Emanuel Jacobina

Tem mãe no meio: comédia e melodrama em A grande família

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Profª. Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro,
Abril de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Emanuel Jacobina

Tem mãe no meio: comédia e melodrama em A grande família

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profª. Tatiana Oliveira Siciliano
Orientadora
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profª. Vera Lucia Follain de Figueiredo
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Marcio de Vasconcellos Serelle
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG

Rio de Janeiro, abril de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Emanuel Jacobina

Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1986). Atualmente é Autor Roteirista da Rede Globo - Matriz.

Ficha Catalográfica

Jacobina, Emanuel

Tem mãe no meio : comédia e melodrama em A Grande Família / Emanuel Jacobina ; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2023.
169 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2023.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Comédia. 3. Melodrama. 4. Série televisiva. 5. A Grande Família. 6. Maternidade. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Para Gilza, minha irmã.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à antropóloga, historiadora, professora e pesquisadora da área de Comunicação, Tatiana Siciliano, que me ajudou, corrigiu meus erros e me indicou caminhos, com uma generosidade que só pessoas especialmente cultas e seguras como ela podem ter. Muito obrigado, mesmo, Tati;

Aos amigos e colegas da turma de autores de 2014 da série *A Grande Família*: Adriana Falcão, Alexandre Plosk, Bíbi Dapieve, Cláudia Jouvin, Jô Abdu, Luciana Peçanha, Max Mallmann, Maurício Rizzo, Mauro Wilson e Rodrigo Salomão; e também ao diretor Guel Arraes, responsável - com Mauro Wilson - pelo convite para que eu fizesse parte da turma;

À professora e pesquisadora das áreas de Comunicação e Teoria Literária, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, que me guiou na graduação e continua sendo fonte de inspiração na Pós;

Ao Departamento de Comunicação Social e a todos os professores do PPGCOM da PUC/RJ, especialmente, Adriana Braga, Bruna Aucar e Everardo Rocha;

Às professoras Luísa Buarque de Hollanda (Departamento de Filosofia da PUC/RJ) e Patrícia Lavelle (Departamento de Letras da PUC/RJ), e ao professor William Corbo (IFICS da UFRJ);

Aos mestrandos, doutorandos e doutores Alessandra Cruz, Ana Angel, Ana Paula Almeida, Claudio Felício, Creso Soares, Luciana Pereira, Maria Carolina El-Huaik de Medeiros, Mariana Koheler, Marina Burdman, Mig Mendes, Patricia Cunegundes, Valmir Moratelli e Tatiana Helich, pelas dicas e pela referência de seriedade e dedicação;

À minha amiga e psicanalista, Rita Mendonça, que além dos meus problemas existenciais, ainda teve que ouvir muito sobre esse trabalho;

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

À minha esposa, Cristina, que teve uma paciência de Jó – eu te amo;

Aos meus filhos, Pedro e Joana, que acharam legal e deram força para que eu voltasse a estudar;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Resumo

Jacobina, Emanuel. Siciliano, Tatiana Oliveira. Tem Mãe no meio: Comédia e Melodrama em A Grande Família. Rio de Janeiro, 2023. 169p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação irá discutir a série de televisão *A Grande Família*, exibida na TV Globo em dois períodos distintos, 1972-1975 e 2001-2014. O objetivo é avaliar como se relacionam os elementos cômicos e melodramáticos na série e o quanto estes são afetados pela *ideologia individualista* e pelo sentido atribuído à *maternidade na sociedade ocidental moderna e contemporânea*. Para esse fim, vou examinar a personagem Nenê, que representa na série a mítica mãe de uma grande família, sempre agindo para o bem comum em detrimento de seus desejos individuais. No percurso de análise foram separados seis roteiros, um do primeiro período e cinco do segundo período da série, que permitem um aprofundamento da questão enunciada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Palavras-chave:

Comédia, melodrama, série televisiva, A Grande Família, maternidade, ideologia individualista.

