur Silva tem quase trinta anos de idade.²⁶ Com um físico esguio, veste-se sempre de forma jovem, com bermudas, tênis e camisetas bem transadas. Os cabelos acompanham o estilo jovial e descolado do personagem que por um período o exibiram longos e presos por um rabo-de-cavalo na altura da nuca e, mais recentemente, passou a trazer um corte desfiado num visual “desalinhado” ao gosto da tendência atual. Tem um andar “maneiro”, “gingado”, passos largos, com o corpo ligeiramente oscilando de um lado para o outro. As mãos normalmente acompanham as palavras em gestos que procuram tornar mais claro o que o personagem deseja exprimir ou as emoções que vivencia, o mesmo acontecendo com as expressões faciais, sobretudo os movimentos com olhos e boca. A fala de Tuco é carregada de gírias e suas frases em geral são curtas, predominando um tom opinativo ou conclusivo.

Características psicológicas:

O filhinho caçulinha da mamãe é mimado. Participa dos acontecimentos que afetam a família muito mais como um observador que volta e meia dá seus pitacos, do que como uma pessoa que interfere diretamente no desenvolvimento dos fatos, a não ser quando ele é a figura central da trama do episódio. Tem um ar displicente, sonhador, “desligado”, despreocupado com as exigências da vida, não demonstrando planejar seu futuro nem perseguir uma meta imediata, profissional ou pessoal. Namorador, troca freqüentemente os nomes das garotas com quem “fica” e não assume

²⁶ A idade de Tuco sempre nos suscitou curiosidade e dúvida, tendo sido inclusive assunto de reflexão entre a pesquisadora e os membros da banca que avaliou e aprovou nosso projeto de tese. No episódio *Dois filhos de Lineu*, de 20/10/2006, foi finalmente esclarecido, numa cena envolvendo Tuco e os pais, que o personagem “tem quase trinta anos de idade e um futuro indefinido”, nas palavras de Lineu que cobrava do rapaz atitude na vida.

responsabilidades, tendo escondido por oito meses a gravidez de uma ex-namorada.²⁷ Tem um filho e não acompanha o crescimento da criança, nem se mostra preocupado ou angustiado com isso. Nunca se refere ao menino, que mora com a mãe (Viviane, interpretada por Leandra Leal) e os avós em São Paulo. Não manifesta o desejo de constituir uma família, morar sob o mesmo teto com mulher e filho ou, ao menos, exercer sua função de pai, ter o garoto próximo a si, ainda que em dias e horários definidos pelo casal ou pela justiça. A única mudança que a paternidade concretamente provocou em sua vida foi o fato de ele manter seu emprego de entregador de pizzas para pagar pensão à criança. Desde que foi ao ar a edição *Não tem tu, vai Tuco mesmo*, em 02/04/2004, em que ele e Marilda vão parar debaixo dos lençóis, o rapaz tem manifestado uma paixão pela cabeleireira com a qual diz querer se casar. Tuco é rejeitado pela melhor amiga de Nenê por causa da diferença de idade do casal (ela é mais velha que ele) e por sua fama de mulherengo.

Características sociais:

Não tem profissão definida e vive de bicos. Chegou a fazer strip-tease numa boate “para donas-de-casa”.²⁸ Para o pai Lineu, é um “vagabundo profissional”. Tem um vasto grupo de amigos²⁹, alguns deles considerados “barra-pesada” como Cabelo e

²⁷ Este fato foi o foco central do episódio exibido em 27/11/2003 cujo título, *O pior pai do mundo*, atribui um juízo de valor ao personagem Tuco e indica o tipo de personalidade do rapaz, fortemente marcada pela ausência do senso de responsabilidade perante a vida. Não se trata aqui de defender o discurso de que “fez tem que assumir” exigindo do homem o reconhecimento legal de um filho e o custeio das despesas com a criança, mas de observar que o nascimento de um bebê é consequência da ação de um homem e de uma mulher adultos que têm perante a nova vida uma responsabilidade compartilhada. No caso, Tuco demonstrava se eximir de sua parte nesta responsabilidade conjunta.

²⁸ *Ou Tuco ou nada*, exibido em 04/09/2003.

²⁹ O que fica evidente quando Tuco resolve “dar uma festinha” como no episódio *O dia da surpresa*, exibido em 04/05/2006, em que o rapaz encheu a casa de gente.

Pentelho, que fazem uso de drogas.³⁰ Entretanto, Tuco frequentemente está sozinho, com alguma namorada ou em família, não andando “em turma”, comportamento usualmente apontado como constante e normal nos jovens que o personagem representa. Também não fica claro se ele é envolvido com drogas. Diversas situações indicam que ele não compartilha essa prática com seus colegas.³¹ Por outro lado, produtos que podem ser usados como entorpecentes parece que, de algum modo, chamam-lhe a atenção.³² Assim, Tuco apresenta um comportamento social dúbio, nebuloso, indefinido. Suas companhias são “da pesada”, mas ele “é cabeça”. Será?

Características ideológicas:

O modo de pensar que orienta o personagem de Lúcio Mauro Filho parece condizente com o verso de uma música que se popularizou no Brasil na voz de Zeca Pagodinho: “deixa a vida me levar...”. Se tem moradia, comida, roupa lavada e liberdade para sair, namorar e fazer o que bem entender, sem responsabilidades, sem contas a pagar nem satisfações a dar, apesar das cobranças de Lineu quanto a uma definição profissional e conquista de estabilidade financeira, por que deixar a casa dos

³⁰ O envolvimento desses amigos de Tuco com drogas ilícitas foi evidenciado no episódio *Um tapinha não dói* (2003), quando Cabelo e Pentelho faziam biscoitos de maconha na casa do rapaz, na presença dele e na ausência de Nenê.

³¹ Foi assim em *Um tapinha não dói* (2003) quando, pressionado pela família, declarou reiteradas vezes que não fazia uso de drogas e em *O dia da surpresa* (2006) quando, ao dar uma “festa da pesada”, decretou para “a galera”: “sem drogas, sem detonar a casa e sem cigarro para não cair cinza no tapete da dona Nenê”.

³² No episódio *Consciência é fogo!*, em 24/05/2001, enquanto Bebel fazia as unhas conversando com Tuco, o rapaz segurava um frasco de acetona que levava ao nariz, cheirava e o afastava olhando fixamente para o produto numa atitude pensativa e curiosa de como quem faz uma descoberta ou uma constatação. O rapaz, inclusive, permanece com o frasco nas mãos numa seqüência posterior da narrativa em que ele, a irmã, a mãe e o avô simplesmente conversam na cozinha da casa. Estaria Tuco pensando que cheirar acetona causa uma sensação inebriante no corpo podendo servir como entorpecente? Se assim fosse, estaria Tuco concluindo sobre o “prazer” ou sobre os “riscos” que uma atitude como essa causaria à pessoa que a praticaria? Estaria ele pensando em fazer uso da acetona como entorpecente?

pais? Se um possível desejo de ser pai foi realizado e a criança, cuja presença só se dá esporadicamente, não significou responsabilidades ou cobranças sociais além do pagamento de pensão, nem lhe alterou o estilo de vida, por que assumir uma casa com mulher e filhos? Neste sentido, Tuco representaria a tendência contemporânea observada entre as novas gerações de jovens que optam por saírem mais tarde da casa dos pais – mesmo para morarem sozinhos – ou seria simplesmente um solteirão convicto, feliz e, acima de tudo, “vagabundo profissional” como afirma seu pai, Lineu?

Características morais:

Embora não apresente características tão marcantes que possam classificá-lo irremediavelmente como mau, desonesto ou imoral, Tuco é capaz de gestos reprováveis como tirar dinheiro escondido do pai para “curtir uma balada” e lançar mão de pequenas chantagens para conseguir um trocado ou favor pelo seu silêncio, principalmente em se tratando de situações em que detém algum segredo de Agostinho.

2. Personagens planos

Como afirma Gancho (1999), os personagens planos apresentam poucos atributos que lhes garantem menor nível de complexidade, tendo suas características mais facilmente percebidas e identificadas pelo público receptor. É o caso de Seu Flor, dona Nenê e Bebel, tratados a seguir.

Seu Flor: o aposentado

Seu Floriano é um homem com pouco mais de sessenta anos de idade, viúvo, aposentado, que mora na casa da filha e trava uma batalha diária contra a falta de dinheiro, a solidão e a velhice. Neste sentido, o personagem do saudoso Rogério Cardoso tem dois importantes elementos a seu favor: o senso de humor e a vontade de viver. Seu Flor é aquela figura que “está sempre de bem com a vida”, apesar das adversidades.

A precária situação financeira, após décadas de trabalho, é expressa em episódios como *Pessoa sem ocupação, doze letras* (12/06/2003), quando seu Flor é apontado como “o devedor do mês do Bar do Beiçola”, e *A família mostro* (11/04/2002), em que ele decide ir para um asilo por se sentir um peso para a família.

O problema da solidão está presente no momento em que o personagem coloca um anúncio no jornal em busca de uma namorada em *Senhor viúvo procura* (15/08/2002) e quando arma um encontro amoroso com sua então namorada Genoveva (Ana Rosa), antiga conhecida reencontrada na temporada no asilo, e é flagrado por sua filha Nenê no episódio *Mata o véio* (04/07/2002).

Já o esforço para vencer a velhice evidencia-se em *O velhinho pocotó* (31/07/2003), quando, contrariado por ter sido chamado de “pai de Genoveva”, Seu Flor decide pintar os cabelos e curtir a *night* e em *A bola da vez* (12/07/2001), ocasião em que o personagem, após ir ao enterro de um amigo, acredita estar experimentando seus instantes finais, acha que não aproveitou tão bem a vida e resolve tirar o atraso.

A questão da velhice também é observável no modo como o personagem é tratado pelos demais integrantes do grupo familiar que freqüentemente dão pouca atenção ao que ele fala, apesar de quase sempre estar com a razão, em geral taxando-o

de “teimoso”³³, sobretudo a filha, e na oposição que demonstram diante da expectativa de Seu Flor em realizar certas atividades ou participar de determinados eventos por eles considerados como “impróprios para sua idade”.

Fisicamente, Seu Flor exhibe um corpo com uma discreta barriguinha, cabelos predominantemente brancos, geralmente vestido com camisas, calças, bermudas, tênis ou sandálias. Sua voz é sempre firme e clara demonstrando plena convicção e consciência do que diz. Suas palavras são acompanhadas por gestos largos e incisivos e expressões faciais contundentes. Às vezes, fala em tom baixinho e movimentos comedidos como quem dá conselho ou revela uma grande verdade. Vícios, só o de fumar, fazer “uma fezinha” no bicho e jogar conversa fora com os amigos.

Nenê: a dona-de-casa

Na faixa dos cinquenta anos de idade, magra, estatura mediana, cabelos escuros normalmente cacheados e presos por um diadema, voz mansa e gestos na maioria das vezes suaves, Irene Silva é uma dona-de-casa exemplar, mãe protetora, esposa dedicada, sogra ciumenta, avó amorosa, às vezes demonstra cansaço pela rotina de “rainha do lar”, mas normalmente enfrenta muita dificuldade para subverter a lógica do cotidiano. Quando tenta, tudo conspira contra ela. Apesar da insatisfação, nunca se exaspera ou perde o controle das emoções. Expressa seu enfado, frustração ou reivindicações de forma firme mas com calma, ponderação, resignação e até bom humor. Apegada a sua casinha, gosta de tudo em ordem e bem limpinho. Agrada-lhe ser elogiada pelo sabor de suas comidas. Consciente do minguado salário do marido e

³³ Do grupo familiar, Agostinho é aquele que declaradamente se refere a Seu Flor como “velho” comumente de forma agressiva e desrespeitosa atribuindo-lhe adjetivos como “caquético” e sentenciando que “deveria estar num asilo”.

das muitas despesas da casa, procura estar sempre arrumadinha, mas não alimenta grandes vaidades. Não raro, experimenta a constrangedora situação de não ter uma roupa adequada para uma ocasião chique e seus “modelitos” estão em geral desatualizados, mas sempre se esforça para ficar atraente para o marido. Louca por promoções, faz malabarismos para o dinheiro render mais. Compreensiva e caridosa, não nega ajuda a ninguém e vive empenhada em promover a harmonia na família e entre os amigos. Pensa primeiro nos outros, sobretudo nos filhos, depois no marido, no pai, no genro, na nora, no neto, só então, lembra de si mesma.

Bebel: a dondoquinha

Maria Isabel é uma mulher na faixa dos trinta anos de idade, cheia de vontades e espevitada que não leva jeito para as tarefas de dona-de-casa. Tem ciúmes e tenta controlar as ações de Agostinho, principalmente as investidas sobre outras mulheres. Não aprova suas trambicagens, mas, vez por outra, compactua com alguma tramóia do marido. Mesmo sabendo do caráter duvidoso do taxista, sempre se deixa iludir pelas “boas intenções” do malandro. Vaidosa, quer ser chique e morar num bairro rico. Veste-se geralmente com blusinhas justas e saias curtas combinando com tamancos e bolsas. Normalmente apresenta os cabelos sempre arrumados em diversos penteados com adereços como presilhas. Complementa o visual “bem-transado” com bijuterias e, às vezes, abusa da maniaquem.³⁴ Tem um jeito meio infantil composto não somente pelo estilo das roupas, mas pelo jeito de falar, cheio de dengos, choramingos ou birras. A infantilidade de Bebel também se expressa na insegurança que demonstra em seu

³⁴ A importância que Bebel dá à aparência, sobretudo como ferramenta para manter o interesse do marido por ela, manifesta-se em boa parte dos episódios em que a moça troca de roupa quatro ou cinco vezes.

comportamento sempre oscilante, inconstante, freqüentemente mudando de opinião ao sabor de suas vontades e variações de humor, principalmente com relação a Agostinho. O casal vive brigando. Nessas ocasiões é comum Bebel exigir a separação para, momentos depois, voltar atrás. Cobra melhores condições de vida de Agostinho, ao mesmo tempo em que se mostra compreensiva quanto à impossibilidade do marido em lhe dar tudo que ela deseja e julga merecer. Como não tem qualificação profissional, buscou trabalhar em várias atividades até ser convidada por Marilda para ser manicure do salão de beleza. Com medo de ser passada para trás na atenção que a família lhe dispensa depois que Tuco apareceu com um filho, desenvolveu seu instinto maternal pressionando Agostinho para terem um bebê. A descoberta da esterilidade do rapaz frustrou seus planos e sonhos.

Espacialização

Como avalia Jiménez (1996), o espaço audiovisual configura-se mediante um conjunto de oposições como interior/exterior, urbano/rural, natural/artificial, acessível/inacessível, definido/indefinido, etc.

Do ponto de vista espacial, *A Grande Família* dá a este elemento um tratamento extremamente simples. A ação ocorre predominantemente no espaço da casa de Lineu e Nenê, destacando-se a sala com seu indispensável sofá, a cozinha com a mesa de refeições onde salta aos olhos uma indefectível jarra em formato de abacaxi, e, eventualmente, um ou outro quarto de algum membro do grupo.

Os eventos narrativos também se desdobram nos interiores das residências de Bebel e Agostinho, Marilda (Andréa Beltrão), Beiçola (Marcos Oliveira) e algum outro

personagem esporádico a exemplo de uma ex-colega de escola de Nenê no episódio “Família apaixonada”.

É interessante notar que, mesmo com a configuração de uma outra residência a partir da “saída de casa” de um dos casais que constituem “*A Grande Família*” – a filha Bebel e o genro Agostinho – o palco principal da ação continua sendo o espaço doméstico original do seriado. A nova residência figura muitas vezes como uma mera extensão deste núcleo central – a casa da filha é vivida como se fosse um cômodo da casa dos pais – o que se caracteriza até mesmo por sua posição geográfica na medida em que um pequeno portão interliga os quintais das duas moradias.

Além das residências, compõem os cenários interiores de lugares públicos, geralmente locais de trabalho dos personagens, como a repartição onde Lineu presta serviço, o salão de beleza de Marilda e a pastelaria do Beiçola. Acontecem ainda em interiores de locais que não compõem cenários fixos a exemplo da Boate Selvagem onde se passou boa parte do episódio “O dia internacional da traição” (2003), do restaurante Petisco da Velha em “A mãe do ano” (2003) e da quadra de uma escola de samba em “Ô velho gostoso!” (2002).

As cenas externas normalmente se realizam no espaço da rua onde estão situadas as casas de Lineu e Nenê, Agostinho e Bebel, Marilda e Beiçola – com seus respectivos salão e pastelaria. A partir de 2006, a cidade cenográfica ganhou novos elementos arquitetônicos de dimensões reais. Com a reforma, a pequena rua passou a ter outros prédios residenciais com fachadas que se aproximam mais das “casas de verdade”.

Eventualmente são também transmitidas imagens de ruas que se assemelham ao centro de uma grande cidade – quando Agostinho dirige seu táxi ou Lineu dirige seu carro. Assim, o seriado também faz uso de um espaço urbano e o situa no Rio de

Janeiro o que fica indicado em vários episódios como “A mãe do ano” (2003), quando os personagens vão ao Maracanã para um clássico “Fla-flu”, “Ô velho gostoso!” (2002), quando vão assistir a um desfile de escola de samba na Sapucaí e “Cozido é pra comer chorando” (2001) e “O refúgio do guerreiro” (2003), em que Agostinho e Bebel tentam morar na Barra da Tijuca, bairro da zona sul carioca, dentre outras muitas situações demonstradas no programa.

Desse modo, podemos afirmar que no seriado em estudo a representação espacial é fragmentária, ou seja, um número bastante reduzido de cenários dá conta dos lugares onde os personagens desenvolvem suas trajetórias narrativas. Mesmo assim, os espaços são perfeitamente acessíveis e definidos havendo uma equilibrada combinação entre locações internas e externas sempre associadas a uma conotação urbana e artificial (no sentido de oposto ao natural próprio de territórios rurais) caracterizando o dia-a-dia de uma família comum que poderia morar em qualquer subúrbio de uma capital brasileira.

Os espaços no programa humorístico em análise também podem ser observados mediante suas delimitações segundo o uso e ocupação dos gêneros. Isto é, percebe-se que existe uma distribuição e utilização dos espaços que obedece a uma lógica secular de divisão entre os sexos. Assim, a casa e, principalmente, a cozinha de Nenê, bem como a cozinha da residência de Bebel, e ainda o salão de beleza de Marilda são locais em que prevalecem figuras femininas, sobretudo quando se executam tarefas típicas desses ambientes, ou seja, cozinhar e cuidar da estética corporal. Do mesmo modo, a pastelaria do Beiçola é o principal ponto de encontro dos homens do bairro, onde se reúnem para jogar sinuca, bater papo e “afogar as mágoas” numa cervejinha. A repartição pública em que Lineu trabalha é ainda um território em que predominam figuras masculinas e sempre que aparece uma mulher como funcionária é alguém

assediada sexualmente pelo chefe do setor, Mendonça, para indignação do personagem de Marco Nanini.

O uso e ocupação dos espaços conforme os gêneros são tão marcantes no seriado que quando se experimenta uma outra distribuição e utilização dos lugares por homens e mulheres estas situações despontam como algo que subverte a uma ordem implícita. Foi assim, por exemplo, no episódio “Meu marido de avental”, exibido no dia 19/05/2005. Nele, enquanto Nenê costura uniformes de futebol para um time do bairro ³⁵, Lineu, então desempregado em razão de mais uma trapalhada de Agostinho, prepara um pernil para o almoço. Os dois travam o seguinte diálogo:

Nenê: Homem não usa avental, Lineu!

Lineu: Homem que cozinha usa avental, Nenê!

Nenê: Ah, marido meu não usa, Lineu! O que as pessoas vão dizer? Que você deixou o emprego para virar dona-de-casa!