Abstract:

Jacobina, Emanuel. Siciliano, Tatiana Oliveira. Mother in the middle: comedy and melodrama in A Grande Família. Rio de Janeiro, 2023. 169p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation will discuss the television series *A Grande Família*, broadcasted by TV Globo during two distinct timepoints, 1972-1975 and 2001-2014. The objective is to evaluate the comical and melodramatic elements of this series, how they are impacted by *individualist ideology and by the* meaning attributed to the *notion of motherhood in a modern and contemporary Western society*. For this purpose, I will examine a character called Nenê, who represents the mythical protective mother of a big family, always prioritizing the greater good over her personal desires. Throughout this analysis, six scripts were assessed, one of the first period and the other five of the second period of this series, allowing for an in-depth analysis of the main question of this dissertation.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Keywords

Comedy, melodrama, TV series, A Grande Família, motherhood, individualist ideology.

Sumário

Introdução 10

1. Sensibilidade moderna, teoria social e ficção. 19

2. Melodrama: o gênero e a imaginação. 24

3. A Comédia é pra chorar de rir? 41

4. Silêncio! Gravando! Antes do escurinho do cinema. 53
4.1. A comédia é a segunda a chegar. 57
4.2. O efeito bem preparado e o tempo certo. 59

5. O Brasil entra em cena. 63

6. Os brasileiros entram em cana. 78
6.1. Mulher e mãe de família. 93
6.2. Todo dia ela faz sempre tudo igual (1973) 96

7. Dos anos de chumbo ao vale a pena ver de novo. 105
7.1. Todo dia ela faz tudo sempre igual (2001) 107
7.2. Joga pedra na Nenê! (2006) 114
7.3. Tudo sobre as minhas mães (2014) 122
7.4. Uma estranha no ninho (2014) 134

8. Considerações em torno de um final feliz. 152

Referências bibliográficas: 160

Apêndices 169

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Introdução

Eu amo comédia. Desde criança. E não sou o único. O gênero produz as grandes bilheterias do cinema nacional[1], é um dos preferidos pelo público de teatro, de TV aberta, de TV a cabo e do *streaming*. Comédia encanta igualmente homens e mulheres, crianças, idosos e adolescentes, todos ávidos por uma piada que, encaixada no lugar certo, nos faça chorar de rir. No Brasil, somos todos, ou quase todos, adeptos da comédia.

O melodrama, por outro lado, está longe de ser uma unanimidade. Mesmo com o sucesso das telenovelas nacionais evidenciando a habilidade de autores brasileiros de contarem histórias inéditas inscritas no gênero – ou talvez justamente por isso -, melodrama desperta, para dizer o mínimo, desconfiança. Ele soa a algo velho, mesmo tendo apenas pouco mais de duzentos anos. Comédia já passa dos dois mil e quinhentos anos, mas parece nascida ontem.

Eu ganhei a vida escrevendo textos para revistas de humor, programas de esquetes, séries cômicas, seriados e telenovelas com núcleos cômicos, livros de humor, uma comédia para o cinema e até um curso sobre comédia para autores da TV Globo – com os amigos Cesar Cardoso e Mauro Wilson – que acabou gerando um livro sobre comédia. Portanto, não posso falar mal da comédia. A menos que seja para fazer uma piada. Como diria o Barão de Itararé: "Senso de humor é o sentimento que faz você rir daquilo que o deixaria louco de raiva se acontecesse com você.".

Sem abrir mão desse meu primeiro amor, nessa dissertação vou tentar dizer algumas palavras a favor do melodrama e explicar a razão de meu carinho e respeito pelo gênero. Escrevi telenovelas e séries dramáticas, porém, gostaria de começar o elogio do gênero por uma experiência profissional que tive não na televisão, mas no cinema.

[1] Os dez maiores públicos do cinema nacional de todos os tempos são: 10 - Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão (1977); 9 – Se eu fosse você 2 (2009); 8 – Nada a perder 2 (2018); 7 – A Dama do Lotação (1978); 6- Minha mãe é uma peça 2 (2016); 5 -Dona Flor e seus dois Maridos (1976); 4- Tropa de Elite 2 (2010); 3- Os Dez Mandamentos (2016); 2-Minha mãe é uma peça 3 (2019); 1-Nada a perder (2018). São cinco comédias, porém, sob três dos filmes citados que não são comédias, da Record Filmes, pesa "suspeita de dados de vendas inflados. À época, reportagens apuraram salas de cinema com todos os ingressos vendidos, mas quase sem espectadores no local.". Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2021/11/as-maiores-bilheterias-do-cinema-brasileiro/ (consultada em 18/02/2023)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Em novembro de 2002 eu escrevia a adaptação brasileira do filme mexicano de 1999, *Sexo, Pudor y Lágrimas* – dirigido e roteirizado por Antonio Serrano. O filme se autodenominava "comédia dramática" e nossa adaptação do texto deu origem à comédia brasileira *Sexo, Amor e Traição* (2004). Foi dirigida por Jorge Fernando e escrita por mim, Denise Bandeira e René Belmont. A mensagem fundamental do filme original era: duas pessoas que formam um casal têm vidas próprias, mas não são independentes. Elas têm que ter lugar para a vida em comum, que pertence aos dois. O filme apresentava um vilão manipulador que acabava morrendo, pressupunha a traição entre casais como algo que causava sofrimento e se detinha nessa dor de cada um, que parecia um pouco exagerada.

A coisa mais difícil da adaptação foi entender o que era necessário manter do original e o que poderia ser transformado. Eu estava convencido de que deveria transformar tudo em comédia, até que percebi que grande parte da força do humor das situações e da graça das personagens estava escorada em algum tipo de exagero patético, de excesso sentimental e que, além disso, todo aquele choro, comoção, ataques de raiva e louça quebrada trazia o público para dentro da realidade daquelas personagens, provocava identificação com elas. Uma história baseada naquele material e encadeada em termos de sequências de situações cômicas não funcionaria se não levasse em conta aqueles choros e desabafos.

Conseguimos acelerar um pouco os arroubos sentimentais e disfarçar bem o vilão, mas cá entre nós, com um pouco de atenção é possível perceber a estrutura dramática original na versão brasileira. Quando do lançamento, em 2004, um crítico de cinema foi relativamente perspicaz em sua análise do filme: "não foge de suas origens televisivas". O crítico, sem deixar de ter razão, seria mais agudo se dissesse: não escapa de suas origens melodramáticas.

Onze anos mais tarde, pela segunda vez tive oportunidade de escrever roteiros para um programa de televisão do qual eu fora telespectador assíduo e fã durante minha infância e adolescência – o primeiro havia sido *Carga Pesada*. A importância da série *A Grande Família* dentro da história das narrativas audiovisuais brasileiras é evidenciada por quase seiscentos episódios escritos e produzidos em duas fases distintas, a primeira de 1972 a 1975 e a outra, 26 anos mais tarde, de 2001 a 2014. Cada um entre essas centenas de episódios foi assistido por dezenas de milhões de brasileiros!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Logo no primeiro dia de meu trabalho, em janeiro de 2014, notei que, embora fosse uma comédia, a série propunha situações dramáticas eventualmente graves, porém não explorava todo potencial dessas situações no sentido de gerar emoções e de fazê-las progredir em escala de intensidade. Esse pode parecer um comentário idiota, principalmente partindo de um profissional, afinal de contas estamos falando de uma série que era uma comédia, e como disse Sigmund Freud, o humor é "um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles..." (1977, p. 257). Então por que eu deveria esperar que emoções dolorosas progredissem em intensidade em uma comédia?

Creio que eu tinha uma memória afetiva da série que eu assistia quando criança, que me parecia ser emocionalmente mais intensa do que os primeiros roteiros que eu estava lendo. Naturalmente, eu sabia que a recepção de comédias variava conforme diferentes contextos históricos. As pessoas davam gargalhadas em apresentações de peças de Oscar Wilde no início do século XX e hoje apenas sorrimos quando lemos ou vemos encenadas essas maravilhosas peças. O mesmo pode ser dito sobre os roteiros brilhantes de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes escritos para *A Grande Família* nos anos 70 quando lidos ou assistidos contemporaneamente.

À medida que fui lendo outros roteiros de *A Grande Família* do início dos anos 2000, fui me dando conta de que em muitos deles havia uma transição específica: a comédia era interrompida por alguma situação emocionalmente intensa, que durava apenas um brevíssimo instante e era muito rapidamente dissolvida pela inserção de um novo elemento de comédia. Essa transição rápida, ou fuga veloz, não permitia que emoções e sentimentos definissem o ritmo e a continuidade da ação, de modo que aquele aspecto patético refluía e não tinha desdobramentos, e era essa a chave para as informações que se dava e as que se omitia na construção da ação dramática.