Lineu: Ah, então porque uso avental, não sou mais o homem da casa?! Depois o machista sou eu!

Para complicar, Nenê ouve a seguinte frase de um dos jogadores para o qual costurava: “deve ser dose dar duro para sustentar marido encostado”. Ofendida, resolve espalhar pela vizinhança que seu marido está de licença temporária do trabalho por motivo de doença. Lineu, ao tomar conhecimento, diz que a doença dele é “aquela que causa desrespeito ao marido, vergonha ao homem e espasmos no casamento”.

³⁵ Apresentar Nenê ganhando a vida costurando uniformes de futebol para um time masculino chama-nos a atenção porque permite pensar sobre conflitos ainda hoje associados “à invasão do universo masculino” pelo exercício de uma profissão por parte da mulher e “os desdobramentos” que podem advir quando a mulher adentra espaços predominantemente de homens. A experiência de Nenê possibilita considerar que ela se introduziu numa área ainda socialmente tida como masculina, o futebol, mesmo que se restringindo à costura de uniformes. Por outro lado, a confecção de roupas para homens e, no caso, atletas, o que sugere corpos bem torneados, poderia provocar comentários e até desencadear dificuldades no casamento em razão de sua proximidade com outros homens, potenciais ameaças ao seu relacionamento conjugal. Estes aspectos não foram explorados no episódio, mas não nos parece casual a escolha dessa atividade para a personagem. Talvez, o seriado tenha desejado frisar que, ao trabalhar para sustentar a família, Nenê estaria ocupando um espaço do homem e o tipo de atividade desenvolvida só viria salientar essa apropriação da personagem de um universo essencialmente masculino.

É também neste episódio que Nenê, tendo faturado uma boa grana com a costura dos uniformes, estressada de tanto trabalho e enfrentando uma crise no casamento – a “nova situação” vinha causando muitos desentendimentos com Lineu – resolve relaxar tomando uma cervejinha em companhia de Marilda na pastelaria do Beißola. Portanto, quando Nenê ocupa o lugar de “homem da casa”, incorpora atitudes tidas como essencialmente masculinas e, com isso, passa também a fazer uso de espaços caracteristicamente dos homens. Desta maneira, termina um longo dia de trabalho bebendo com amigos na esquina de casa.

Como se percebe, estes eventos que envolvem o casal Lineu e Nenê – que só vêm reforçar uma lógica subjacente presente na narrativa do seriado como um todo – refletem bem as delimitações dos espaços e as distribuições das tarefas entre os sexos forjados pela família patriarcal brasileira, em que o homem está para o trabalho e o provimento do lar assim como a mulher está para a casa e as tarefas domésticas. A quebra desse modelo deixa Lineu e Nenê desconfortáveis em seus “novos” espaços e “novas” funções ou, de outro modo, incomodados pela destituição de suas “antigas” atribuições, o que provoca sensação de insucesso por parte do homem não mais capaz de prover sua família, e de vergonha por parte da mulher que se vê ao lado de um homem “fracassado”.

Temporalização

Na organização discursiva, as categorias da temporalidade e espacialidade estão intimamente relacionadas a partir de aspectos como “a representação do dia, da noite, do crepúsculo, das estações do ano como demarcadores temporais” (BALOGH,

2002:74). Neste âmbito, a televisão também tem amplamente se utilizado dos recursos possibilitados pela computação gráfica no sentido de aproximar a ficção da realidade, tornando as cenas verossímeis, dinâmicas e plasticamente belas.

Desta forma, percebemos em *A Grande Família* o corte da imagem em diversos planos, notadamente nos momentos em que se deseja transmitir a idéia de passagem do tempo concomitantemente com alterações no espaço, freqüentemente associadas às próprias modificações temporais atreladas ao fluxo das tarefas da rotina cotidiana. Ou seja, é comum, mediante o transcorrer das horas, realizarmos algumas atividades que provocam alterações visíveis nos espaços da casa e da rua, como os momentos de ir ao trabalho ou retornar ao lar, fazer refeições ou se divertir. Situações desse tipo têm sido representadas no seriado com o uso recorrente do corte da imagem em diversos planos em que é possível neles acompanhar tanto a passagem do tempo na mudança de luz que marca a passagem do dia para a noite ou vice-versa, quanto a movimentação dos personagens na execução das ações que exige aquele momento da narrativa, considerando-se a associação entre passagem do tempo e modificação do espaço.

Os episódios envolvendo esta “grande família” brasileira se desenvolvem no tempo presente. Porém, o desenrolar das imagens e ações numa seqüência do presente pode ser interrompido mediante uma projeção temporal para o passado (*flashback*) ou para o futuro (*flashforward*). Desta maneira, no programa “O irmão mais esperto de Lineu Silva” (2005), Lineu e Nenê recordam de mal-entendidos vividos por ambos num cinema em um tempo pretérito quando ainda não namoravam. Já em “A mãe do ano” (2003), Nenê idealiza uma grande homenagem em razão do dia das mães que ela deseja se concretizar a partir de uma ação conjunta de seus filhos, marido, genro e pai, enquanto que Bebel, Tuco, Lineu, Agostinho e Seu Flor imaginam trágicas situações em que Nenê poderia estar envolvida por causa de seu súbito desaparecimento durante

uma ida ao Maracanã. Esses *flashbacks* e *flashforwards*, que expressam o tempo psicológico dos personagens, são facilmente reconhecíveis pelos telespectadores através dos efeitos especiais mais uma vez propiciados pela computação gráfica – como a utilização de balões que lembram a linguagem dos quadrinhos – associados aos figurinos dos personagens, que então são ajustados aos contextos que se quer evidenciar, além da utilização de imagens em preto e branco, bastante comum quando se quer retratar o passado.

Em relação ao tempo de duração de cada história contada em cada um dos episódios, estas transcorrem num brevíssimo intervalo. Cada edição do programa traz acontecimentos que se passam em um, dois ou, no máximo, três ou quatro dias. Isto garante um ritmo dinâmico ao seriado e provoca no receptor a sensação de que participa mesmo da vida desta *Grande Família*, sem perder nem um momento, nem um detalhe, já que tudo ocorre sempre tão rápido. Cada enredo tem um início, um meio e um fim e, na semana seguinte, já será outra história! Isto quer dizer que os personagens do seriado, como grupo familiar, têm uma trajetória que constitui uma grande narrativa da vida da família ao longo de vários anos. Caso esta grande narrativa seja percebida e acompanhada pelo receptor, este terá uma compreensão mais ampla dos fatos que acontecem na vida de cada personagem, bem como entenderá melhor o modo como eles se comportam. Entretanto, caso isso não aconteça e o receptor perca um ou outro episódio, ele será capaz de assimilar a narrativa e não se sentirá perdido, como normalmente acontece em relação às telenovelas em que a perda de capítulos interfere no entendimento do enredo.

Outro aspecto interessante a ser ressaltado no que diz respeito à categoria da temporalidade no discurso audiovisual ficcional é o fato de geralmente as produções obedecerem à cronologia cotidiana do espectador, ou seja, as datas comemorativas, os

eventos típicos de cada época do ano como festas de Natal e Ano Novo, férias, carnaval, etc., “coincidem” na ficção e na realidade. Assim, “Pai por um dia”, “É pai, é pedra”, “A mãe do ano”, “A melhor mãe do mundo” e “O pagodão da mamãe” foram ao ar nas semanas dedicadas aos dias dos pais e das mães em 2001, 2002, 2003, 2005 e 2006, respectivamente, bem como “Infeliz Natal para você também”, “A enorme família” e “Como rechear um peru” foram episódios comemorativos ao Natal em 2001, 2002 e 2003, para citar alguns exemplos.

Como já foi frisado, a exibição dessas edições do programa não constituem fatos isolados. O acompanhamento da programação televisiva, sobretudo mas não exclusivamente ficcional, tem demonstrado que a coincidência de calendários dos mundos imaginário e real, quer dizer, a correspondência entre o tempo fictício e o tempo histórico, a concomitância entre o tempo interno do enredo e o tempo externo dos acontecimentos da vida, é quase uma regra que, quando quebrada, causa estranheza no receptor. Foi o que aconteceu com a telenovela *Laços de Família* veiculada pela TV Globo a partir de junho de 2000. O enredo teve início com os personagens envolvidos em preparativos para eventos característicos de final de ano como Natal, réveillon e formaturas. A ruptura entre o tempo cotidiano do receptor e o da narrativa da telenovela de Manoel Carlos causou desconforto entre os telespectadores.³⁶

³⁶ Ver Motter (1998) e Santos (2000).

Temas e atorialização

Balogh faz uma relação entre temas e figuras. Para ela, os temas “constituem categorias que organizam e ordenam os elementos do mundo natural, tais como beleza, luxo, honra, raciocínio, fingimento, altivez etc.” (2002:80). Já a figura, nas palavras da autora, “é o termo ou representação que remete a algo existente no mundo natural: casa, vagalume, correr, brincar, lua, vermelho, gelado etc.” (idem). Desta relação, Balogh conclui que “a leitura ou a fruição de um texto figurativo exige a descoberta do tema subjacente às figuras, pois para que essas sejam dotadas de sentido precisam ser a concretização de um tema que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo abstrato” (ibid: 80-81).

Um rápido olhar sobre as práticas sociais indica que cada cultura possui um conjunto de “textos fundadores” e “temas exemplares” que compõem um repertório continuamente revisitado e atualizado no imaginário coletivo das sociedades. Podemos encontrar exemplos disso nos chamados clássicos da literatura universal como as obras do inglês Shakespeare em que Romeu e Julieta materializam o tema do amor que supera a própria morte; Macbeth, a personificação da ambição que leva à destruição; ou ainda Otelo, a representação do ciúme que aniquila não somente quem o sente, mas o próprio objeto do desejo.

Esses universais semânticos têm estado bastante presentes nas produções ficcionais da televisão brasileira ao lado de outros como: o conto da moça que vivencia privações de ordem física (feiúra), intelectual (ausência de boa formação) ou material (pobreza) que conquista condição social favorável graças a um príncipe encantado e uma fada-madrinha; ou a mulher linda, rica e inteligente que acaba se apaixonando por

um homem feio, mas nobre e de bom coração que a ama incondicionalmente; ou o homem que teve seus entes queridos humilhados, injustiçados ou destruídos e, após um longo período ausente, retorna ao palco dessas ações para se vingar de seus algozes; ou ainda o indivíduo que se impõe uma série de sacrifícios para conseguir uma graça ou expurgar faltas do passado.

Greimas (1966:181) relaciona oito temas principais geradores de ações por parte dos sujeitos das narrativas 1) amor (sexual, familiar, de amizade); 2) fanatismo (religioso ou político); 3) desejo de riquezas (luxo, prazer, beleza, honra, autoridade, orgulho); 4) inveja e ciúme; 5) ódio e desejo de vingança; 6) curiosidade (concreta, vital ou metafísica); 7) desejo de um trabalho ou vocação (religiosa, científica, artística, de viajar, viver aventuras, de homem de negócios, da vida militar ou política); e 8) desejo de repouso, paz, asilo, liberdade.

No seriado *A Grande Família* nota-se a recorrência de temas como amor e desejo de repouso e paz principalmente por parte do personagem Lineu, expresso sobretudo nas relações que este estabelece com sua família, mas estendendo-se também ao seu restrito círculo de amizades (quase todas as ações de Lineu são motivadas pelo amor – consideração/atenção – que ele dedica aos seus familiares e amigos, ao mesmo tempo em que essas pessoas costumam exigir muito dele, o que, por vezes, interfere no seu repouso e na sua paz). O tema do desejo de riquezas em Lineu se volta para seus sentidos de honra, autoridade e orgulho de ser um homem trabalhador, honesto, fiel e incorruptível.

Nas ações de Seu Flor há uma predominância dos desejos de asilo e liberdade, aliados ao amor. O personagem assume a condição de um homem que precisa do auxílio da filha e do genro para viver com dignidade – ter casa, comida, roupa lavada, lazer e o afeto dos parentes – ao mesmo tempo em que reivindica maior liberdade de

ação diante do controle que a família tenta exercer sobre ele querendo limitar hábitos que o grupo considera nocivos, como fumar e jogar no bicho, ou inadequados para sua idade, como brincar carnaval.

Os temas desejo de riquezas, inveja, ciúme e curiosidade são concretizados em Agostinho. Ele está sempre cascavilhando a vida dos outros buscando encontrar indícios que desabonem sua conduta moral para expô-los publicamente, morre de ciúme da esposa e de inveja de todo aquele que prospera sócio-financeiramente incorrendo, repetidas vezes, em atitudes preconceituosas. Além disso, o personagem de Pedro Cardoso apresenta um forte desejo de riquezas (centrados no luxo e no prazer) e o amor por sua mulher, por vezes, parece ser apenas sexual.

Tuco materializa o tema do desejo de um trabalho e vocação na medida em que é alguém tentando se encontrar na vida o que pressupõe percorrer uma trajetória profissional com a garantia de ganhos pessoais e financeiros associada, no caso dele, ao tema vocação, uma vez que idealiza conquistar este êxito através do que acredita ser sua aptidão para a música. A temática do amor também se faz visível em Tuco, principalmente quando este se envolve com várias namoradas naquilo que configura como uma busca da mulher ideal.

Nenê, companheira de Lineu, parece movida apenas pelo amor que tem pela família e amigos, ainda que, vez por outra, manifeste a vontade de ter uma vida mais confortável, com algum luxo e mais prazeres. Entretanto, esse tema (desejo de riquezas) está mesmo evidente em sua filha. Ao lado do marido Agostinho, Bebel só pensa em uma existência cheia de regalias e facilidades em que poderia esbanjar dinheiro e beleza. Em alguns momentos, a personagem demonstra frustração por não ter um marido capaz de realizar seus sonhos de consumo, o que coloca novamente em cena no seriado o tema da inveja em relação àquelas mulheres que têm um marido rico

que satisfazem todas as suas vontades. O ciúme também se faz aqui mais uma vez presente no sentimento quase doentio que Bebel nutre pelo parceiro.

Alguns episódios e seus programas narrativos

Os modelos narrativos giram em torno das ações dos personagens impulsionados pela busca dos seus objetos de desejo. A partir do momento que se estabelece a relação do sujeito com o objeto pretendido, ela (a relação *S-O*) passará por uma série de estados e transformações constituindo o que se chama programa narrativo (*PN*). De acordo com a teoria da narrativa, todo *PN* projeta na história um programa narrativo contrário (*anti-PN*), desenvolvido por um antagonista ou anti-sujeito (*AS*), ou seja, um personagem que se opõe ao protagonista da trama, muitas vezes disputando com ele o mesmo objeto, ou simplesmente desejando que ele não realize seu querer, por diferentes motivos. Segundo Balogh (2002:62), são “inúmeras as possibilidades que a narrativa oferece de se multiplicar tanto o sujeito e anti-sujeito, como os seus programas narrativos e os seus objetos de desejo (...). Os programas narrativos vão entretendo personagens dos diferentes núcleos dentro da história”.

O seriado *A Grande Família* é um produto cultural televisivo de caráter popular cuja simplicidade constitui apenas aparência. Um olhar mais atento e analítico revela um modo de construção rico em intertextualidade ³⁷ e complexo em sua estrutura narrativa. Tomemos como exemplo os episódios *Consciência é fogo!* e *Consciência limpa é melhor que dinheiro no bolso*, os quais nos dedicaremos a buscar explicitar suas estruturas narrativas.

³⁷ As relações intertextuais no seriado *A Grande Família* são discutidas no capítulo sobre análise discursiva.

I) *Consciência é fogo!*

Exibido em 24/05/2001, este episódio foi escolhido para análise da narrativa por trazer evidências significativas sobre o que podemos chamar *modo de funcionamento* desta “grande família” no que tange não somente às relações dos membros entre si, mas também no que se refere à função que cada um exerce dentro do grupo individualmente.

Assim, temos Lineu no papel de chefe-de-família exemplar sempre apoiado e defendido pela fiel esposa Nenê, mas sobrecarregado com as exigências, cobranças e responsabilidades que este lugar lhe impõe, somado ao descontentamento pela ausência de reconhecimento e valorização de sua função e desempenho pelo próprio núcleo familiar; Agostinho que, diferentemente do sogro Lineu, leva uma *boa vida*, negligente com o trabalho, despreocupado com demandas da família como necessidade do alimento na mesa e contas a pagar e descompromissado com questões éticas e morais, mas com uma auto-estima elevada em razão dos paparicos da família que sempre exalta seus feitos, ainda que reprováveis ou condenáveis, principalmente a esposa Bebel e a sogra Nenê; Seu Flor, o mais experiente do grupo em consequência dos muitos anos vividos que, apesar de sua pendenga declarada em relação a Agostinho e de sua admiração incontida por Lineu, o que o faz freqüentemente tomar partido levado por suas emoções em diversos contextos, é o personagem que muitas vezes, sejamos redundantes, diz *as verdades mais verdadeiras* bem como tenta contemporizar e acalmar os ânimos; e Tuco, um rapaz que não parece seguro e, logo, não demonstra firmeza nas decisões da vida, ora indo por um caminho, ora tendendo para outro, como a considerar que a existência e as situações do cotidiano apresentam

múltiplas possibilidades pelas quais ele seguiria *conforme a maré*. Por outro lado, é também por essas características que Tuco é aquele que geralmente *quebra as regras* ou, ao menos, admite aquilo que normalmente os demais familiares não admitiriam como, por exemplo, pensar que seu pai Lineu, homem exemplar, é capaz de *fazer uma besteira*, ou seja, errar, “sair da linha”.

Seguindo a divisão clássica, este, bem como os demais episódios do seriado, apresenta o enredo em três blocos.

a) 1º bloco

Observando o modelo de Greimas, temos neste primeiro bloco a indicação do sujeito (*S*) das transformações relativas ao fazer = ação, a explicitação do objeto (*O*) e do contexto que provocou e sustenta esse querer (manipulação ou automanipulação), e as modalizações do querer-saber-poder que constituem a competência (qualificação) necessária para o sujeito realizar seu programa narrativo e atingir sua performance transformadora.

Assim, Lineu (*S*) se vê atormentado pela pecha se ser chamado por todos da família de “certinho”. Tudo piora quando Agostinho decide lhe dar lições de vida. Questiona o que ele irá dizer para seus netos, destaca que ninguém é lembrado por pagar contas, trabalhar, enfim, “ser certinho” e, por fim, sentencia: “quem nunca fez uma loucura na vida, não viveu”. Portanto, Agostinho torna-se destinador da manipulação mobilizando os investimentos do *saber* mediante as figuras da “desilusão” e da “frustração” provocando em Lineu o sentimento de que não fez nada de interessante na vida e que, por isso, não tem histórias para contar nem será

lembrado. Após passar uma noite em claro tentando, sem sucesso, lembrar de alguma besteira que tenha feito na vida, Lineu decide ser um “novo homem” (*O*).

As modalizações negativas referem-se aos entraves presentes na competência/qualificação do sujeito para efetivar seu querer, isto é, realizar a ação que levará à transformação do estado inicial para aquele por ele almejado. Lineu, homem correto, *quer* mas *não sabe* agir de outra forma, quer deixar de “ser certinho”, mas não sabe como *fazer* isso. Ao flagrar Agostinho e Pedrada (Enrique Diaz) pretendendo, mais uma vez, divertirem-se às custas “do certinho do Lineu” quando tentavam “roubar” seu carro para outra noitada de pescaria, de súbito, decide ir com eles e, sem avisar à esposa, sai de casa de madrugada. É deste modo que Agostinho e o amigo Pedrada tornam-se seus ajudantes (*AJ*), mobilizando os investimentos do *poder*, no plano de Lineu “mudar de vida”.

Ao amanhecer, Nenê mostra-se muito preocupada com o estranho sumiço do marido. Seu Flor reforça a preocupação da filha comentando: “Deve ter acontecido alguma coisa. Lineu não ia desaparecer assim... não ia fazer uma besteira dessas! Ele é muito certinho...”. Tucu reafirma o ponto de vista do avô ao pretender ligar para o Instituto Médico Legal. Somente Bebel demonstra dar pouca importância ao fato com o argumento de que Agostinho também havia sumido e ela estava tranqüila.

Em meio a essa conversa para tentar compreender e encontrar pistas do que teria ocorrido com Lineu, chegam ele, Agostinho e Pedrada, completamente embriagados com peixes nas mãos, fazendo a maior arruaça. Todos se admiram com o comportamento do chefe-da-família.

Esta síntese indica como esse primeiro bloco do episódio corresponde à fase do enredo em que são apresentados os personagens, expostos os fatos iniciais e delineados

os principais elementos do(s) conflito(s) gerador(es) da narrativa. Desta maneira, a introdução da história de *Consciência é fogo* apresenta o seguinte esquema:

Sujeito – Lineu

Objeto – desejo de se livrar da pecha de ser certinho

Destinador da manipulação – Agostinho

Ajudantes – Agostinho e Pedrada

b) 2º bloco

No dia seguinte, sofrendo os sintomas da ressaca, Lineu é rechaçado por toda a família, exceto por Agostinho. Para Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor, o correto Lineu *não podia* de uma hora para outra sair da linha, deixar de “ser certinho” (oponentes/destinadores-julgadores). Mesmo o criticando, todos preferem o “velho Lineu”. Desta maneira, configura-se o que se chama programa narrativo contrário (anti-PN) que se opõe ao programa narrativo desencadeado por Lineu em seu intento de “ser um novo homem”. Isto significa que a narrativa é uma sucessão contínua de estados e transformações em que um sujeito estará de posse do objeto (estado de conjunção) e o outro estará em disjunção, ou seja, afastado, privado do seu objeto de desejo ou vice-versa.

É interessante observar que, neste caso, o objeto de desejo não é exatamente o mesmo disputado, de um lado, por Lineu e, de outro, por Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor. Porém, os desejos de todos estão intimamente relacionados porque dizem respeito a um mesmo conflito que recai sobre o comportamento desejável por parte de um dos membros do grupo: a conveniência para todos de Lineu ser ou não certinho. Se num primeiro momento, o grupo reclama porque Lineu é “muito certinho” e deseja que

ele seja “menos certinho”, este não se percebe assim. Num segundo momento, Lineu deixa de ser certinho, atendendo aos anseios de todos e, principalmente, motivado por palavras de Agostinho, e aí desagrada praticamente toda a família, com exceção do genro.

Portanto, quando Lineu (sujeito) está em conjunção com seu objeto (desejo de não ser certinho), Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor (anti-sujeitos) estão em disjunção com o objeto (querem que Lineu seja o certinho de sempre); e quando Lineu é o certinho de sempre (conjunção com o objeto, considerando o caráter ético e honesto do personagem), Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor fazem coro com Agostinho desejando que ele seja menos certinho (disjunção com o objeto). Temos então:

Sujeito – Lineu

Anti-sujeitos – Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor

Objeto – desejo de se livrar da pecha de ser certinho

Destinador da manipulação – Agostinho

Ajudantes – Agostinho e Pedrada

Oponentes/destinadores julgadores – Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor

Mas o segundo bloco também se caracteriza por trazer os elementos complicadores do enredo até o momento em que o conflito gerador da narrativa alcança seu *clímax*.

Após ter sua conduta duramente reprovada por esposa, filhos e sogro, Lineu é procurado por Agostinho. O rapaz lhe mostra a marca de uma batida na lateral do carro. Lineu, de pronto, começa a conjecturar como ele teria produzido aquele amassão no veículo, não considerando que outra pessoa (Agostinho ou Pedrada) poderia ter dirigido o automóvel em seu lugar. Num movimento de antecipação da fase da narrativa referente à *sanção*, o próprio Lineu passa a questionar que atos ele teria praticado na noite anterior enquanto estava bêbado. Nesse processo, ele é incentivado

por Agostinho que, manipulando as figuras da “dúvida” e da “incerteza”, faz as vezes de destinador-julgador, contribuindo significativamente para o sentimento de culpa que começava a tomar conta do sogro.

A aflição de Lineu aumenta com a visita inesperada de Beiçola, com o braço quebrado. Ele fica horrorizado ao perceber que, entre as muitas arruaças da noite de bebedeira e pescaria, acaba como o principal suspeito pelo atropelamento do amigo. Aqui temos mais uma vez Agostinho como destinador de uma nova seqüência narrativa pelo uso das figuras do “engodo” e do “engano” ao fazer Lineu deduzir que só poderia ter sido ele o autor do atropelamento de Beiçola uma vez que ele era o dono do automóvel usado na farra e, portanto, provavelmente seria ele quem estaria dirigindo o carro. Este pensamento era reforçado pelo fato de Lineu ter saído dirigindo o veículo e não lembrar como retornara para casa (manipulação das figuras da “dúvida” e “incerteza”). Assim, aterrorizado pela perspectiva de ser apontado como um criminoso que dirigiu embriagado e atropelou um inocente, inicialmente Lineu tenta esconder o que acredita ser sua culpa. Nisso, ele é ajudado por Agostinho que, astutamente, despista os “deslizes” provocados pelo nervosismo do sogrão. Neste aspecto, a *sanção* se delineia na medida em que Lineu “paga um preço muito alto” por seu desejo de deixar de ser certinho. Seus atos irresponsáveis o transformam em um “marginal”.

Nesta seqüência, temos o que podemos chamar de um segundo programa narrativo (PN_2) desencadeado pelo sujeito (S) Agostinho, o qual deseja tão somente que o sogro assumira o ônus do acidente de carro (O), livrando-se de qualquer responsabilidade com o ocorrido. Para isso, o rapaz mostra competência (qualificação) no modo como *sabe* se aproveitar das características morais e psicológicas de Lineu, às

quais passam curiosamente a constituir as principais “fraquezas” do personagem, tornando-o presa fácil das tramóias do gênero. Temos então:

Sujeito – Agostinho

Objeto – livrar-se de responsabilidade com o acidente

Destinatário – Lineu

Mas como, conforme diz a teoria, cada programa (*PN*) gera o seu programa narrativo contrário (*anti-PN*). Assim, a ação de Agostinho fez com que Lineu se tornasse o operador de uma outra seqüência narrativa com a qual o malandro não contara e para a qual auxiliara sem querer: tomado por um drama de consciência, Lineu faz um bilhete de confissão e o coloca por baixo da porta da pastelaria do Beißola. Desta maneira, temos:

Sujeito – Lineu

Anti-sujeito – Agostinho

Objeto – confessar o crime

Destinador (involuntário) – Agostinho

Contudo, ao chegar em casa, Lineu descobre que o verdadeiro infrator é Pedrada. Revoltado por ter passado um dia inteiro se martirizando pelo crime que então pensava ter praticado e desesperado pela lembrança do bilhete de confissão de culpa, num diálogo com Agostinho, num gesto irrefletido, expressa a idéia de arrombar a pastelaria para recuperar o bilhete. O gênero logo acata a proposta e ressalta: “Eu não disse nada! Foi você que falou.” Desta forma, usando as figuras da “isenção” e da “aprovação”, Agostinho é uma vez mais destinador da manipulação e novamente transforma-se em ajudante do sogro para realizar o desejo dele. Os dois seguem para a pastelaria com o fim de executar o plano. Lineu com uma lanterna e Agostinho com um arame nas mãos. Lineu vacila em sua decisão e tenta dissuadir Agostinho: “Vamos

embora, Agostinho! Isso é coisa pra ladrão! Você não sabe arrombar porta... (ao ver a porta arrombada...) Onde você aprendeu a arrombar porta, Agostinho?!”, questiona espantado. “Na escola da vida!”, responde o rapaz já entrando na pastelaria. Temos aí:

Sujeito – Lineu
 Objeto – recuperar o bilhete
 Destinador – Agostinho
 Ajudante – Agostinho

O *clímax* acontece em decorrência de uma nova ação de Agostinho que de novo dá curso a uma outra seqüência narrativa, novamente transformando Lineu em sujeito operador, desta vez, contrariando desejo deste personagem.³⁸ Enquanto Lineu procura e recupera o bilhete, Agostinho, sem o sogro perceber, come um dos pastéis do Beißola. Quando já se preparava para deixar a pastelaria, o que mais queria fazer naquele momento, descobre o genro “de boca cheia”. Movido por seu natural impulso de honestidade, ordena a Agostinho que pague o valor exato referente ao pastel consumido. O marido de Bebel acha um absurdo arrombar a pastelaria e não comer sequer um pastel. Tenta convencer Lineu a esquecer o pagamento e, diante da insistência do sogro, e obviamente sem dinheiro, diz a Lineu que pague. Deste modo, Lineu transforma-se no sujeito operador de um novo programa narrativo sem querer. Logo, temos:

Sujeito operador – Lineu
 Anti-sujeito – Agostinho
 Objeto – pagamento de um pastel
 Destinador da manipulação – Agostinho
 Destinatário da manipulação – Lineu
 Oponente – Agostinho

³⁸ Frisamos que na seqüência anterior, em que Lineu confessa seu crime através do bilhete, a ação do personagem contrariava desejo de Agostinho. Desta vez, Lineu é novamente sujeito operador de nova seqüência narrativa, porém, contrariando um desejo seu.

Pela demora em deixar a pastelaria por causa do desentendimento em torno do pastel consumido por Agostinho, Beiçola e a polícia flagram os dois mexendo no caixa do estabelecimento no instante em que Lineu depositava o dinheiro referente ao salgado. Assim, constitui-se ainda um terceiro programa narrativo (PN_3) desencadeado por um outro sujeito, Beiçola:

Sujeito – Beiçola

Objeto – prender arrombadores da pastelaria

Ajudante – polícia

c) 3º bloco

O terceiro e último bloco corresponde à fase da narrativa em que ocorre o desfecho da história com o esclarecimento dos fatos, a solução dos conflitos e o desdobramento das sanções.

Na tentativa de esclarecer o que fazia ali, Lineu se complica ao afirmar que só arrombou a pastelaria para recuperar “esse bilhete”, diz tirando do bolso o papel. Ao tomar conhecimento, a partir o que estava escrito, de que fora Lineu que o atropelara ao dirigir embriagado, Beiçola se surpreende com a atitude do vizinho, que sempre considerou correto e amigo.

O tumulto na rua chama a atenção da família Silva. Bebel, Tuco e Seu Flor presenciam o diálogo entre Lineu e Beiçola, mas é Agostinho (outra vez assumindo a função de ajudante) quem esclarece tudo revelando a culpa de Pedrada e ratificando a honestidade do sogro. Seu Flor (ajudante) tenta convencer Beiçola a livrar Lineu da cadeia, mas o pasteleiro (destinador-julgador) manda sogro e genro (destinatários-julgados) para o xadrez.

Ao ver o marido num camburão da polícia, Nenê (destinadora-julgadora) expressa profunda vergonha não deixando Lineu se explicar. É Tuco (ajudante) quem fala para a mãe o que se passou na pastelaria assegurando a inocência do pai. Neste momento, Pedrada (ajudante), que novamente tinha pego o carro de Lineu sem autorização, aparece dirigindo em alta velocidade e, outra vez, atropela Beiçola. Era a prova que faltava para inocentar definitivamente o “certinho” Lineu.

Deste modo, após muita confusão, mal-entendidos, brigas com a esposa, surpresa dos filhos, indignação do amigo Beiçola, ponderação do sogro e passagem pela polícia, tudo enfim é esclarecido e, provada a inocência de Lineu, agora ele tinha histórias para contar sobre as loucuras que havia feito na vida. Nesta última seqüência narrativa tivemos o seguinte esquema:

Sujeito – Lineu
 Objeto – provar sua inocência
 Destinador – Lineu (automanipulação)
 Ajudantes – Agostinho, Seu Flor, Tuco e Pedrada
 Oponentes-julgadores – Beiçola, polícia e Nenê

Neste caso ocorreu um desfecho que culminou com os sujeitos (Lineu, Agostinho e Beiçola) e os anti-sujeitos (Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor) de posse de seus objetos de desejo (estado conjuntivo). Lineu, entusiasmado, encheu a paciência da família contando e recontando em detalhes cada momento vivido neste período em que resolvera ser “um novo homem” livrando-se da fama de “certinho”; Agostinho nem de longe foi cobrado quanto ao prejuízo financeiro com o carro causado por “seu amigo” Pedrada, integralmente assumido por Lineu; Beiçola descobriu quem o atropelou; e Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor tiveram “o certinho Lineu” de volta, uma vez que na

história ficou caracterizado que o personagem não mudou seu estilo de vida, apenas se permitiu viver “uma aventura”, fazer “uma loucura” na vida.

O que chama a atenção no desenrolar deste enredo é a constante demonstração de uma falta de qualificação para realizar seus desejos por parte de Lineu. Primeiro, *quer* deixar de ser certinho, mas *não sabe* como. Então, encontra em Agostinho a solução quando se alia a ele e a Pedrada numa seqüência de ações que terminam por comprometer sua imagem, afeição e respeito perante familiares, amigos e vizinhos. Num segundo momento, deseja recuperar o bilhete que comprometia sua inocência, mas novamente *não sabe* como. Outra vez, conta com a *ajuda* de Agostinho que, aproveitando-se de um comentário impensado do sogro, pega na palavra e arromba a porta da pastelaria. Em seguida, Lineu *quer* explicar a Beiçola o que faz na propriedade dele e, uma vez mais, não mostrando qualificação para isso, acaba se comprometendo ao revelar o bilhete de confissão. De novo é Agostinho quem socorre Lineu ao apontar Pedrada como verdadeiro culpado. Ainda assim, Lineu é incapaz de formular um argumento ao seu favor perante Beiçola para livrar-se da prisão. Esta tarefa fica a cargo de Seu Flor. Lineu não se mostra também competente para se explicar para a esposa, contando para isso com a iniciativa do filho Tuco e, por fim, só tem a inocência definitivamente comprovada com a *ajuda* de Pedrada que, bêbado, atropela novamente diante de todos o pasteleiro Beiçola.

Outro aspecto interessante nesta história é a configuração de uma minitrama narrativa constituída a partir da trama central envolvendo os personagens Nenê, Bebel, Tuco e Seu Flor. O desaparecimento de Lineu e as posteriores especulações sobre quem seria o causador do acidente com Beiçola geraram um clima de rivalidade entre mãe e filha tendo cada uma como *ajudantes* Seu Flor e Tuco, respectivamente. Nenê, confiante no caráter íntegro do marido, defendia Lineu com unhas e dentes contando

com o apoio do pai, o qual estava empenhado em provar a culpabilidade de Agostinho. Bebel, por sua vez, irritava-se com as acusações dirigidas ao marido, defendendo-o tenazmente. Nisso, tinha a ajuda involuntária de Tuco que, sem parecer comprometido com uma defesa de Agostinho nem com uma acusação do pai, avaliava as possibilidades e, nesse processo, trazia à tona elementos que ameaçavam a imagem do correto Lineu. Foi assim quando analisou que o pai poderia ter atropelado Beiçola, uma vez que saíra de carro e voltara bêbado. Portanto, poderia ter dirigido embriagado. Bebel não perdia a oportunidade de se valer dos comentários do irmão utilizando-os a favor de Agostinho contra seu pai, levando Nenê ao aborrecimento. Desta forma, Nenê e Bebel assumem os papéis de sujeito e anti-sujeito de um miniprograma narrativo onde temos:

Sujeito – Nenê
 Anti-sujeito – Bebel
 Objeto – provar inocência de Lineu
 Destinador – Seu Flor
 Destinatários – Lineu e Agostinho
 Ajudante – Seu Flor
 Oponente – Tuco

Finalmente, pensando o arcabouço estrutural da narrativa deste episódio do seriado *A Grande Família*, seguindo a proposta de Balogh (2002), podemos indicar o esquema:

<i>antes</i>	<i>(1º. bloco)</i>
conteúdo a transformar	Lineu, preso a rígidos comportamentos, enfrenta críticas da família e experimenta a frustração de não aproveitar a vida

depois

(2º. e 3º. blocos)

conteúdo transformado

Lineu “quebra” sua rigidez e ousa “viver aventuras” sem, no entanto, deixar de ser um homem correto

II) *Consciência limpa é melhor que dinheiro no bolso*

Levado ao ar em 11/04/2002, reúne em sua narrativa elementos que confirmam e reforçam, como já dissemos, o modo de funcionamento de *A Grande Família* sendo que, neste caso, traz como aspectos inovadores ou pouco comuns Nenê numa postura mais ativa perante a vida, especificamente em se tratando de seu desagrado com a rotina de dona-de-casa e, principalmente Agostinho que, desta vez, sofre uma sanção por seu comportamento inadequado.³⁹

Em relação ao episódio já analisado, este apresenta maior nível de complexidade em sua estrutura, com mais amplo número de tramas se desenvolvendo em função e/ou paralelamente ao programa narrativo central, o que pressupõe uma mais rica variedade de sujeitos, anti-sujeitos, objetos, desejos e ações.

a) 1º bloco

³⁹ Dos 12 episódios do seriado disponíveis no mercado em DVD, em apenas dois Agostinho é de alguma forma punido por suas ações irresponsáveis e até criminosas em *Consciência limpa é melhor que dinheiro no bolso* (11/04/2002), quando é condenado por Lineu e Nenê “a prestar serviços à comunidade” da própria família, e *A melhor casa da rua* (26/07/2001), ocasião em que sofre a reação de seu vizinho (interpretado por Milton Gonçalves), vítima de seu preconceito por ser negro. Dos episódios que acompanhamos pela TV no período de elaboração da tese, o personagem *se deu mal* apenas em *Bye bye Bebel* (22/09/2005). Após ser detido com dólares na cueca num aeroporto no momento que pretendia embarcar para fora do país, termina atrás das grades imaginando Bebel, que ele supunha ter embarcado, dançando numa boate nos Estados Unidos como a personagem vivida por Deborah Secco na novela *América*, de Glória Perez, em exibição na época.

O enredo tem início com todos do grupo, um a um, a começar pelo chefe-da-família, Lineu, sendo surpreendidos com uma nova pessoa na residência e a ausência da dona da casa, Nenê. Tratava-se de Rose (Nívea Stelmann), “a nova empregada”. A moça, às primeiras horas da manhã, cuidava dos serviços domésticos enquanto Nenê se banhava numa piscina de plástico armada no quintal. Estupefato, Lineu vai ter com a esposa cobrando explicações e estabelece com ela o seguinte diálogo:

- Nenê, que história é essa de empregada?!
- Ué, empregada, ora! Pra lavar, passar, cozinhar, arrumar, se estressar!
- Mas quem lava, passa, cozinha, arruma e se estressa aqui nessa casa não é você, Nenê?!
- Não, não! Eu tô de férias! Por isso eu contratei a afilhada da vizinha pra trabalhar no meu lugar.
- Com que dinheiro você vai pagar essa garota, Nenê?
- Ué, é você quem vai pagar! Eu não quero nem saber... Ai, eu tô de férias!
- Férias tira quem trabalha. Você não trabalha! Portanto, você não tem direito a férias, Nenê!
- Ah, quer dizer que eu não trabalho?! Ah, claro, eu não trabalho! Eu não trabalho e por isso mesmo eu tô de férias. Você vai passar filtro solar ou não vai?!
- Quer dizer que você está de férias, eu tenho que pagar a empregada, e ainda por cima tenho que passar filtro solar, Nenê?
- Mas que lindo! O padroeiro dos indefesos, o defensor dos pobres e oprimidos, não é?... O tão certinho do Lineu, negando dentro da sua própria casa, pra sua própria mulher, os direitos trabalhistas que defendia por aí, não é, da boca pra fora!!! Olha aqui, seu Lineu, eu trabalhei para o senhor por mais de vinte anos, portanto, eu tenho direito a muitas, muitas férias vencidas, tá?! E muitos décimos terceiros, fora a indenização!
- Que indenização?!
- Indenização por esses anos todos trabalhando de graça! Ou as minhas férias ou então eu peço demissão...
- Quem disse que você não tem direito a férias, Nenê? Claro que você tem direito a férias! Todo mundo tem direito a férias... Pois está decidido. Hoje você está de férias. Eu pago a empregada, a diária dela, e amanhã tudo volta ao normal.
- Lineeeeu... Férias é plural! Um dia só não é férias, é folga!
- Ah, claro, Nenê! Claro, claro! Você tem toda a razão! Dois dias de férias tá ótimo!
- Lineeeeu... Você pode escolher: ou uma semana de férias, no mínimo, ou então demissão com indenização, multa, FGTS, INSS...
- Onde é que eu passo o filtro solar, Nenê?