Esse tipo de transição entre aspectos patéticos e cômicos também definia uma hierarquia entre os artifícios usados pelos autores para construir a narrativa: piadas e reversão de expectativas eram muito mais frequentes do que suspenses ou dilemas morais ao longo de praticamente todas as cenas de todos os episódios. Era uma comédia! Mas de vez em quando dava uma suspirada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Em 2002 eu havia atribuído a diferença de estilos entre o filme mexicano e nossa adaptação brasileira – em que o sofrimento ocorria em um tempo mais rápido e no qual a traição era motivo de piadas - apenas às diferenças culturais e aos diferentes gostos e sensibilidades dos públicos do Brasil e do México. Porém, enquanto escrevia *A Grande Família*, em 2014, me surgiu a ideia de que o melodramático, dispersado com rapidez, tratado com ironia e, eventualmente, parodiado, ainda assim estava ali e talvez não fosse tão marginal e periférico na organização do sentido dos textos daquela série brasileira, mesmo ela tendo por função fundamental fazer rir.

A curiosidade sobre como os arroubos sentimentais e as piadas se alternavam ou se justapunham, oferecendo prazer, foi o que inspirou esse trabalho. Mais tarde, essa curiosidade ganhou um subsídio teórico com a leitura de *The Melodramatic Imagination* (1995), do crítico literário estadounidense Peter Brooks, que a partir de formulações do filósofo, escritor e enciclopedista Denis Diderot sobre o sentido da encenação dramática no final do século XVIII e de sua própria análise de autores como Pixerécourt, Balzac e Henry James, aponta que o melodrama ultrapassa sua condição de gênero, transformando-se em uma imaginação que é constitutiva da ficção moderna.

A partir da obra de Brooks, comecei a me dar conta da extensão do campo teórico que definia uma maneira de abordar temas e desenvolver ação dramática realçando experiências emocionais e dotando-as de sentido para além do aparente e banal cotidiano. Para minha surpresa, esse campo teórico apontava que esse modo narrativo encontrava ressonância e equivalência na imaginação do próprio público através de um determinado código que longe de ser fechado, variava, assim como seu reconhecimento por leitores e espectadores, conforme o contexto histórico e cultural (BALTAR, 2019; BRAGANÇA, 2007; BROOKS, 1995; HUPPES, 2000; ELSAESSER, 1992; GLEDHILL, 2018; MARTÍN-BARBERO, 2003; XAVIER, 2003).

Sobre a plasticidade, maleabilidade, ou capacidade de hibridização do melodrama, autores de vários campos teóricos têm analisado como essa característica tem ajudado a forma melodramática a permanecer ligada às imaginações de audiências mundo afora. Por isso, acredito que o entendimento a respeito de como o melodramático entra em relação com a comédia na série *A Grande Família* poderá, quem sabe, ajudar um pouco mais na compreensão de como se dá o engajamento de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

grande parte do público nas narrativas de ficção em geral, e brasileiras especialmente. Mas o que é que a mãe tem a ver com isso?

O tema da maternidade é presente e tem relevância em praticamente toda a história do gênero melodramático (GLEDHILL, 1990; OROZ, 1992; SINGER, 2001). Silvia Oroz chega mesmo a afirmar que "o melodrama cinematográfico latino-americano foi um discurso sobre a mãe..." (1992, p. 61). Assim, quando na temporada de 2014, Nenê, a grande mãe e dona de casa da série, se tornou uma *outsider*, questionando sua identidade, sua relação com a família, sentindo-se frequentemente desconfortável e, inclusive, literalmente, saindo de casa, esse fato dramatúrgico do qual eu tomara parte acabou por me ajustar o foco. Percebi que Nenê era a personagem que mais se incumbia de dar vazão emocional verdadeira às tramas dos anos 2000 e, imediatamente, relacionei esse fato ao papel da "mãe" que ela desempenhava na série.

Três autores de várias temporadas de *A Grande Família* dos anos 2000, Max Mallmann, Rodrigo Salomão e Mauro Wilson, em 2015 publicaram um livro essencial sobre a história da série: *A Grande Família, o livro.* Mauro Wilson define que nas temporadas em que ele foi redator final ao lado de Adriana Falcão, de 2012 a 2014, procuraram oferecer à comédia "profundidade psicológica. Nenê passou a se questionar e se reinventou como mulher" (2015, p. 24). Mas por que exatamente essa personagem, e não outra qualquer, precisava se reinventar?

Em minha interpretação, Nenê necessitava se reinventar por simbolizar a "verdadeira mãe", única dentro da narrativa. Como diz Silvia Oroz, mãe "além de ser um mito, é o único que não se discute. Existe um consenso generalizado sobre seus valores. (...)... é ela que funciona como continente afetivo.". (1992, p. 60). Seria possível observar a comédia em todas as personagens de *A Grande Família*, mas sofrimento não seria possível observar com tanta clareza através de ninguém mais. O encontro entre melodrama e comédia tinha em Nenê um ponto de contato único. Mas o que eu deveria observar além do fato de que Nenê expressava sentimentos de verdade em meio a uma multidão de piadas?

Lendo roteiros de episódios da década de 70, escritos por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, percebi que também naqueles textos o desconforto de Nenê com seu papel de trabalhadora doméstica e harmonizadora do lar se fazia acompanhar pela angústia com seu cotidiano, pelo tédio, pela tristeza e pelo questionamento sobre sua individualidade. O desconforto de Nenê vinha de outros

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

carnavais, aniversários, páscoas, natais, festas juninas, réveillons, tudo sempre em família. Focar em Nenê, portanto, serviria também para que eu pudesse perceber como diferentes contextos culturais – o da primeira e o da segunda fase de *A Grande Família*, entre 1973 e 2014 –, com vários acontecimentos relevantes ocorridos na sociedade brasileira entre um e outro período, poderiam gerar mudanças no código da série, especialmente no que diz respeito às transições e hierarquia entre comédia e melodrama.

Do ponto de vista metodológico, parti dos termos propostos pelo historiador italiano Carlo Ginzburg: é necessário analisar simultaneamente o que é intrínseco a uma evidência histórica – no caso, os textos da série - e o que é seu contexto referencial, cultural. (GINZBURG, 2011, p. 348). Portanto, foi necessário relacionar a interpretação dos textos a uma problemática mais ampla, buscando entender a variação do código desse texto como a variação de soluções narrativas adotadas para representar algo em um contexto cultural que eu precisaria identificar.

Do ponto de vista teórico, em primeiro lugar, procurei refletir sobre questões relativas à modernidade e à sensibilidade moderna. Por isso, o capítulo 1 se propõe a discutir conceitos relacionados à construção da ideologia moderna, na qual o indivíduo se torna o valor principal. (DUMONT, 1985; 1997) A seguir tentei compreender as novas configurações atribuídas ao termo ficção, a partir de meados do século XVIII, como uma das evidências de mudanças na percepção, interpretação e manifestação de emoções ou sentimentos por parte de um novo público surgido nas capitais europeias (VINCENT-BUFFAULT, 1988; CAMPBELL, 2001; HABERMAS, 2014; SENNETT, 2022).

No CAPÍTULO 2, foi analisada a especificidade do melodrama em comparação a gêneros dramáticos prévios, demonstrando o contexto histórico-cultural que vincula o gênero à modernidade (AUERBACH, 2021; BROOKS, 1995; ELSAESSER, 1991; MACHADO, 2006; SENNETT, 2022; SZONDI, 2004; WILLIAMS, 2022); buscou-se também identificar a origem do melodrama teatral em formações culturais e estéticas prévias, indicativas de sua matriz popular (BROOKS, 1995; CAMARGO, 2022; MARTÍN-BARBERO, 2003; SENNETT, 2022; THOMASSEAU, 2005); e foram abordados o romance e o drama burguês europeus dos séculos XVIII e XIX, de forma a caracterizar essas duas formas e definir o que as distingue e as aproxima do melodrama, especialmente quanto ao realismo, o que nos ajudou a compreender diferentes estratégias narrativas da ficção

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

contemporânea (BROOKS, 1995; ELSAESSER, 1991; FIGUEIREDO, 2003; LIMA, 2009; WATT, 2009).

Ainda no segundo capítulo, foi discutido o conceito de código melodramático: uma linguagem do excesso sentimental e do imediatismo emocional capaz de engajar audiências atribuindo sentido à existência banal cotidiana, especialmente à experiência do sofrimento, cujo bloqueio do plano expressivo verbal é parte intrínseca e constante deste código (BALTAR, 2019; BRAGANÇA, 2007; BROOKS, 1995; ELSAESSER, 1991; GLEDHILL, 2018; MARTÍN-BARBERO, 2003).