Enquanto isso, à mesa do café, Agostinho, Bebel, Tuco, Seu Flor e posteriormente Lineu que, após “se entender” com Nenê junta-se a eles, conversam sobre assuntos diversos, incluindo a novidade da nova empregada. Os comentários, em princípio triviais e sem maiores conseqüências ou desdobramentos, acabam mobilizando a figura da “sorte” e concorrendo para criar uma situação que seria

decisiva para o desenvolvimento de uma trama envolvendo a todos: o desejo de Agostinho apostar 100 reais numa corrida de cavalos. Ninguém se prontifica a emprestar o dinheiro ao marmanjo.

O conflito se acentua quando Lineu deixa em cima da geladeira uma nota de 100 reais para Rose fazer a feira. Agostinho vê aí a oportunidade de obter o montante para sua aposta no cavalo Roseiral. Quando a família dá conta do sumiço do dinheiro, as suspeitas recaem sobre a nova empregada com uma ajudinha de Bebel, que acusa a moça movida pelo seu ciúme por Agostinho.

Temos, assim, nesse primeiro bloco em que se delineiam as situações engendradas dos conflitos que sustentam o enredo do episódio duas tramas paralelas (PN_1 e PN_2) que se desdobram, de início, em outros três programas narrativos (PN_3 , PN_4 e PN_5):

PN₁

Sujeito: Nenê
 Objeto: férias
 Oponente: Lineu
 Ajudante: Rose

PN₂

Sujeito: Agostinho
 Objeto: dinheiro para aposta em corrida de cavalo
 Destinadores (involuntários) da manipulação: Seu Flor, Bebel, Tuco, Rose e Lineu (ao, na conversa durante o café da manhã, dizerem palavras e frases que eram interpretadas por Agostinho como “sinais” para a aposta no Roseiral)
 Oponentes: Seu Flor, Lineu
 Ajudantes: Bebel e Lineu (este, involuntário, ao deixar o dinheiro sobre a geladeira)

PN₃

Sujeitos: Lineu e Nenê

Objeto: recuperar o dinheiro
 Ajudantes: Seu Flor, Tuco, Bebel e Agostinho

PN₄

Sujeito: Bebel
 Objeto: prejudicar Rose em razão de seu ciúme por Agostinho
 Ajudante: Agostinho (ao endossar as suspeitas de Bebel sobre Rose)

PN₅

Sujeito: Agostinho
 Objeto: esconder o fato de ter pego o dinheiro
 Ajudante: Bebel (ao levantar as suspeitas sobre Rose)

b) 2º bloco

Este segmento da narrativa mostra a família reunida em torno do que fazer para reaver o dinheiro. Especulam se teria ou não sido Rose a autora do furto. Seu Flor é o único a argumentar insistentemente que a pessoa naquele dia na casa a se mostrar muito interessado em 100 reais era o marido da neta, no que é combatido por Bebel, o próprio Agostinho e Lineu, que “não admite que se levantem suspeitas contra os membros da família”. Tuco, como sempre, demonstra um outro modo de olhar – “Mas espera aí! O Agostinho é cunhado e cunhado não é família, é?”. Assim, as falas mobilizam as figuras da “desconfiança em relação a estranhos” e da “confiança com respeito a familiares”. Temos, então, a continuidade do *PN₃* em que Lineu e Nenê são os sujeitos desejantes do aparecimento do dinheiro furtado ajudados por Tuco, Seu Flor, Bebel e Agostinho, bem como a permanência dos *PN₄* e *PN₅*, em que Bebel deseja incriminar Rose e Agostinho deseja esconder seu delito, desempenhando um a função de ajudante do outro e vice-versa.

A partir daí, o assunto passa a ser a necessidade da definição de uma pessoa para falar com a empregada e esclarecer o ocorrido. Como é de praxe, todos se esquivam e Nenê, como é de seu costume, acaba colocando sobre os ombros de Lineu esta responsabilidade, afinal, ele “é o dono da casa” e ela, mesmo sendo “a patroa” (pois foi quem contratou a empregada), “está de férias!”. Assim configura-se um outro programa narrativo em que Lineu é transformado no sujeito operador contra sua vontade:

PN₆

Sujeito operador: Lineu
 Objeto: falar com Rose
 Destinador da manipulação: Nenê
 Ajudantes: Seu Flor, Tuco, Bebel e Agostinho

Lineu tenta, mas não consegue falar sobre o desaparecimento do dinheiro com Rose. Nenê então conclui que, para resolver o problema, ele deve revistar a bolsa da empregada, sendo uma vez mais destinadora da manipulação em que Lineu é novamente o sujeito operador de um outro programa narrativo:

PN₇

Sujeito operador: Lineu
 Objeto: revistar bolsa da empregada
 Destinador da manipulação: Nenê
 Ajudante: Nenê

Lineu experimenta, desta forma, um drama de consciência. Uma atitude dessas vai contra os seus princípios. Por outro lado, precisava do dinheiro para a feira. Por fim, termina por não revistar os pertences de Rose e ainda é flagrado por ela com a bolsa na mão. A empregada deduz tudo e, magoada, expõe todos os seus objetos e dinheiro perante o casal, além de Agostinho e Seu Flor, provando que não era ela a autora do furto. Aqui projeta-se o que podemos chamar, segundo a teoria da narrativa,

de programa narrativo contrário (anti-*PN*) em que o sujeito Lineu – que não deseja revistar a bolsa – tem como antagonista ou anti-sujeito Rose – que faz questão que ela seja revistada. Neste ponto é curiosa a postura de Nenê. Primeiro ela diz para Lineu verificar a bolsa apoiando-se da conduta de Rose que dizia para ele revistá-la, e depois diz para Lineu não vasculhar a bolsa apoiando a decisão do marido de não praticar esta ação. Isto demonstra que a personagem de Marieta Severo parece viver à sombra das pessoas, raramente manifestando abertamente seus desejos e assumindo seus comportamentos. Vale lembrar que foi ela quem pressionou o marido a procurar o dinheiro nos pertences da empregada. Finalmente, Nenê e Lineu passam pelo maior constrangimento e sentimento de culpa. Neste momento, desenvolve-se ainda uma *sanção* sobre Lineu nas palavras de Seu Flor (destinador-julgador): “Parabéns, Lineu! O defensor dos pobres, dos desprotegidos, dos injustiçados, acaba de cometer uma injustiça contra uma pobre moça desprotegida...”. É ainda interessante notar aqui que toda a responsabilidade pelo vexame com Rose é facultada a Lineu, como se Nenê não tivesse participado do fato, e ele de nada se queixa.

Anti-*PN*

Sujeito: Lineu
 Anti-sujeito: Rose
 Objeto: revistar a bolsa
 Ajudante: Nenê

Concomitantemente a estes eventos envolvendo principalmente Lineu, Nenê e Rose, Agostinho vive também um drama de consciência entre apostar ou não no cavalo e revelar ou não para a família que foi ele quem pegou o dinheiro. Neste dilema, resolve contar tudo a Bebel mas, sua confissão de que tinha “manchado a honra daquela moça” dá margem à esposa entender que o marido a havia traído. Frustrado seu ato de “sinceridade”, Agostinho parte para aquilo que é sua especialidade: a

malandragem. Tenta se livrar do dinheiro e, sobretudo, da revelação de sua culpa perante a família jogando a nota de 100 reais no chão para que Tuco “a encontrasse”, contudo seu plano não dá certo. Desta maneira, Agostinho é o sujeito de dois outros programas narrativos paralelos:

PN₈

Sujeito: Agostinho
 Objeto: confessar seu delito a Bebel
 Destinador (automanipulação): Agostinho
 Oponente: Bebel

PN₉

Sujeito: Agostinho
 Objeto: livrar-se do dinheiro e da culpa
 Destinador (automanipulação): Agostinho
 Destinatário da manipulação: Tuco
 Oponente: Tuco

O *clímax* acontece quando, após a comprovação de que Rose era inocente, Seu Flor tem uma conversa informal com Agostinho sobre “sinais” que indicariam a oportunidade em apostar no cavalo. Na sua costumeira voltinha pelo bairro, o aposentado tinha encontrado alguns amigos na seguinte ordem: Raul, Osvaldo, Siqueira, Ernesto, Inácio, Romildo, Ari e Louzada. As iniciais dos nomes formavam justamente a palavra “Roseiral”, como era conhecido o animal “pé-quente” do jóquei. Entusiasmado, Seu Flor revela que apostou no cavalo a quantia de um real. Na euforia pelo “sinal” e indignação pelo valor da aposta, Agostinho esbraveja que tinha que apostar era 100 reais, e tira a nota do bolso. Seu Flor entende tudo...

Nesta seqüência narrativa temos o dado curioso de Seu Flor figurar como um sujeito operador involuntário responsável pelo desvendamento do mistério que perpassava o enredo – onde teria ido parar o dinheiro da feira? Dizemos *involuntário* porque não era sua intenção, naquele momento, desmascarar Agostinho. Aliás, é

mesmo essa a finalidade do chamado *clímax*, produzir uma situação que surpreenda o público, renove sua atenção ao enredo e o prenda à história na expectativa pelo desfecho. Por outro lado, é notável observar que a suspeita de Seu Floriano sobre o marido da neta se confirmava: era mesmo ele o culpado. O que aconteceria a seguir?

c) 3º bloco

Esta é a fase da narrativa em que ocorrem os desfechos da trama, ou seja, o que estava oculto é revelado, os mal-entendidos são esclarecidos, acordos são estabelecidos, punições são aplicadas, enfim, avaliam-se perdas e ganhos.

Ao tomar conhecimento da atitude de Agostinho, Seu Flor, indignado, o repreende com severidade e exige que o marido da neta revele sua falta perante todos e devolva o dinheiro. Agostinho, malandro como sempre, faz-se de vítima, declara arrependimento, diz ter feito tudo “por amor à família” para a qual pretendia dar uma boa soma em dinheiro com o prêmio da aposta no Roseiral. Principalmente, ele consegue reverter o quadro ao seu favor, manipulando as figuras do “amor” e do “ódio”, da “intransigência” e da “compaixão” fazendo com que Seu Flor decida “livrar a cara” de Agostinho com a explicação de que ele, Seu Floriano, teria encontrado o dinheiro em baixo da geladeira. Assim, uma vez mais, usando de sua “lábria”, o personagem de Pedro Cardoso transforma o outro, neste caso o avô de sua esposa, em sujeito operador de uma ação que o beneficia. Temos então:

PN₁₀

Sujeito operador: Seu Flor

Objeto: devolver a Lineu e Nenê o dinheiro e confirmar inocência de Rose

Destinador da manipulação: Agostinho

Com o aparecimento do dinheiro, desenvolve-se um outro programa narrativo orientado pela noção de desfecho quando Lineu e Nenê dão explicações a Rose, pedem-lhe perdão pelo constrangimento e a moça os desculpa pelo “mal-entendido”. Já aqui percebemos novamente uma antecipação da *sanção* quando Lineu e Nenê conquistam o entendimento de Rose e se isentam de qualquer ônus – moral ou financeiro – em função do mal-estar que infringiram a ela. Logo, evidencia-se um estado conjuntivo, uma vez que os sujeitos terminaram de posse do objeto almejado.

PN₁₁

Sujeitos: Lineu e Nenê

Objeto: esclarecimento sobre o sumiço do dinheiro e o perdão de Rose

Destinatadores da manipulação: Agostinho e Seu Flor

Quando tudo parecia resolvido, Bebel, furiosa, acusa Rose de “ter dado mole” para Agostinho. A empregada, demonstrando ter esgotado sua paciência e compreensão, declara-se ofendida e deixa a casa da “grande família”. Vale observar que a ação de Bebel e, por conseqüência, a ação de Rose foram provocadas por uma outra ação, a de Agostinho que, tentando confessar o furto do dinheiro, gerou o mal-entendido de que teria tido um envolvimento com a empregada. Desta maneira, constatamos como os diferentes personagens dos diversos núcleos vão se entretecendo nos variados programas narrativos da história contada no episódio que, por sua vez, são produzidos justamente pelas variadas e, muitas vezes, inesperadas ações dos personagens. Deste modo, temos outros dois programas narrativos relacionados diretamente, neste caso, ao **PN₈**

Lembrando o PN₈

Sujeito: Agostinho

Objeto: confessar seu delito a Bebel

Destinador (automanipulação): Agostinho

Oponente: Bebel

PN₁₂

Sujeito: Bebel

Objeto: exteriorizar sua fúria pela suposta traição

Destinador (involuntário) da manipulação: Agostinho

Destinatária: Rose

PN₁₃

Sujeito: Rose

Objeto: pôr um fim à série de constrangimentos no emprego

Destinador da manipulação: Agostinho

Destinatários: a família como um todo e, especialmente, Nenê

Neste ponto da narrativa, configura-se, portanto, a *sanção* relativa à trama que deu início e também perpassou, de alguma maneira, os demais programas narrativos: o desejo de Nenê ter férias que a fez contratar uma pessoa para trabalhar em seu lugar. Quando Rose vai embora, a personagem de Marieta Severo declara “perdi minhas férias!”. Esta *sanção* constitui um estado disjuntivo, pois o sujeito não terminou de posse do objeto desejado.

Simultaneamente a esse desfecho, desenvolvem-se outros acontecimentos que culminariam no grande final do enredo. Agostinho e Seu Flor ouviam pelo rádio a corrida de cavalo. Seu Flor torcendo por Roseiral e Agostinho por Dragão do mar, uma vez que não tinha feito a aposta em nenhum animal, quer dizer, ele queria simplesmente que Roseiral perdesse. Como era de esperar, vence Roseiral! Seu Flor comemora a graninha honesta – “Apostei pouco mas foi do meu bolso!” – que ganhou para reformar seu sofá (estado conjuntivo). Já Agostinho, revoltado com a perda de 200 mil reais correspondente ao prêmio que ganharia caso tivesse apostado os 100 reais, sai esculhambando e derrubando tudo pela casa e, no seu descontrole, revela todo o seu plano: só confessar à família que tinha pego o dinheiro depois de ganhar o prêmio, dividi-lo com Lineu e dar uma gratificação a Rose. Neste momento, fica

esclarecida também sua tentativa frustrada de dizer tudo a Bebel, a qual fica então sabendo que não foi traída, fazendo as pazes com o marido. Indignados com as ações de Agostinho que, além de causar uma série de transtornos, ainda tinha deixado de ganhar 200 mil reais, Lineu e Nenê determinam ao réu a sentença (*sanção*): “prestar um mês de serviços à comunidade”, isto é, ficar no lugar de Rose para Nenê finalmente gozar suas férias. Desta forma, há nova reviravolta no enredo com Nenê recuperando seu objeto de desejo (estado conjuntivo) e, inusitadamente, Agostinho sendo punido por seus desmandos (estado disjuntivo).

É interessante notar como neste episódio, mais uma vez, Lineu é um personagem que age geralmente em razão do desejo de outra pessoa, inclusive não raro contrariando seu querer, bem como via de regra não apresenta qualificação para boa parte das ações. Deste modo, é convencido de que deve ser a pessoa a falar com Rose sobre o furto do dinheiro, mas ele *não sabe* como, e aí prefere “ganhar tempo” propondo à moça uma charada. Em seguida, é outra vez levado pela esposa a revistar a bolsa da empregada. Atravessando um drama de consciência, quando finalmente percebe que *não pode* fazer isso, Lineu, em mais uma atitude atrapalhada, acaba permitindo que Rose descubra sua intenção de revistar suas coisas. Como na maioria dos episódios, aqui também Lineu assume o ônus das ações, ainda que não tenham sido originadas por desejos seus, como se o(s) outro(s) não tivesse(m) qualquer interferência sobre elas. Assim, recebe a reprimenda (*sanção*) por parte de Seu Flor sem fazer qualquer referência à participação de Nenê nesses acontecimentos. Vale considerar também que o enredo deste episódio novamente confirma que Lineu parece mesmo ser “um rei sem reinado” uma vez que é sempre o último a saber das coisas e não manda em nada. Desta maneira, tomou conhecimento que *teria que pagar uma empregada* quando esta já tinha sido contratada por sua esposa.

Capítulo 6

Análise discursiva

Intertextualidade

Laurent Jenny (*Poétique*, n. 27, p. 262) define intertextualidade como “o trabalho de transformação e de assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que conserva a liderança do sentido” (apud BALOGH, 2002:141). Tal definição expressa bem aquela que tem se constituído, nos anos recentes, como a forte tendência da produção televisiva brasileira, especialmente, mas não exclusivamente no gênero ficcional, ao ponto de Balogh (idem:140) afirmar que “o nosso “admirável mundo novo” é regido pela lei de Lavoisier” segundo a qual nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

Wolf também chama a atenção para o caráter híbrido dos textos audiovisuais na contemporaneidade ao comentar que [...] los géneros televisivos de actualidad tienen un rasgo común: su carácter mixto, compuesto. Tanto los programas con estructura mosaical [...] como aquellos de estructura monográfica [...] se configuran como ensablaje de partes, de fórmulas, géneros e subgéneros (1984:194-195).

A ampla utilização deste recurso por parte dos produtores de TV nos dias atuais, sob nosso ponto de vista, baseia-se no fato de que as produções em geral, sobretudo na área da ficção seriada, demandam vultosas somas, o que tem tornado mais atraente investir naquilo que potencialmente ou reconhecidamente tem sucesso, portanto, retorno garantido. Assim, as emissoras têm dado preferência ao uso de “um conjunto de elementos conhecidos que fazem parte da competência do destinatário, em maior número, e alguns elementos novos” (BALOGH, 2002:102-103). Entretanto, não

podemos desconsiderar que a intertextualidade significa também momentos de rica experimentação no processo criativo que envolve o tratamento da linguagem e a elaboração do discurso audiovisual. Por outro lado, há aqueles que atribuem a exacerbação dos recursos intertextuais justamente à ausência de novos bons roteiristas e à escassez de criatividade. Eni Orlandi parece se enquadrar neste grupo quando afirma que

O que vemos com mais frequência – por exemplo, se observarmos a mídia – é a produtividade e não a criatividade. As novelas obedecem, em geral, a um estrito processo de produção, dominado pela “produtividade”: assistimos a “mesma” novela contada muitas e muitas vezes, com algumas variações. Para haver criatividade é preciso um trabalho que ponha em conflito o já produzido e o que vai-se instituir. Passagem do irrealizado ao possível, do não-sentido ao sentido. (1999, 37-38)

Seja como for, o fato é que a intertextualidade é inegavelmente um notório fenômeno cultural da sociedade brasileira contemporânea, como pretendemos demonstrar nos exemplos que se seguem. Além disso, a presença recorrente da intertextualidade nos programas da televisão como um todo, e nas obras ficcionais em particular, reforça aquilo que já apontamos neste trabalho, ou seja, a preocupação constante dos emissores em estabelecerem um contínuo diálogo com os receptores valendo-se, para isso, das múltiplas estratégias de comunicabilidade possíveis a partir das competências culturais compartilhadas por ambos. A intertextualidade permite a retomada daquilo que já é do domínio do público ao mesmo tempo em que admite a introdução de novos elementos em função da “liderança de sentido” conferida pelo “novo texto centralizador”, isto é, garantida pela autonomia da obra ora delineada.

É neste cenário que se inserem os *remakes*, tão comuns hoje nas grades de programação das TVs do país, em que o próprio seriado *A Grande Família* constitui um dentre tantos outros exemplos, principalmente quando o formato é telenovela

(Selva de pedra, Anjo mau, Pecado capital, Irmãos coragem, Mulheres de areia, Cabocla, Sinhá Moça e, mais recentemente, O Profeta).

No caso de séries e seriados, é normal as emissoras medirem antecipadamente o nível de aceitação do programa pelo público através do que podemos chamar teste de audiência que consiste no lançamento de um episódio de amostragem – o conhecido “piloto”. Caso o programa obtenha boa receptividade entre os espectadores durante a exibição daquela edição ou no decorrer de uma temporada previamente estabelecida, mantém-se no ar. Foi assim com *A Grande Família*. Em 1987, a Rede Globo transmitiu um especial de Natal em que os personagens continuavam os mesmos da primeira versão reproduzida entre 1972 e 1975. No elenco original apenas uma modificação: Nuno Leal Maia interpretou Agostinho no lugar de Paulo Araújo. Em 2001, outro teste. O seriado voltou à tela com um novo elenco e a proposta de ficar no ar durante seis meses. O sucesso do *remake* tem assegurado sua permanência na programação global.

Mas a retomada do já-dito, já-ouvido, já-visto, já-conhecido do público não se manifesta somente nas “novas versões”, talvez a forma mais declarada de intertextualidade na linguagem audiovisual ficcional. O trabalho de transformação e de assimilação de vários textos num outro centralizador nem sempre é tão abertamente declarado e perceptível, graças à própria autonomia de liderança do sentido do novo texto construído ou em construção (caso de uma obra aberta como as telenovelas). A identificação de outras vozes num discurso exige do receptor o conhecimento prévio para o reconhecimento dessas vozes, o que nem sempre ocorre, sem que o sentido do novo texto seja necessariamente comprometido uma vez que ele, como já foi esclarecido, é autônomo, constitui, de todo modo, um outro texto, uma outra obra. Contudo, sem sombra de dúvida, o compartilhamento do receptor com o emissor de

um conhecimento amplo e denso de distintas expressões culturais de variadas épocas, desde literatura, cinema, música etc., reverte-se numa competência bem mais significativa para apreender as referências intertextuais e confere ao novo texto um sentido bem mais profundo e bem mais consistente, que redundaria numa atribuição de maior valor a qualquer obra.

Assim é que o episódio “O feitiço do tédio” (2002) estabelece uma relação de intertextualidade com o filme *Feitiço do tempo*, produzido em 1993, nos Estados Unidos. A comédia romântica americana aborda a história de um meteorologista que se torna prisioneiro do tempo no pior dia de sua vida quando, acompanhando uma equipe de reportagem, foi fazer a cobertura de um evento chamado “Dia da marmota”. Este fato, caso não seja do conhecimento de parte do público, não impede a atribuição de sentido pelo telespectador ao episódio do seriado *A Grande Família* em que Nenê vive situação análoga àquela retratada no filme, vendo-se presa à rotina daquele que também figuraria como um dos piores dias da sua vida.

Ao planejar tirar uma folga com Lineu em Governador Valadares, Nenê enfrenta uma série de contratemplos, todos relacionados as suas práticas cotidianas. Primeiro, atrasa-se nos preparativos para a viagem porque, antes de sair, tem que preparar café para o pai, passar uma camisa para Tuco, fritar uma omelete para Agostinho, brigar novamente com Bebel para que ela definitivamente aprenda a esquentar a garrafa térmica antes de usá-la, e agüentar as reclamações do marido por ela ainda não estar pronta para o passeio. Quando enfim o casal consegue colocar toda a bagagem no carro e prepara-se para sair, depara-se com uma feira na porta de casa impedindo a retirada do automóvel da garagem. Após decidirem viajar de ônibus, Lineu combina com Nenê de encontrá-la em uma hora na rodoviária, já que tinha surgido mais um contratempo: ele teria que antes passar na casa de Mendonça, seu

chefe, para pegar uma encomenda: uma galinha de raça. Nenê, por sua vez, conclui que não pode viajar sem fazer feira e que Bebel não sabe cuidar de nada. Resultado: chega atrasada à rodoviária, perde o ônibus e Lineu, contrariado, viaja na companhia “da galinha” para Governador Valadares. Esta seqüência de eventos se repete indefinidamente deixando Nenê desconsolada diante do que parecia ser um martírio eterno, até que, para sua surpresa, os acontecimentos deixam de se repetir e ela consegue finalmente pegar a estrada com o marido.

“Os miseráveis” (2004) são outro exemplo de como *A Grande Família* dialoga com a sétima arte. Desta vez a inspiração foi um clássico do cinema de suspense de um dos maiores mestres do gênero: Alfred Hitchcock. Nenê e Marilda flagram o vizinho Beizola imitando a falecida mãe, Dona Etelvina, inclusive vestindo roupas dela, numa situação muito parecida com a do célebre filme *Psicose*. Na produção cinematográfica norte-americana de 1960, com a pretensão de se casar, uma secretária rouba 40 mil dólares de uma imobiliária onde trabalhava. Como era uma tarde de sexta-feira, ela teria o final de semana para conseguir escapar da prisão. Na fuga, a moça erra o caminho e acaba chegando a um velho motel de uma região quase abandonada. No local, é atenciosamente atendida pelo dono, um homem tímido, dominado pela mãe já falecida. A jovem passa a ouvir a voz da mãe do rapaz afirmando que não deseja a presença de uma estranha. O episódio rendeu uma das mais emblemáticas cenas do cinema de suspense em que a protagonista é brutalmente assassinada enquanto tomava banho. No seriado, Beizola aproxima-se do perfil do personagem Bates, do filme de Hitchcock. Trata-se de um homem com a vida afetiva mal resolvida, profundamente afetado pela figura da mãe, também já falecida.

Ainda sobre a liderança do sentido inerente ao texto centralizador nos processos intertextuais, é interessante frisar como é possível dar a um mesmo texto,

quer dizer, a uma mesma fala, a uma mesma frase, a um mesmo enunciado, outra possibilidade de interpretação. Foi assim no episódio “Um tapinha não dói” (2003), num período em que a letra de uma música popular enchia os ouvidos dos brasileiros com a exaustiva repetição de igual frase fazendo alusão, neste caso, ao ato de dar ou levar um tapa numa referência à violência especificamente dirigida à mulher. No seriado, a expressão teve o sentido de “fazer uso de droga”. Noutras palavras, o texto daquele episódio trabalhou e assimilou outros textos que fazem parte da competência cultural tanto de emissores quanto de receptores e que sua interpretação, compreensão, enfim, sua leitura dependia de outros elementos então apresentados no programa para a orientação do telespectador quanto ao sentido atribuído àquilo que tantas vezes ele possivelmente ouviu e falou.

De fato, como analisa Orlandi (1999:79-80), “Falamos a mesma língua mas falamos diferente. Dizemos as mesmas palavras mas elas podem significar diferente”. São os efeitos metafóricos, ou seja, os deslocamentos e deslizamentos de sentidos possíveis de serem produzidos no próprio mecanismo parafrástico de todo objeto simbólico, num jogo entre o mesmo e o diferente na incompletude da linguagem onde, pela repetição, estamos sempre tangenciando o novo, o incomum, o inusitado. Neste caso, metáfora não é tomada como figura de linguagem, mas considerada basicamente como “transferência” realizada por efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos, estabelecendo o modo como as palavras significam. Para Pêcheux (1969), efeito metafórico é o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual em que o deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo tanto do sentido designado por x como por y.

A Grande Família usa e abusa desse movimento de projeção em outros sentidos a partir do mesmo, a começar pelos títulos dos episódios. A maioria absoluta é

construída com base em expressões bastante conhecidas do público, seja por parafrasearem ditos populares (“Não tem tu, vai Tuco mesmo”, “Ou Tuco ou nada”, “Essa é pra casar!”, “Metete os peitos Nenê!”, “Roupa suja se lava em casa!”, “Quem nunca pecou que atire a primeira pedra”, “Amigos, amigos, negócios à parte”, “Freud explica?”, “Genro não é parente”, “Consciência limpa é melhor que dinheiro no bolso”, “Cada caso é um caso”, “Isso é coisa de homem?”, “O filho da mãe”, “A velha chama”, “A bola da vez”, “Me engana que eu gosto”, “Amigo é para essas coisas”, “Santo de casa não faz milagre”, “Consciência é fogo!”, “Eu solto meu cavalo, mas prendo a minha égua”); seja por fazerem menção a outros artefatos culturais dos mais variados gêneros e formatos como literatura (“Tinha uma pedra no meio do rim”); cinema (“A churrasqueira das vaidades”, “Os cafajestes”, “Ao mestre com carinho”, “Dançando com o inimigo”, “O rei leão”, “Os boçais”, “Pesadelos de uma noite de verão”, “O garanhão do futuro contra a mulher gata no cio”, “Senhor viúvo procura”); teatro⁴⁰ (“Dois palmitos numa noite suja”, “Um táxi chamado desejo”); minissérie (“Quem ama não casa!”, “Presença de Lineu” e “O sorriso do lagarto”); seriado (“O mal amado”⁴¹ e “A família monstro”); ou a bordões de programas de auditório como do saudoso Chacrinha (“Vai para o trono ou não vai!”); seja ainda por lembrarem sucessos da música popular e do folclore brasileiro, (“Elas estão descontroladas”, “Bye bye Bebel”, “Isso é ciúme de você”, “Eu vou tirar você deste lugar”, “Atirei o pau no Mário”, “O velhinho pocotó”, “Tá dominado”, “Ninguém me ama, ninguém me quer”, “Dois pra lá, dois pra cá”, “Passei a noite procurando Tuco”, “É pai, é pedra”, “Um

⁴⁰ As peças *Dois perdidos numa noite suja* e *Um bonde chamado desejo* ganharam versões no cinema. É interessante frisar também que o seriado americano *Os simpsons* tiveram um episódio intitulado “Um bonde chamado Marge”, o que dá uma idéia da dimensão da intertextualidade na produção midiática em geral, não somente no Brasil. Aliás, assim como os brasileiros se inspiram em produtos americanos, os americanos também fazem menção a produtos e/ou personalidades brasileiras. Exemplo disso foram as referências feitas a Xuxa e Pelé em dois episódios de *Os simpsons*.

⁴¹ *O bem-amado*, seriado que fez muito sucesso durante a década de 1980, foi originalmente produzido pela Globo no formato de telenovela, em 1973.

homem para chamar Lineu”, “Mata o véio”, “Me dá um dinheiro aí”, “Todo dia ela faz tudo sempre igual”) ou também por se inspirarem em produções do setor jornalístico (“Grandes famílias, pequenos negócios” e “O sétimo Silva”⁴²).

A extensa lista de títulos por si já demonstra como *A Grande Família* apresenta um processo de criação “delirantemente” intertextual, para usar um termo proposto por Balogh (2002). O programa abarca um considerável conjunto de textos dos mais diversos segmentos da cultura, que remontam aos tempos mais longínquos – como é o caso da *Família monstro*, seriado produzido nos Estados Unidos e transmitido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (TVS) entre os anos de 1964 e 1966 – ou exploram o que possa haver de mais contemporâneo, como os *hits* do momento. “Trata-se, com efeito, de um processo intertextual que definitivamente podemos chamar antropofágico...” (BALOGH, 2002:141).

Os episódios atribuem outros sentidos aos enunciados não somente por relacioná-los a uma outra obra de uma área bem específica – o formato seriado do gênero ficção televisiva –, o que já é significativo, mas também por promoverem mudanças nos próprios textos originais alterando algumas palavras e, mais ainda, ao introduzirem nos seus enredos elementos que, juntamente com os títulos, produzem efeitos de sentido que muitas vezes surpreende o telespectador, a exemplo de “Um tapinha não dói”, comentado acima. Em alguns momentos, o sentido produzido pelo programa como um todo chega a contradizer ou subverter uma ordem culturalmente estabelecida na sociedade. Assim, “Mete os peitos Nenê” (2003), contrariando o sentido de “coragem” geralmente associado à expressão “mete os peitos”, faz

⁴² *O sétimo céu* é nome de uma revista de fofocas e variedades que circulou no Brasil durante as primeiras décadas do século XX. Os Estados Unidos também produziram um seriado e um filme com o mesmo nome. O seriado retrata o cotidiano de um casal com sete filhos e o filme o romance entre um homem e uma mulher.

referência ao desejo da esposa de Lineu aplicar silicone nos seios. Já em “Essa é pra casar!” (2003) Nenê fica toda empolgada com a “nova namorada” de Tuco que, na verdade, é uma garota de programa que, no imaginário coletivo, dificilmente atenderia às prerrogativas de uma moça casadoira.

Outro caso bastante interessante de intertextualidade é o episódio “Família apaixonada” (2003) em que a telenovela “Mulheres apaixonadas”, exibida no horário nobre da Globo, depois das 20 horas, “invade a vida” da família de Lineu quando todos passam a viver situações e dramas parecidos aos experimentados pelos personagens de Manoel Carlos. Discutindo temas polêmicos como alcoolismo, violência contra os homens⁴³, violência contra os idosos, homossexualidade entre as mulheres, virgindade, entre outros, a história obteve altíssimos índices de audiência e gerou um grande número de programas e reportagens em todos os tipos de veículos da comunicação de massa do país.

No seriado Lineu é tido como um alcoólatra, semelhante à personagem Santana (Vera Holtz), ao ser visto entrando numa unidade de Alcoólicos Anônimos quando tentava ajudar Mendonça a se livrar da bebida. Tuco é comparado a Cláudio (Erik Marmo) ao se apaixonar por uma garota virgem, a exemplo de Edwiges (Carolina Dieckmann). Nenê e Marilda involuntariamente fazem com que Roberta (Rosi Campos), uma antiga colega de escola da esposa de Lineu, acredite que as duas mantêm uma relação homossexual como acontecia com os personagens de Aline Moraes (Clara) e Paula Picarelli (Rafaela) na novela.

⁴³ Num contexto social em que o debate sobre a violência contra a mulher é destaque nacional, a telenovela de Manoel Carlos inovou colocando em discussão a violência de que os homens também são passíveis na convivência com suas mulheres, no caso, “excessivamente apaixonadas” e dominadas por um ciúme doentio com conseqüências graves para ambos. Na ficção, a personagem Heloísa, vivida por Giulia Gam não somente espanca como tenta matar o marido movida pelo sentimento de posse que tinha por ele.

Na situação envolvendo Bebel e Agostinho, temos um elemento que propiciou um momento pouco comum na programação televisiva em geral, sobretudo ficcional e, especialmente, no seriado: o exercício da função metalingüística (LOPES, 1976; JAKOBSON, 1969). Bebel é confundida com Heloísa (Giulia Gam) devido ao ciúme por Agostinho, que resolve reunir os amigos taxistas em torno de um protesto contra a novela “Mulheres Apaixonadas” que, na figura de Caetano (Paulo Coronato), mulherengo incorrigível, estaria denegrindo a imagem de sua categoria profissional e causando a ciúmeira, não somente na sua esposa, mas nas companheiras dos demais colegas. Desse modo, através as ações do personagem de Pedro Cardoso em *A Grande Família*, tivemos um momento raro na TV brasileira em que seu discurso repensa a si mesmo.

Mas a função metalingüística também esteve presente em outro exemplo mais recente do entrecruzamento do seriado com as telenovelas. Foi na edição “Bye bye Bebel” (2005) em que a personagem de Guta Stresser planeja seguir a mesma trajetória de Sol (Deborah Secco) em *América*, de Glória Perez, também exibida depois das 20 horas: “fazer a vida” entrando clandestinamente nos Estados Unidos atravessando a fronteira com o México. Um dado curioso neste episódio é que fica evidente a participação do discurso da novela na alimentação do sonho de Bebel que culmina na sua decisão de enfrentar tudo e todos e ir atrás do seu objetivo. Diante dos seus freqüentes comentários de que “a vida de Sol era muito mais interessante que a dela, em que nada acontecia”, Agostinho brada insistente e indignadamente apontando para a televisão em que a esposa acompanha a novela – “Isso é a mídia! É a mídia que faz com que você pense assim! É a mídia! É a mídia! Isso é coisa da mídia!!!”. O recado metalingüístico foi, mais uma vez, desencadeado pelo personagem de Pedro Cardoso.

Explorando ainda as trocas possibilitadas pelo entrelaçamento das várias expressões da cultura na vasta rede de relações entre os diferentes textos que a compõem na atualidade e que perpassam, sobretudo, o campo da comunicação de massa, mais uma vez, incorporando e retrabalhando as vozes que ecoam na sociedade, *A Grande Família* experimentou brincar também com o gênero reality show.

Em 2002, no episódio “Big Family Brasil!”, a residência da “grande família” teve câmeras instaladas por todos os lados para vigiar dia e noite os passos de seus moradores numa disputa por um prêmio milionário. A votação dos participantes visava decidir a permanência ou eliminação de quem tinha ou não “utilidade” na casa. Lineu foi contra a idéia de transformar sua moradia num “Big Family Brasil”, Nenê aprovou a novidade pensando em dividir o prêmio com todo mundo e Agostinho foi acusado de fazer “complô no quarto de Bebel”, tudo muito semelhante às regras e comentários que envolvem os “verdadeiros” reality shows.

Em 2003, dois participantes da terceira edição do Big Brother Brasil, Tyrso e Manoela, serviram de mote para “Momô quer Momô”. A frase, que embalava o romance do casal no reality show dita freqüentemente por Tyrso a sua amada, passou a ser usada por Tuco e Viviane (Leandra Leal) em explícitas demonstrações de amor inflamando o ciúme de Nenê e a inveja de Bebel que se queixa a Agostinho por ele não lhe atribuir mais apelidos carinhosos.

Já em 2005, o seriado levou ao ar “Seu popozão vale um milhão” onde Tuco não somente participa de uma edição do Big Brother Brasil, mas também afirma que é gay naquilo que ele considera uma estratégia para ganhar o jogo e embolsar um milhão de reais. Temos aqui uma clara referência a um participante real do BBB 5 que, ao assumir publicamente sua homossexualidade, ganhou a simpatia de outros integrantes do programa e, principalmente, de boa parte da população brasileira, o que pode ter

contribuído para sua vitória no reality show, o que não quer dizer que sua declaração tenha sido deliberadamente uma estratégia de jogo. Mas, sem dúvida, esta é uma linha de raciocínio possível que, inclusive, pareceu orientar a ação de um outro participante real, no caso do BBB 6 que, provocando um sentimento de dubiedade quanto a sua orientação sexual, indicava com isso querer conquistar também, quem sabe, a receptividade do público. Neste caso, a aparente indecisão constante de Gustavo quanto à definição da sexualidade aproximou-se bem mais de uma estratégia de jogo do que a opção gay francamente assumida por Jean.

No seriado, Tuco foi desmascarado e expulso do reality show ao “atacar” uma loira e gerar uma briga com um dos “homens” da casa. Mesmo assim, acreditava que tinha valido a pena sua participação, pois pretendia ganhar a vida como “ex-BBB”, caminho aparentemente trilhado por verdadeiros ex-BBBs que aproveitam a onda passageira da fama para descolarem algum dinheiro e prestígio social. Mas a trajetória de Tuco foi mais que meteórica. Tão logo “saiu da casa” foi imediatamente esquecido não obtendo nenhum ganho significativo com o programa e ainda causando situações vexatórias a ele, e principalmente ao seu pai, ao comentar publicamente situações da vida privada da família, especialmente relacionadas ao comportamento de Lineu, chamado por Tuco de “popozão” por suas atitudes acentuadamente maleáveis, o que sugere a idéia de “bundão”.

A Grande Família também foi parar no “Mais Você” no episódio “A quentinha da Bebel” (2002). Agostinho, em mais uma de suas trapaças, vende às escondidas a comida preparada para a família pela Dona Nenê. As marmitas fazem tanto sucesso que a freguesia aumenta e o “tempero mágico da quentinha da Bebel” ganha espaço no programa de Ana Maria Braga. A confusão toma conta quando Bebel, entrevistada

pela musa da culinária das manhãs globais, não toca nem no nome de Nenê, a verdadeira dona do tempero mágico.

As referências intertextuais aqui apontadas indicam que há um forte intercâmbio entre seriados, novelas, filmes, programas de auditório, de variedades, de entrevistas, etc. na medida em que os assuntos neles abordados freqüentemente se repetem quando os textos apropriam-se uns dos outros e transformam-se mutuamente legitimando a lei de Lavoisier. Os mesmos temas não raro preenchem espaços de revistas, jornais, rádio e até telejornais, sem falar na internet, e assim sucessivamente, numa circularidade de informações que acaba não somente dando uma extensão particular às questões tratadas, mas também garantindo a manutenção dos níveis de audiência e comercialização dos mais diferentes perfis de programas e produtos pelo apelo constante ao público.

Desta maneira, comprovamos o que disse Wolf na citação mais acima. De fato, hoje a intertextualidade na televisão atravessa até mesmo os gêneros, uma vez que os textos apropriados, transformados e recriados são muitas vezes tidos inclusive como antagônicos, como é o caso daqueles do gênero ficcional – atrelados à fantasia – e do gênero jornalístico – comprometidos com a realidade.

Quanto a este aspecto é exemplar a interseção que se estabeleceu entre a telenovela *O rei do gado* e o *Jornal Nacional*. Em 1996, em vários momentos o telespectador teve dificuldade de saber se os acontecimentos envolvendo integrantes do MST, recriados no enredo da telenovela, eram mostrados na TV antes ou depois do noticiário. A “confusão” se acentuou quando os então senadores Eduardo Suplicy e Benedita da Silva participaram do velório ficcional do personagem de Carlos Vereza, o senador Roberto Caxias. Para completar, uma semana após o término da exibição da obra de Benedito Ruy Barbosa, os mesmos senadores – Suplicy e Benedita – estiverem

presentes no velório – desta vez, real – do então senador Darcy Ribeiro. Deve-se salientar ainda que, na cobertura deste acontecimento, o *Jornal Nacional* destacou em sua reportagem a imagem da bandeira do MST entre as outras bandeiras colocadas sobre o esquife de Darcy Ribeiro⁴⁴. Aqui a intertextualidade, intermediando os gêneros, atingiu uma dimensão que afetou a própria relação entre ficção e realidade, borrando seus limites.

O seriado *A Grande Família*, assim como outras obras ficcionais, a exemplo da telenovela *O rei do gado*, também tem incorporado e recriado eventos da realidade brasileira, inclusive do âmbito da política nacional. Desta maneira, foram exibidos em 01/09/2005 e 08/09/2005, portanto no intervalo de apenas uma semana, os episódios “A grande quadrilha” e “Nunca fui santo”. O primeiro versava sobre denúncias de compra de votos no processo de eleição à presidência da Associação de Moradores e corrupção na administração da entidade, que causaram entre os personagens grande espanto e indignação por recaírem sobre aquele que sempre foi o símbolo de honestidade do bairro: o morador Lineu Silva. O segundo mostrava uma série de ações desonestas por parte de Agostinho que reiterava repetidas vezes “nunca fui santo”, legitimando assim seu desvio de caráter e enfraquecendo as contra-argumentações e cobranças dos outros que, inadvertidamente esperavam dele – alguém que declaradamente “nunca foi santo” – uma postura correta.

Estes programas foram ao ar num momento em que denúncias de corrupção envolvendo nomes ligados à alta cúpula petista colocavam em xeque a confiança depositada pelo povo brasileiro no governo do Partido dos Trabalhadores, atingindo em cheio a própria imagem do presidente da república, Luiz Inácio Lula da Silva, até então tido como um ícone de honestidade na política do país.

⁴⁴ Sobre isso ver MOTTER (1998) e SANTOS (2000).

Outro dado que mais uma vez demonstra como o seriado se remete a acontecimentos da esfera política fartamente difundidos na mídia foi o caso retratado em “Bye bye Bebel” no mesmo mês de setembro de 2005, dia 22, em que Agostinho é impedido de embarcar num aeroporto por portar na cueca 30 mil dólares, acabando preso por não conseguir explicar à polícia a origem do dinheiro. Naquela época, manchetes dos jornais e noticiários de rádio e TV de todo o Brasil propalavam a história de José Adalberto Vieira da Silva, ex-assessor do então deputado estadual José Nobre Guimarães (PT-CE), irmão do ex-presidente nacional do PT, José Genoíno, flagrado na sala de embarque do aeroporto de São Paulo com dinheiro escondido na cueca e numa mala.

Mas a relação entre ficção e realidade tem sido explorada pelo seriado desde o ano de estréia de sua segunda versão, em 2001, e mesmo quando da exibição de sua versão original, na década de 1970. Exemplo da conexão estabelecida entre mundo fictício e mundo real é o personagem Júnior, um dos filhos de Lineu e Nenê no programa dos anos 1970, suprimido no *remake* justamente porque o personagem então interpretado por Osmar Prado representava um jovem politizado que questionava o regime militar vigente naquela época. A ditadura acabou, o rapaz contestador se ausentou da “grande família”, entretanto permanecem as alusões aos temas polêmicos, às questões econômicas, aos problemas políticos, às mudanças de valores e costumes e aos desejos de consumo que movimentam a vida da nação.

Assim, em 2002 foi ao ar o episódio “Tá dominado”, reportando-se ao dia em que o poder paralelo do tráfico de drogas fechou as portas do comércio, das escolas e das repartições públicas deixando em pânico a população do Rio de Janeiro. A *Grande Família* também foi dominada por marginais que impediram Nenê de fazer compras no supermercado, Lineu de ir trabalhar, Beißola de abrir a pastelaria e ainda encrencaram

Seu Flor, que se arvorou a fazer um discurso em plena rua contra o poder paralelo e Agostinho, que se viu obrigado a esconder uma arma que recebeu do amigo barra-pesada Remela (Diogo Vilela), fugitivo da polícia.

Em 2001, quando o Brasil enfrentava uma crise no setor de energia elétrica, os Silva não conseguiram atingir a meta proposta pelo governo e se viram diante da ameaça do corte de luz. Desta maneira, o episódio “Apagão, não!” constitui mais um exemplo de como o seriado busca uma associação entre ficção e realidade, apropriando-se de acontecimentos que interferem no cotidiano do brasileiro e propiciam, portanto, uma discussão nos diversos canais de comunicação que perpassam o tecido social, da qual o programa também toma parte ao seu modo, com seu discurso bem próprio.

Nas relações intertextuais, nada escapa ao humor irreverente desta “grande família”. Assim, o comportamento muitas vezes exagerado de valorização do corpo que tem se desenvolvido no Brasil nos anos recentes foi também motivo de situações hilárias na rotina de Nenê e Marilda. Encantada com o “novo perfil” da amiga que aparece com os seios cheios de silicone, Nenê decide também mudar o visual e experimenta um sutiã inflável que resolve inaugurar logo num evento muito importante: um congresso de vigilância sanitária com a presença do presidente da república. Lineu, responsável por fazer um belo discurso e desconhecendo a “nova silhueta” da esposa, que planeja lhe fazer uma surpresa, fica desnortado e confunde tudo na hora do pronunciamento. Para completar o vexame, o presidente da república coloca uma medalha no peito de Nenê que fura o sutiã e, conseqüentemente, murcha todinho!!! Esta situação foi encenada no episódio “Mete os peitos Nenê” (2003).

Estes exemplos demonstram que a intertextualidade, nas mais variadas formas, tem sido marca constante da cultura nacional, atingindo uma exacerbação,

principalmente a partir de 1990, sendo os meios de comunicação de massa o espaço por excelência de sua manifestação uma vez que constituem um campo integrante deste contexto cultural brasileiro que é, ao mesmo tempo, produto e produtor de práticas sociais.

Interdiscursividade

A interdiscursividade, bem como a intertextualidade, mobiliza o que Orlandi denomina “relações de sentidos”, ou seja, a noção de que os *sentidos* resultam de *relações* que todo discurso sempre estabelece com outros, “realizados, imaginados ou possíveis”, que o sustentam ou para os quais ele aponta (1999:39). A diferença entre intertexto e interdiscurso é que o primeiro se limita à “relação de um texto com outros textos” (Idem:34) – tal como procuramos evidenciar no item anterior – e o segundo é “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”. É a “memória discursiva” que “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”, cujas “condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” do indivíduo (Ibid:30-31).

A Análise do Discurso, quando focada na interdiscursividade, busca compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos mediante um esforço para perceber, identificar e clarificar os *outros sentidos* presentes – mas não necessariamente evidentes – num determinado discurso. Em suma, essa compreensão “implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido” (Orlandi, 1999:27). É também este o caminho através do qual é possível chegar ao entendimento da forma como os sujeitos e os sentidos, nos

discursos que os constituem, movimentam-se, deslocam-se, significam-se e resignificam-se na constante tensão entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer, entre o já-dado e o inusitado, entre a produtividade e a criatividade.

É este o desafio que agora se apresenta para nós neste trabalho. Conseguir alcançar a compreensão de como o objeto simbólico de nosso estudo – o seriado *A Grande Família* – produz sentidos, especificamente sobre masculinidades, a partir de nossa mobilização em perceber, identificar e clarificar os vários possíveis sentidos de masculinidades presentes no discurso do programa. Assim, pretendemos também atingir o entendimento da relação dos sujeitos – personagens – com seus sentidos – de masculinidades – visando assimilar, nas suas falas e ações, os modos como constituem suas subjetividades. Desta maneira, acreditamos que poderemos apontar se o seriado como um todo realiza um percurso que, como analisa Orlandi ao refletir sobre a postura da mídia (1999:37), reafirma e reforça a produtividade ou se, no jogo entre paráfrase e polissemia, privilegia o movimento, o deslocamento, a ruptura, enfim, a criatividade.

Para orientar nossa análise neste sentido, tomamos como eixos norteadores os elementos apresentados por Nolasco (2001) como atributos daquilo que culturalmente durante séculos tem-se esperado de “um homem de verdade” nas sociedades ocidentais. Como esses elementos, que compreendemos como *habitus*, estão presentes em cada um dos personagens? ⁴⁵ Como e até que ponto esses personagens subvertem os valores culturais que têm sido imputados ao sexo masculino (e feminino) através das gerações? Afinal, o que é ser homem de verdade?

⁴⁵ Aqui nos referimos especificamente aos personagens masculinos mas não deixamos de considerar os femininos, uma vez que o gênero é relacional. Logo a subjetividade masculina é forjada em relação à feminina e vice-versa, sustentando-se mutuamente.

Ao analisar o envolvimento dos homens em situações de violência, especialmente nas sociedades contemporâneas ocidentais, Nolasco (2001:99) sinaliza que os atributos masculinos podem variar de uma sociedade para outra, porém, *um homem de verdade* precisa contemplar os seguintes elementos:

- um *homem de verdade* em qualquer sociedade é um protetor; isto envolve ser um guerreiro;
- um *homem de verdade* deve ser um provedor adequado;
- um *homem de verdade* deve ter um componente erótico: competência sexual, potência ou virilidade;
- em culturas latinas, ser um *homem de verdade* envolve também ser competitivo homem-a-homem, ter vigor, beber muito, ser generoso, dominar a mulher.

Tomamos esses elementos apresentados por Nolasco como definidores de um modelo ainda hegemônico de masculinidade na cultura ocidental contemporânea – apesar do processo de banalização⁴⁶ que recai sobre ele. Portanto, este modelo está atrelado a um determinado tipo de representação social – homem, branco, heterossexual – que gradativamente perde visibilidade com a diluição de sua matriz simbólica estruturada em sociedades tradicionais, a exemplo dos mitos gregos de guerreiros e heróis.⁴⁷

A chamada “crise da masculinidade”, instalada no ocidente nos anos 1990, é um importante indicativo das sucessivas transformações que vêm afetando as relações sociais em geral, e de gênero, em particular. Certamente não foi à toa que o último

⁴⁶ Nolasco refere-se à banalização como a morte simbólica da representação social masculina.

⁴⁷ Vide Nolasco, 2001.

herói masculino considerado por Nolasco como “um sobrevivente do sistema patriarcal” – o super-homem – tenha saído de cena justamente na década de 1990. “Criado em 1932, data próxima à da criação de Tarzan, ele não mais tem fôlego para se sustentar nos dias de hoje. Diante de tamanho avanço tecnológico, já pode ser dispensado” (Nolasco, 2001:292). Clark Kent, o personagem vivido por Christopher Reeve, perdeu seu posto, foi *deslocado de sua posição* de “super-homem”⁴⁸, assim como uma infinidade de homens comuns estão também experimentando cotidianamente os deslocamentos de posições – de homens e mulheres – que têm transformado a vida social como um todo. Daí a crise, o conflito e as contradições trazidos pelas mudanças.

Neste cenário, é pertinente avaliar como participa do processo de construção da subjetividade masculina o discurso daquela que, na linguagem midiática, figura hoje como uma das mais importantes representações da família brasileira contemporânea, cujos temas e estilo de vida encontram-se presentes na sociedade real, o que por si já explica a forte identificação do público e justifica o elevado índice de audiência de *A Grande Família*, o sexto programa mais assistido da Rede Globo de Televisão.⁴⁹

⁴⁸ A derrocada do *super-homem* foi reforçada no imaginário coletivo por uma quase que inevitável associação entre o personagem e a vida real do ator que o interpretava – a imagem do ator sempre esteve indelevelmente ligada à figura do super-homem, dada a força do personagem na mente das pessoas. Christopher Reeve passou os últimos dias de sua vida preso a uma cama, paraplégico, após uma queda de cavalo. Malgrado o “humor macabro”, as pessoas diziam: onde estão os poderes do super-homem? Sucumbir a uma “simples” queda de cavalo!!!

⁴⁹ Informação divulgada no Domingão do Faustão pelo apresentador do programa, no dia 31/12/2006.

A Família Silva

Passamos agora a analisar os personagens masculinos do seriado considerando os atributos apontados por Nolasco como aqueles esperados por *um homem de verdade* nas sociedades contemporâneas ocidentais. Primeiramente, voltamos nossa atenção para Lineu e Agostinho e, num segundo momento, tecemos nossos comentários a respeito de Tuco e Seu Flor.

Mito, na definição de Watt, é “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade” (1997:16). O que faz Nolasco em seu trabalho é exatamente descortinar os valores subjacentes nos mitos do mundo antigo para lançar luz sobre a configuração do mundo atual.

No que diz respeito aos mitos que participam da gênese da masculinidade, compreendida enquanto uma categoria social presente na cultura ocidental, encontramos viva a crença do que é ser homem. O mito tem-se mostrado um elemento importante e vital da civilização. Os mitos contam a história do apogeu do homem (na Grécia Antiga) e a sua decadência nos dias de hoje. (Nolasco, 2001:220)

Nolasco encontra na figura de Aquiles a imagem do “guerreiro ideal”, o símbolo da masculinidade representada na constante capacidade para a luta – não necessariamente no sentido figurado, mas no sentido denotativo de combate, confronto, batalha mesmo. O guerreiro é o homem que, quando tem sua honra pessoal atacada, age tomado de uma mágoa descontrolada, de uma raiva incontida, de uma ira assassina, de uma crueldade desmedida, de uma coragem, força e bravura sem igual. Em contrapartida, este ser sanguinário, feroz, é capaz de gestos de extrema sensibilidade como se emocionar diante dos olhos agonizantes de uma rival – a

Amazonas – que tomba semimorta, vencida. Brandão (1991) indica que, para os estóicos, Aquiles é o símbolo da violência e das paixões sem regras.

Lineu e Agostinho escapam a essa imagem de “protetor” forjada naquilo que Nolasco denomina mitos fundadores e operadores da cultura ocidental. Nem de longe podem ser considerados “símbolos da violência”. Entretanto, podemos encontrar nesses personagens um ou outro traço que se aproxima das qualidades do “guerreiro”. Quando tem sua honra atacada, Lineu, ainda que com profunda indignação e até mesmo muita raiva, nunca foi capaz de gestos violentos. Neste sentido, parece que se aproxima de Aquiles bem mais pela sensibilidade e emoção do que qualquer outro aspecto. Neste ponto, a impressão é que até mesmo supera Aquiles em sua capacidade de desculpar, relevar, perdoar e se reconciliar com aqueles que o afetam, freqüentemente Agostinho, seu “verdadeiro tendão de Aquiles”, ou seja, seu “ponto fraco”, e Mendonça, seu chefe e amigo problemático. O guerreiro grego é capaz de se comover com o sofrimento do adversário, e só.

Agostinho pode ser comparado a Aquiles no que se refere ao “símbolo das paixões sem regras”. O personagem de Pedro Cardoso é movido pelas paixões, mas para conseguir o que quer não usa de violência, mas de astúcia, nisso identificando-se mais com o mito de Ulisses, que abordaremos adiante. Quando julga que sua honra – mais propriamente seus interesses – foi afetada desenvolve uma mágoa vingativa direcionada a quem supostamente o atingiu. Às vezes até posa de violento e desafia o adversário para um confronto corporal, levando a pior ou encontrando uma escapatória sempre pela via da malandragem.

Diferentemente de Lineu e Aquiles, Agostinho não se comove sinceramente com nada. Suas lágrimas, como se diz popularmente, “são de crocodilo”. Visam, isso sim, atingir a emoção do outro, principalmente Lineu, para com isso se safar de

represálias usando a astúcia. Nisto, como já dissemos, Agostinho se aproxima de um outro ícone da mitologia grega – Ulisses (ou Odisseu). Este deus é um homem prático, cheio de malícia, ardis, trapaças, habilidades, sabedoria (nem sempre bem direcionada) e que atende ainda a um dos atributos fundamentais do chamado *homem de verdade*: o componente erótico traduzido em competência sexual, potência, virilidade. Ulisses, em sua saga mitológica, conquista muitas mulheres tendo com elas vários filhos fora do casamento nos vinte anos que passa longe da esposa, Penélope, com quem também teve um filho, Telêmaco. Na história de Ulisses é curiosa a razão pela qual o herói fica tanto tempo distante da família: a “lealdade” a um amigo. Menelau, que teve a esposa Helena raptada por Páris, exige o cumprimento do juramento feito por todos os então pretendentes daquela que seria o vetor da famosa Guerra de Tróia de que, quando solicitado, o noivo de Helena deveria ser atendido. Com o rapto da moça, Menelau quer que se cumpra o prometido. Ulisses, em princípio, finge-se de louco para não se afastar de sua terra. Desmascarado, é forçado a seguir com Menelau para resgatar Helena.

Aqui parece que nos deparamos com a descrição quase fiel do personagem de Pedro Cardoso. Agostinho é um homem prático. Não pensa muito – ou nunca pensa – antes de tomar uma decisão e partir para a ação. O que lhe interessa é realizar o que deseja, conseguir o que quer, normalmente pelo caminho mais fácil, “prático”, raramente o mais adequado ou correto. Neste movimento não dispensa nunca uma elevada dose de malícia, tramóia, mentira e, por que não, inteligência. Detentor de uma “ampla rede de amigos”, demonstra para com eles “lealdade”, já que sempre pode tirar deles algum proveito para as suas artimanhas. Não é por acaso que todos os “parceiros” de Agostinho são do tipo “da pesada” ou “fora da lei”. Suas relações são daquelas “que topam qualquer parada”. Por fim, Agostinho atende ainda ao requisito

erótico. Neste item pode também ser associado a um outro mito, desta vez da era moderna, o Dom Juan. Agostinho é um “conquistador barato” que dá em cima de qualquer rabo-de-saia e, com a esposa, é sexualmente ávido. O ponto fraco do personagem é justamente sua capacidade reprodutiva. O rapaz é estéril, o que abala em muito sua percepção e vivência da masculinidade. Ainda em comum com Ulisses, Agostinho tem “o dom” de sempre “se dar bem”. Apronta com todos e nunca é punido. Ulisses, contrariamente ao que acontece com os outros deuses gregos, não morre tragicamente. Por isso, diz-se que é o mais protegido de Zeus.

Com tantos pontos semelhantes ao caráter de Agostinho, Lineu não poderia se parecer muito com Ulisses, já que estes personagens são antagônicos. Mas devemos destacar como se posiciona o personagem de Marco Nanini em relação àquele que figura como importante elemento definidor de um *homem de verdade*: o componente erótico. Bem distante do *donjuanismo*, Lineu vivencia discretamente sua sexualidade pelo que tudo indica, exclusivamente com sua esposa, a quem mostra-se fiel, apesar de em algum episódio o enredo levantar suspeita sobre uma possível infidelidade do personagem. Isso nunca ficou provado. Pode-se dizer que, quanto à “competência sexual”, Lineu cumpre sua função de marido – referimo-nos aqui especificamente ao modo como o personagem vive a intimidade com a parceira, sem a avidez de Agostinho para com Bebel, por exemplo. Inclusive, via de regra, geralmente parte de Nenê a iniciativa de “apimentar” a vida íntima do casal.

Uma outra entidade mitológica que pode ser relacionada a mais uma qualidade que se espera de um *homem de verdade* é a figura de Hércules. “Neste herói, o que faz um homem é o trabalho árduo, arriscado e purificador” (Nolasco, 2001:222). Assim, Hércules é o “símbolo do provedor”. Este mito alia-se a outros – a exemplo da figura bíblica de Adão – sedimentando características valorativas que atravessam os séculos e

mantém o homem nesta posição. No seriado *A Grande Família* inquestionavelmente é Lineu quem, como nenhum outro, desempenha esta função. É ele quem trabalha arduamente todos os dias para sustentar a família que, além da esposa e do filho solteiro, engloba também a filha casada, o genro e o sogro. Deve-se ressaltar que, apesar de o salário de Lineu não ser a única renda da casa – Seu Flor recebe aposentadoria, Bebel é manicure, Agostinho é taxista e Tuco entregador de pizza⁵⁰ – em vários episódios fica claro que o “pesado” das despesas fica mesmo a cargo de Lineu. A colocação de Lineu da posição de provedor fica evidente ainda no fato de Nenê ter abandonado a profissão de enfermeira, que exercia quando solteira, após o casamento. Na cultura ocidental, cabe ao homem prover a mulher e os filhos com dedicação enfrentando e superando dificuldades. Dentro dessa lógica, o trabalho exercido pela mulher é aceitável quando da impossibilidade de o marido “honrar seu compromisso” e, neste caso, ele é reconhecido como um “fracassado”.⁵¹ Mesmo quando há uma aceitação e até desejo do envolvimento da mulher com uma tarefa produtiva e rentável, com ou sem vínculo empregatício, prevalece, muitas vezes, a compreensão de que ela vem “complementar” o salário do marido.

Agostinho não se enquadra no perfil de “provedor”. Mesmo trabalhando como taxista, faz “corpo mole”, obtendo poucos rendimentos com a atividade. Entretanto, em vários episódios, ele é cobrado a exercer esse papel social. Caso exemplar foi “A escolha de Bebel” (30/05/2002). O enredo gira em torno do questionamento da masculinidade do rapaz evidenciando justamente este que é um dos principais atributos exigidos do *homem de verdade* – o poder e o dever de prover a família, o que inclui

⁵⁰ Vale lembrar que esta configuração sofreu alterações em episódios recentes com a morte de Rogério Cardoso (Seu Flor) e a decisão de Bebel e Agostinho montarem sua casa. Entretanto, o casalzinho continua “encostado” na casa de Nenê ao freqüentemente “filar” a bóia ou ainda recorrer a Lineu para pagar o aluguel atrasado. Tuco, por sua vez, continua sem profissão definida “sobrevivendo” de bicos.

⁵¹ É o que foi retratado no episódio “Meu marido de avental” (19/05/2005), abordado no capítulo 5.

garantir não somente a subsistência, mas também oferecer conforto. Agostinho é um preguiçoso que nunca tem dinheiro. A frase “é o que há de pior” é repetidas vezes atribuída a ele associada a situações e comentários como “homem que não paga para a mulher um jantar num restaurante caro e que não coloca dinheiro na conta da mulher é o que há de pior”. Agostinho reconhece e atribui seu fracasso ao fato de ter se afastado da mãe ainda garoto por desaprovar sua profissão. Ele é filho de uma ex-chacrete, uma mulher que, além de trocar a vida de dedicação exclusiva ao lar, trabalha fora e, mais grave, numa ocupação que incita sua desqualificação como pessoa por parte do conjunto da sociedade. Isso justifica a “vergonha” e a “ruína” de Agostinho. Estamos aí diante do discurso engendrado na passagem do século XIX para o século XX de que a ausência da mulher no cuidado exclusivo com os filhos em razão da divisão de seu tempo com o trabalho fora do lar gera ameaça a sua reputação, delinqüência dos menores e desordem social.⁵²

Por último, temos o mito de Teseu, “o forte por excelência”, e a valorização da cultura latina à competitividade entre os homens, o vigor, o gosto pela bebida, a generosidade e o domínio sobre as mulheres para que estes tenham sua masculinidade reconhecida para si e para o outro. A generosidade que sobra em Lineu – e, às vezes, até atrapalha – falta em Agostinho. Tentam – ou querem parecer ter domínio sobre as respectivas esposas – mas elas sempre fazem o que querem e eles sempre fazem o que elas querem, sobretudo Lineu, este sim, completamente dominado por Nenê. Agostinho, como é de esperar, tem mais “jogo de cintura” com Bebel, leva tudo na malandragem. Ainda assim, é ela que “canta de galo”, embora, apesar disso, mostre-se muito ingênua com respeito à falta de caráter do marido caindo, vez por outra, na lábria dele. Tanto Lineu quanto Agostinho não fazem grande exibição de força, vigor ou

⁵² Sobre o assunto vide Lima (1995), Moura (1988) e Santos (2000).

gosto exacerbado pela bebida. Na verdade, são avessos ao confronto físico, por razões diferentes – Lineu, por uma questão de ética; Agostinho, por covardia mesmo... –, mas não admitem e tentam demonstrar o contrário, principalmente Agostinho, que quer parecer “valentão”. No episódio “A Escolha de Bebel”, por exemplo, vai tirar satisfações com um homem que dá em cima dela, confunde o “verdadeiro conquistador”, envolve-se numa briga com outro homem que o espanca, e mesmo quando fica cara a cara com o verdadeiro rival, provoca, mas mostra-se incapaz de partir para a agressão física. Usa novamente da malandragem como subterfúgio para se livrar da encrenca. Já no episódio “O Dia Internacional da Traição” (19/06/2003) é a masculinidade de Lineu, precisamente quanto à força física, que é posta à prova. Lineu, por causa de Agostinho, vê-se no meio de uma briga numa boate. Os dois retornam para casa esfarrapados. Na explicação do ocorrido, Agostinho diz que “um homem partiu para cima de Lineu e ele foi defendê-lo”. É mentira, mas a “versão” de Agostinho irrita profundamente Lineu que fala aos berros que “não é frágil” e “sabe muito bem se defender”. No que se refere à valorização da cultura latina quanto à competitividade entre os homens, é interessante notar que existe uma espécie de disputa – às vezes velada, às vezes declarada, mas sempre presente e perceptível – entre Lineu e Agostinho. Daí talvez possamos compreender o contínuo conflito e constantes desentendimentos que marcam a relação entre sogro e genro. Aparentemente, um quer ser *mais homem* – mais experiente, mais competente, mais bem resolvido, mais bem-sucedido, mais realizado, mais feliz – que o outro.

Esta observação é importante para entendermos como o seriado apresenta personagens em distintas fases da vida masculina, bem como esses personagens representam essas diferentes etapas da vida, e ainda como esta representação constrói um discurso sobre o que é *ser homem de verdade*. Em resumo, um homem de verdade

é aquele que tem uma família em que ele é o protetor, o provedor, o dominador, em que exista uma parceira com a qual subentenda-se que exerça uma competência sexual, e cuja virilidade e potência física se manifeste aos olhos de todos na defesa de seu território, afastando com vigor potenciais “predadores” conferindo-lhe ao mesmo tempo “glória de herói”. No grupo retratado na *Grande Família*, somente Lineu e Agostinho são potencialmente colocados nesta posição. São eles que têm esposa, casa e o dever de cumprirem suas funções de chefes de família, com todas as prerrogativas que este papel implica. Como desempenham esse papel é outra história. Mas são eles que têm este poder, diferentemente de Tuco e Seu Flor.

Tuco, mesmo sendo pai de um garoto de uma ex-namorada, e tendo quase trinta anos, é apresentado no seriado como um rapaz que não atingiu a adultez, noutras palavras, não atravessou a passagem que o introduziria ao universo do chamado *homem de verdade*. É um eterno adolescente. Um ser que não se define. Alguém que está sempre a se constituir, a se encontrar... na profissão, no amor, na vida...

Seu Flor, por sua vez, tem em comum com o neto a condição de lhe ser também interdito o denominado mundo do *homem de verdade*, mas num outro extremo. Não porque não alcançou a adultez, mas porque não é mais *reconhecido* como detentor dos atributos definidores da masculinidade. Tuco ainda não conquistou essa posição, Seu Flor foi destituído. Ele é um velho, um viúvo, um aposentado. Alguém que um dia foi *um homem de verdade*, hoje um herói em decadência, que “luta para vencer a velhice, que acaba com os músculos e nervos do guerreiro” (Nolasco, 2001:227).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma representação social masculina tradicional, forjada nas sociedades patriarcais, cujas referências identitárias do que se concebe, segundo esta lógica, como *homem de verdade*, reconhecemos como *habitus*, na noção bourdieusiana, empreendemos uma análise do seriado humorístico *A Grande Família*, em sua segunda versão, transmitido desde 2001 pela Rede Globo com expressivo índice de audiência.

Nosso olhar concentrou-se na tentativa de fazer uma leitura dos modos como são construídos *sentidos* de masculinidades a partir da elaboração dos perfis e ações dos personagens que integram o programa, especialmente do sexo masculino que compõem o núcleo central sem, no entanto, desprezar os do sexo feminino dado o caráter relacional do gênero, como apontado neste e outros trabalhos. Nosso objetivo foi verificar como o *campo* da comunicação de massa, especificamente o *campo* da ficção televisiva seriada, participa do processo de constituição de identidades considerando ser este espaço um importante dispositivo de circulação de representações integrante do contexto de uma cultura que trafega por toda a sociedade.

Com base em quatro ícones da mitologia grega – Aquiles, Ulisses, Hércules e Teseu – que, em suas trajetórias heróicas, representam os atributos que um indivíduo deve possuir para ser merecedor do título *homem de verdade* (força física, virilidade, êxito no trabalho, destemor e competitividade), procuramos observar como os quatro personagens masculinos do núcleo central de *A Grande Família* – Lineu, Agostinho, Tuco e Seu Flor – relacionavam-se com esse modelo. A intenção foi confrontar as “personalidades” e “histórias de vida” desses “oito” homens para daí fazer emergir os

vários sentidos de masculinidades que perpassam suas práticas no intuito de, por fim, perceber se o discurso do seriado tende a reforçar a permanência ou incitar o deslocamento dos sujeitos nas posições de masculino e feminino engendradas pelo patriarcalismo. Afinal, para o seriado, o que é ser homem? Foi a pergunta que buscamos responder.

Percebemos que nenhum dos quatro personagens do seriado analisado atendia a todos os atributos que a representação social tradicional de masculinidade exige de um *homem de verdade* (ser protetor, provedor, dominador e viril). Consideramos este um aspecto positivo uma vez que significa que o programa apresenta outros sentidos de masculinidades. O fato de os personagens não se enquadrarem perfeitamente no modelo hegemônico, não quer dizer que eles não sejam homens. Quer dizer que existem outras maneiras de expressar e viver a masculinidade, apesar de a representação social tradicional não ter desaparecido. Há “uma interseção entre a representação social masculina tradicional e uma outra que se sobrepõe a ela, mas sem fazê-la desaparecer” (Nolasco, 2001:295).

Isso fica evidente no próprio seriado, não somente nas figuras de Tuco e Seu Flor, que não atendem às prerrogativas que possam defini-los como *homens de verdade* – segundo os elementos apontados por Nolasco daquilo que a cultura ocidental engendrou nos últimos séculos, mas também em Lineu e Agostinho. Ao mesmo tempo em que eles afirmam a validade da representação social masculina tradicional ao exprimirem características que assim os enquadram no modelo hegemônico, subvertem os valores “do macho” num modo muito particular de ser e agir. Se tomarmos como exemplo a relação entre honra, ação e violência, veremos que tanto Lineu quanto Agostinho agem quando sentem-se com a honra afetada, mas, ainda que esteja presente no discurso, na fala dos personagens, a violência nunca se consuma

de fato. Lineu geralmente limita-se a um desabafo indignado e Agostinho, como sempre, faz uso da astúcia. Aliás, inferimos que a malandragem pode justamente ser entendida como uma estratégia usada por Agostinho para enfrentar o mundo patriarcal driblando as exigências daquilo que legitima o *homem de verdade* – atributos que ele não possui –, e ainda conseguindo um modo de vida que lhe proporciona auto-estima.

Por outro lado, se pensarmos o componente erótico, tanto Lineu quanto Agostinho manifestam competência sexual. Lineu, mesmo não se mostrando *ávido*, dá a entender que tem uma vida íntima plenamente realizada em que as iniciativas de Nenê “apimentar” a relação simplesmente faz parte do modo como o casal vivencia sua sexualidade, mais do que uma real insatisfação por parte de qualquer um dos dois. Agostinho, por sua vez, ainda que exiba uma avidez sexual e não perca a oportunidade de observar as “qualidades” de outras mulheres, mantém-se fiel a Bebel, com quem realiza todas as suas fantasias eróticas. Portanto, os dois personagens não são nenhum Dom Juan ou conquistadores insaciáveis, mas apresentam, cada um a sua maneira, competência sexual, potência e virilidade.

Outro aspecto que merece atenção devido a sua importância como definidor do chamado *homem de verdade* é o que se refere à função de “provedor”. Lineu é facilmente reconhecido nesta posição. No entanto, o sucesso, o reconhecimento, a aprovação e a admiração que deveriam advir de sua postura tão dedicada ao trabalho árduo, de sua competência profissional, de sua honestidade e de seu empenho em sustentar a casa são substituídos pela fama pejorativa de “certinho” e, o que é pior, pela transformação do “caxias” na vítima preferencial do “malandro” (DaMatta, 1991).

Lineu é criticado por toda a família, inclusive pela esposa – embora em vários momentos ela destaque de forma positiva a luta de Lineu em honrar as despesas de cada mês. Mas Lineu se vê sempre em apuros nas embrulhadas de Agostinho que

nunca é punido e ainda conquista a admiração por parte dos integrantes do grupo, principalmente esposa e sogra. Emblemático é o episódio “Consciência é fogo” em que Agostinho dá para Lineu “lições de vida” ao sentenciar: “ninguém é lembrado por pagar conta, trabalhar, fazer tudo certinho. Quem nunca fez uma besteira na vida, não viveu”.

De acordo com Radin (apud Brandão, 1992), muitas culturas, sobretudo ocidentais, glorificam o mentiroso. Talvez esteja aí a explicação por que Agostinho acaba sempre sendo prestigiado pela família e Lineu, por mais que dê exemplos de moralidade, honestidade, retidão, acaba não sendo valorizado e, muitas vezes, pelo contrário, tem seu comportamento até menosprezado.

Desta maneira, o seriado coloca o personagem que se aproxima da imagem daquilo que se concebe como o “homem ideal” ou ao menos desejável – bom companheiro, bom parceiro sexual, bom pai, trabalhador, honesto, carinhoso, responsável, dedicado – como um “banana”, controlado pela mulher, pelos filhos e demais parentes, principalmente o genro “boa vida”. Enquanto o malandro do Agostinho não cumpre o papel de provedor, mas tem casa, comida, roupa lavada e parceira sexual porque sabe usar da “inteligência” para tirar proveito dos “trabalhadores honestos e crédulos” como Lineu.

O que pensar de Tuco e Seu Flor? Por um lado, poderíamos simplesmente considerar que esses personagens significam fases distintas da trajetória de vida do chamado *homem de verdade*. Tuco é o homem que ainda não alcançou a adultez. Portanto, não pode ser considerado, dentro dessa lógica, como *de verdade*. Ou seja, ainda não viveu o rito de passagem para o mundo adulto. É um eterno adolescente. Seu Flor, no outro extremo, é o homem em decadência, acabrunhado pela velhice, condenado à solidão, lutando contra o esquecimento, vivendo das glórias do passado.

Essa forma de pensar não está de todo equivocada. Tem, isto sim, seu fundo de verdade. De fato, é possível analisar claramente que esses personagens são representações de dois momentos distintos do percurso trilhado por um *homem de verdade*. Porém, limitar-nos a essa interpretação parece-nos simplista para explicar a complexidade desses personagens. É preciso buscar o que está por trás do modo como se apresentam e como se comportam esses dois homens no seriado.

Antes de concluir simplesmente que Tuco “não viveu” o rito de passagem para o mundo adulto que lhe facultaria o título de *homem de verdade*, como afirmamos anteriormente, é interessante refletir “como” Tuco viveu esse rito de passagem. Ora, existem dois aspectos que, associados, ao longo dos tempos, vêm definindo o limite entre o mundo da criança e do adolescente e o mundo do adulto. Um deles, geralmente mas nem sempre o primeiro a ser vivenciado, é o *trabalho* e o segundo, que às vezes ocorre antes do exercício de uma atividade produtiva, exigindo-o ou impulsionando-o, é o momento não somente de início da atividade sexual, mas, principalmente, a capacidade manifesta da *reprodução*, o que, não raro, é o que evidencia – mostra para a sociedade – a vivência de uma prática sexual. Uma gravidez, desejada ou não, enfim, a presença de um filho é o que muitas vezes tem determinado a entrada definitiva do adolescente no universo adulto das responsabilidades em relação a uma nova família que se constitui e deve ser suprida através do trabalho, sendo ele uma prática que já existia ou motivada pela gestação de uma nova vida. Ora, Tuco atingiu a idade de trabalhar, sendo inclusive constantemente cobrado pelo pai sobre seu futuro e segurança profissional, e passou também pela experiência da paternidade, o que praticamente não alterou em nada seu estilo de vida. Ele continuou sendo o garotão que vive na casa dos pais, ganha dinheiro com “bicos”, faz farras com os amigos, “fica” com as garotas do bairro e sonha em ser famoso nem que seja através de

participação no Big Brother Brasil como mostrado em “Seu popozão vale um milhão”. Nunca vê o filho. Não fosse alguma referência sobre a pensão alimentícia da criança num ou noutro episódio, é como se o menino não existisse. Quer dizer, os acontecimentos que conduzem o jovem ao mundo adulto ocorreram na vida de Tuco, mas ele não adentrou nesse universo. Ao invés da “estabilidade” adulta, permaneceu na “instabilidade” adolescente.

Seu Flor, por sua vez, não “veste a capa” de velho decadente, que desistiu da vida, sem nada para fazer a não ser esperar a morte. Muitas vezes contrariando e desagradando posturas, idéias e opiniões de seus parentes, ele se declara um homem vivo, cheio de energia, capaz de agir, conduzir sua vida, pensar por si, namorar, se divertir... Nos momentos em que se reconhece como velho, “um peso para a família”, é justamente a partir do contato com o discurso do outro – comentários de seus parentes – o que demonstra que, de fato, as identidades são construídas discursivamente, ou seja, reconhecemo-nos como jovens, adultos ou velhos mediante o modo como o outro, em sua fala, nos define, nos aponta nas redes sociais das quais fazemos parte. Mas Seu Flor não se rende, isto é, ainda que afetado num ou noutro momento, não incorpora o discurso da família e se reafirma vivo, capaz, cheio de energia – embora o enredo do programa em vários momentos o coloque em situações vexatórias relacionadas a uma idéia de “inadequação” de sua idade para certas atividades como dançar o melô da *Eguinha Pocoló*, hit musical em período recente na cena cultural popular brasileira.

Desta maneira, o discurso do seriado *A Grande Família* se situa numa tensão entre uma memória histórica do que é ser homem e a “nova” expectativa para seu papel social num mundo e, mais especificamente, numa sociedade contemporânea brasileira em transformação em que cabem, como afirma Hall, múltiplas, móveis e

complexas identidades, em que as identidades não são fixas, sólidas ou compactas, mas estão em movimento, deslocando-se, (re)significando-se.

Assim é que Tuco resiste a incorporar uma identidade de *homem de verdade*, guerreiro, protetor, provedor, viril, competidor, dominador e experimenta novas formas de ser trabalhador, pai, amante, *homem*. Da mesma forma, Seu Flor não se rende ao “irremediável destino” de ser um *herói vencido*, um homem que teve seu período de glória e experimenta a “inevitável, inexorável decadência” que se abate sobre o “velho” guerreiro e demonstra alegria, vigor, vitalidade, otimismo, virilidade, energia, enfim, capacidade e disposição para viver a vida e não dá-se por um morto-vivo só por causa de algumas marcas do tempo no corpo. De igual modo, Lineu e Agostinho, ainda que possam, como o fizemos, ser relacionados ao modelo hegemônico de masculinidade forjado pela sociedade patriarcal, eles subvertem a ordem estabelecida, escapam, escorregam, deslizam, deslocam-se, reproduzindo o mesmo tangenciam outras possibilidades, apontam para outros sentidos de masculinidades.

Lineu é protetor sem ser violento ou agressivo, viril sem ser ávido, insaciável ou conquistador, competente sem ser competitivo, e provedor sem ser dominador. Ainda que vez por outra o seriado tenda a apresentar Lineu como um “banana” ou “fracassado”, o que nos parece importante é o programa não explora as figuras do “machão”, do “super-homem” ou do “super-herói”, mesmo que esses mitos permaneçam ainda bem vivos na cultura ocidental contemporânea. Os personagens do seriado se aproximam enormemente de pessoas comuns com seus conflitos diários, íntimos e familiares. Deste modo, podemos dizer que o comportamento de Lineu reflete muito o terreno escorregadio do atual ambiente social em que estão sendo

engendradas novas representações de masculinidades em meio a muito mais perguntas, que respostas.

Agostinho, por sua vez, tem na astúcia a principal ferramenta de enfrentamento do mundo patriarcal ainda sobrevivente, apesar das profundas e recentes transformações. É, em essência, um mentiroso. Finge ser um guerreiro, um dominador violento e agressivo; finge ser um provedor adequado, um trabalhador que sustenta sua casa; e finge ser um conquistador incorrigível, um sedutor insaciável. Em resumo, ele finge ser *um homem de verdade*, mas enquanto finge reproduz em seu discurso os elementos definidores desse “homem” que, na verdade, ele não é. Por que Agostinho finge ser o que não é? A explicação, segundo nossa ótica, é que o personagem de Pedro Cardoso simboliza justamente uma representação social de masculinidade ainda hegemônica e identificada como “machista” que se debate com outras representações nos movimentos dos sujeitos em diversas direções. Agostinho parece estar no meio desse confronto. Evidencia um discurso machista, mas suas ações não dão a devida sustentação ao seu discurso. Fica no meio do caminho numa tensão entre *ser e parecer*. A sociedade brasileira, à semelhança de Agostinho, quer parecer uma coisa, quando é outra. Quer parecer igualitária, quando, na verdade, vive mergulhada num sistema de valores norteadores de uma cultura sobre os sexos denominada “machismo” e que atravessa todas as camadas e instituições do tecido social.

A análise dos quatro homens que integram o núcleo central do seriado *A Grande Família* nos possibilitou observar, portanto, que este programa veiculado há seis anos pela Rede Globo de Televisão constrói um discurso sobre masculinidades que, apropriando-se do mesmo, do conhecido, do já-dito, da memória histórica sobre o que é ser homem, permite deslocamentos, deslizos, rupturas, movimentos dos sujeitos

em outras direções a partir da mobilização de múltiplos sentidos na constituição da subjetividade masculina.

Esse deslizamento aponta para o reconhecimento de outras formas também possíveis e legítimas de experienciar a masculinidade. Além disso, estende suas marcas sobre a identidade feminina, que também escapa à fixidez e experimenta novos contornos que cada vez mais se distanciam, por um lado, do padrão de submissão e obediência ao macho e, por outro, da expectativa e cobrança da mulher quanto ao “dever” do homem “protegê-la” e “sustentá-la”, reflexo do patriarcado.

A mobilização de outros sentidos de masculinidades e feminilidades permite ainda pensar em novas configurações quanto aos relacionamentos de gênero a partir, senão de uma ruptura, mas do aprofundamento deste já perceptível confronto com a “cultura patriarcal”. Isto implica a possibilidade de transformação no modo patriarcal de produção. Referimo-nos aqui especificamente ao trabalho doméstico, em que a mulher está para a posição de “rainha do lar” e o homem para a de “provedor”, mas também às relações patriarcais de trabalho remunerado, com implicações positivas para mulheres, bem como para homens mediante a superação da predominância e da supremacia de um grupo sobre outro, tanto de homens em relação a mulheres, quanto de homens em relação a outros homens.

Ainda quanto às conseqüências do deslizamento de identidades masculinas e femininas para as relações de gênero, temos a possibilidade de uma saída para aquele que figura hoje como um dos mais graves problemas sociais: a violência masculina, que atinge não somente mulheres, mas os próprios homens. Acreditamos que índices de homicídios, agressões físicas e morais tenderão a diminuir na medida em que os indivíduos, homens mas também mulheres, não precisarem mais afirmar e/ou

reconhecer a masculinidade com base em valores como força física, agressividade, virilidade e valentia.

Portanto, o seriado *A Grande Família* reflete o contexto sócio-cultural brasileiro contemporâneo marcado não somente por discussões, mas por um esforço individual e coletivo de construir uma nova representação masculina que supere a banalização da masculinidade, ou seja, a morte simbólica do masculino pela diluição gradativa dos mitos organizadores das culturas tradicionais de valorização da agressividade, da força física e da virilidade do macho. O desafio é colocar em seu lugar outros sentidos de masculinidades e feminilidades que proporcionem a emancipação social dos sujeitos e novas formas de relacionamentos de gênero que se traduzam em relações de respeito, intimidade e reciprocidade.

A televisão, e a teledramaturgia em especial, tem papel fundamental nesse processo uma vez que os meios de comunicação de massa são agentes significantes, ou seja, são capazes de produzir padrões específicos de subjetividades para o receptor promovendo inclusões ou exclusões no modo como representa e interpela os indivíduos e aborda as diferenças. Desta maneira, o processo de identificação do público com o que é transmitido na tela, no caso da TV, opera como um importante instrumento do complexo mecanismo de elaboração da vida e abre a possibilidade para que as pessoas experimentem a capacidade de libertação e transformação das suas realidades.

Em síntese, este trabalho procurou analisar um programa de ficção televisiva seriada de cunho humorístico da Rede Globo, de grande apelo entre a população brasileira – *A Grande Família* – com o objetivo de observar como este produto cultural constrói um discurso em torno da masculinidade e qual a orientação desse discurso, se tendendo à reprodução ou à ruptura com o modelo hegemônico.

A discussão aqui empreendida não tem a pretensão de ser definitiva, muito menos conclusiva, principalmente mediante a complexidade da problemática abordada. Nosso desejo é que as inquietações que nos motivaram, as idéias propostas e as interpretações delineadas dêem alguma resposta, suscitem novas indagações e contribuam para a edificação de novos percursos de investigação sobre o objeto de estudo.

MATERIAL AUDIOVISUAL

A GRANDE FAMÍLIA. Rede Globo, 2002. Seriados. 6 episódios. Direção: Mauro Mendonça Filho e Maurício Farias. Roteiro: Cláudio Paiva. Elenco: Marco Nanini, Marieta Severo, Rogério Cardoso, Lúcio Mauro Filho, Guta Stresser e Pedro Cardoso. 204 minutos.

A GRANDE FAMÍLIA. Rede Globo, 2003. Seriados. 6 episódios. Direção: Maurício Farias. Roteiro: Cláudio Paiva. Elenco: Marco Nanini, Marieta Severo, Rogério Cardoso, Lúcio Mauro Filho, Guta Stresser e Pedro Cardoso. 200 minutos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIC, Jean-Claude. *Pratiques sociales & représentations*. Paris: PUF, 1994.

ALMEIDA, Marlise Miriam de Matos. Pierre Bourdieu e o gênero: possibilidades e críticas. *Série Estudos*, Rio de Janeiro, IUPERJ (94), set.1997.

ALMEIDA, Miguel Valle de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (95), 1996.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1974.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em A Força do Destino. *Sobre a Paródia*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro (62), 18-28, 1980.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARROS FILHO, Clóvis de; MARTINO, Luís Mauro de Sá. *O habitus na comunicação*. São Paulo: Paulus, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARASCH, Mara. Sexo e afeto no cotidiano do homem. In: CALDAS, Dario (Org.) *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

BERGER, P. e BERGER, B. O que são instituições sociais. In: FORACCHI, M; MARTINS, J. *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1981.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *The social construction of reality*. New York: Penguin, 1991.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras – territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 2001, Campo Grande, MS.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a, Introdução: XLVII.

BOURDIEU, Pierre; Wacquant, L.J.D. *Réponses... Pour une anthropologie reflexive*. Paris: Le Seuil, 1992b.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. *Educação e realidade*, 20 (2), 133-84, jul./dez., 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Lês usages sociaux de la science*. Paris: INRA, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. vol. I. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

CALDAS, Dario; QUEIROZ, Mário. O novo homem – comportamento, moda e mercado. In: CALDAS, Dario (Org.). *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

CONNELL, Robert. Políticas da masculinidade. *Educação e realidade*, 20 (2), 185-206, jul./dez., 1995a.

CONNELL, Robert. *Masculinities: knowledge, power and social change*. Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1995b.

CONNELL, Robert. La organización social de la masculinidad. *Ediciones de las mujeres*, (24), 31-48, jun.1997.

CORREA, T.G. (Org.). *Comunicação para o mercado*. São Paulo: Edicon, 1995.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

COUTO, Márcia Thereza. *Pluralismo religioso em famílias populares: poder, gênero e reprodução*. Tese (Doutorado em Sociologia, UFPE). Recife, mar.2001.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DICIONÁRIO da TV Globo. In: *Infantv-2004*. Disponível em: <<http://www.seriesbrasileiras.hpg.com.br>>. Acesso em: 12 jun. 2004.

DURING, S. *The cultural studies reader*. London: Routledge, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais – uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAIRCLOUGH, Nornam. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

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

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre os modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.9, n.2, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2001000200015&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 18 ago. 2004.

FUENTES, Raúl Navarro. Hacia una investigación posdisciplinaria de la comunicación. *Revista Telos* (47), 9-11, 1996.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo : Ática, 1999.

GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.

GLEDHILL, C. Genre and gender: the case of soap opera. In: HALL, S. (Org.). *Representation : cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open University, 1997.

GOLDENBERG, Mirian. A crise da masculinidade na mídia. In: TRAVANCAS, I.; FARIAS, P. (Orgs.). *Antropologia e Comunicação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

GOMES, Itania Maria Mota. Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os *media*. In: GOMES, Itania Maria Mota; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Orgs.). *Revista Media e Cultura*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003.

GREIMAS, A. Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

HALL, Stuart. The structured communication of events. In: HALL, Stuart (Org.). *Getting the message across*. Unesco: Paris, 1975.

HALL, Stuart. Culture, the media and 'ideological effect'. In: CURRAN, J. et alii. *Mass communication and society*. London: The Open University Press/Arnold, 1977.

HALL, Stuart. Encoding/decoding. In: HALL, Stuart; HOBSON, Doroty; LOWE, D. e WILLIS, Paul (Orgs.). *Culture, media, language*. London, New York: Routledge/CCCS, 1980, p. 128-138.

HALL, Stuart. The rediscovery of 'ideology': return of repressed in media studies. In: GUREVITCH, M.; BENNET, T.; CURRAN, J. e WOOLLACOTT, J. (Orgs.). *Culture, society, and media*. London: Methuen, 1982, p. 56-90.

HALL, Stuart. The problem of ideology: marxism without guarantees. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Orgs.). *Stuart Hall – critical dialogues in cultural studies*. London, New York: Routledge, 1996, p. 25-46.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A paternidade na contemporaneidade: um estudo de mídia sob a perspectiva dos estudos culturais. *Revista Psicologia e sociedade*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan./jun., 2002.
- HUNTER, I. Aesthetics and cultural studies. In: GROSSBERG, L; CARY, N.; TREICHER, P. *Cultural studies*. London: Routledge, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JIMÉNEZ, Jesús García. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra/Signo e Imagem, 1996.
- JOHNSON, Richard. O que é afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *O que é afinal, estudos culturais?* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 9-131.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e Representações Sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- JUNQUEIRA, Lília. Ficção televisiva, representações do personalismo e desigualdade social. In: XXVII REUNIÃO ANUAL DA ANPOCS : GT – Estratificação e Mobilidade Social, 2003, Caxambu, MG.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- MACIEL, Luiz Carlos. A lógica da repetição. *Revista Bravo*, São Paulo, ano 5, abr. 2002.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- McQUAIL, D. *Media performance – mass communication and the public interest*. London: Sage, 1992.
- McQUAIL, D. *Mass communication theory*. London: Sage, 1994.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito: Editora Época, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pensar la sociedad desde la comunicación. Um lugar estratégico para el debate de la modernidad. *Revista Dia-logos de la Comunicación* (32), 28-34, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Pre-textos – conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1995a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MELO, José Marques. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1998.

MENDONÇA FILHO, Mauro. Disponível em: <www2.correioweb.com.br/cw/2001-02-25/mat_28601.htm>. Acesso em: 09 maio 2004.

MERCER, K. Welcome to the jungle. In: RUTHERFORD, J. (Org.). *Identity: community, culture, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese (Departamento de Ciências Sociais, FFLCH/USP), São Paulo, 1983.

MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela: a arte do cotidiano. *Comunicação e Educação*, São Paulo, ano V, n. 13, 1998.

NIXON, S. Exhibiting masculinity. In: HALL, S. (Org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open University, 1997.

NOLASCO, Sócrates. Um homem de verdade. In: CALDAS, Dario (Org.). *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de; SCAVONE, Lucila. *Trabalho, saúde e gênero na era da globalização*. Goiânia: AB Editora, 1997.

OLIVEIRA, Márcio. Representações sociais: uma teoria para a sociologia? *Estudos de Sociologia*, Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v.7, n. 1, 2, p. 71-94, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista: discurso do confronto Velho e Novo Mundo*. Campinas: Cortez, 1990.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Del acto al proceso de ver television. Una aproximación epistemológica. *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*, Universidad Iberoamericana, n. 2, mar. 1991.

PAIVA, Claudio. Disponível em: <www2.correioweb.com.br/cw/2001-02-25/mat_28601.htm>. Acesso em: 09 maio 2004.

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

PÊCHEUX, M. *Analyse aouthomatique du discours*. Dunod: Paris, 1969.

PINTO, M. *Comunicação e discurso*. São Paulo: Hacker, 1999.

PLATÃO, Francisco; FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo : Ática, 1996.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

RADIN, Paul. *Primitive man as philosopher*. Nova York : Dover, 1957.

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

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. *Imagens*, São Paulo, Unicamp, vol. 8, mai./ago. 1998.

RUIZ, Maria Aparecida. In: AGÊNCIA USP de notícias – cultura. Disponível em: <www.usp.br/agenciausp>. Acesso em: 01 jun. 2004.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Luciene dos. Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: III ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM – NP 14 Ficção Televisiva, 2004, Belo Horizonte, MG.

SANTOS, Raldianny Pereira dos. *Rainha do lar versus mulher independente: as representações de casamento e trabalho elaboradas por mulheres a partir da recepção de teletonela*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural e Administração Rural, UFRPE). Recife, 2000.

SANTOS, Willian Tito Maia. Homens jovens e seus saberes: uma investigação do subjetivo masculino. In: IV ENCONTRO DE HISTÓRIA ORAL DO NORDESTE – ESPAÇO, MEMÓRIA E NARRATIVA, 2003, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: UFCG, 2003. 1 CD-ROM.

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres*. Campinas: Autores Associados, 1996.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. Merchandising social: sexualidade e saúde, reprodutividade nas telenovelas. In: XXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM – GT Ficção Televisiva Seriada, 1998, Recife, PE.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS/CORPO, 1991.

SCOTT, Russel Parry. O homem na matrifocalidade: gênero, percepção e experiências do domínio doméstico. *Cadernos de pesquisa*, Recife, (73), 38-47, maio 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMÕES, Paula Guimarães. A produção discursiva de Porto dos milagres – diálogo com a realidade social e construção da identidade nacional. In: XXVI CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO – Núcleo de Ficção Seriada, 2003, Belo Horizonte, MG.

TONDATO, Marcia Percin. Telenovelas exportadas. In: XXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM – GT Ficção Televisiva Seriada, 1998, Recife, PE.

TURNER, G. *British cultural studies*. London: Routledge, 2000.

VEIGA-NETO, A. Michel Foucault e os estudos culturais. In: COSTA, M. V. (Org.). *Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, p. 37-69, 2000.

VIDAL, Marly Camargo de Barros; MARQUES, Jane Aparecida. A presença do humor nos seriados: aproximações com *A Grande Família* e *A Diarista*. In: IV ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM – NP 14 Ficção Televisiva, 2004, Belo Horizonte, MG.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Londres: Penguin Books, 1984.

WOLF, Mauro. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milão: Bompiani, 1985.

WOLF, Mauro. Géneros y televisión. *Anàlisi*, Barcelona, (9), 194-195, 1984.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis: Vozes, 2000.