No CAPÍTULO 3, me amparei em cinco teóricos de diferentes épocas e tentei fazer suas teorias sobre a comédia dialogarem, eventualmente em torno de exemplos concretos. Enfatizei a importância da hipérbole e da ironia para a produção de humor e, assim como no gênero melodramático, mantive o entendimento de que o risível é formado por um código estético que representa algo abstrato de diferentes formas em diferentes contextos históricos e culturais. Enquanto o melodrama representa o sofrimento, a comédia representa o ridículo (ARISTÓTELES, 1973; BAKTHIN, 1987; 2010; BERGSON, 1980; JAERGER, 2001; MINOIS, 2003; FREUD, 1974; 1977; PLATÃO, 1999; SCHILLER, 1992).

No CAPÍTULO 4, procurei entender por que e de que modo a linguagem melodramática foi apropriada pelos cineastas e como a relação com o realismo do cinema forçou mudanças nas características daquele gênero e da comédia e como a linguagem dos filmes foi modificada por ambos. (BENJAMIN, 1987; 2018; FREUD, 1974; 1977; GLEDHILL, 2018; MORIN, 2018; SCHWARTZ, 2004; SINGER, 2001; XAVIER, 1984; 2018). Por fim, tentei demonstrar que a comédia no cinema amadureceu sua linguagem à medida que incorporou recursos advindos da arte dramática, e através de um exemplo concreto – um filme de Buster Keaton de 1923 - analisei como a comédia e o melodrama se entrelaçaram nos filmes. (COSTA, 2005; GLEDHILL, 2018; MORIN, 2018; SINGER, 2001; XAVIER, 1984; 2003)

No CAPÍTULO 5, observei como a relação entre comédia e melodrama formou uma tradição na dramaturgia nacional, que surge com Martins Pena, prossegue com Artur Azevedo, passa por uma leitura particular feita por Nelson Rodrigues, representa o povo brasileiro em um espetáculo repleto de música, piadas, mocinhos, vilões e correrias com as chanchadas da Atlântida e, desde a integração entre rádio e cinema, ajuda a estabelecer o início de uma indústria cultural no Brasil (AUGUSTO,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

1989; BOSI, 2017; FARIA, 1996, 2013; ORTIZ, 1988; PRADO, 1996; SCHWARZ, 1981; SICILIANO, 2014; 2014-A).

No CAPÍTULO 6, a conexão no Brasil entre arte dramática e projeto político desde o final dos anos 50 foi analisada a partir de diversas referências. Foi avaliada também como a crítica à ideia da arte pela arte, ao chamado "teatrão", assim como as críticas ao cinema industrial, foram manifestações de dois desejos: articular a arte à transformação do país e fazer da arte a expressão de algo além dos dados imediatos da experiência sensível individual, relacionando esses dados a forças e processos sociais.

Levei em conta a influência de grupos de teatro como o do CPC da UNE, o Teatro de Arena e o Grupo Opinião na formação de Armando Costa e Vianinha, os criadores da série *A Grande Família* (ALVES, 2015; RIDENTI; 2014), inclusive quanto à aproximação de ambos do teatro épico de Piscator e Bretch. (BETTI, 1997). E, a partir da leitura da dissertação de mestrado da pesquisadora da UFF Roberta Alves Silva, avaliei uma mudança de percepção estética de Vianinha que, me parece, contribuiu decisivamente para o processo de criação da série de televisão *A Grande Família.* No mesmo capítulo, busquei entender como um novo sentido atribuído à maternidade no Ocidente aproximadamente a partir do século XVII tem relação com a ideologia individualista moderna e como essa noção se estabelece também no Brasil (BADINTER, 1985; DUMONT, 1985; MACHADO, 2001).

A seguir, o projeto de modernização e integração nacional da ditadura civil-militar foi entendido como concomitante e semelhante ao projeto de integração e modernização da Rede Globo de Televisão, embora com interesses distintos. Foi analisado como esses dois projetos contribuíram, foram alimentados e também entraram em conflito com uma dramaturgia audiovisual nacional de características próprias, que desempenhou papel fundamental na afirmação da televisão como veículo de nossa "integração nacional" (HAMBURGER, 2005; KEHL, 1986; MORATELLI, 2019).

Abordei diferenças e semelhanças entre a linguagem das telenovelas e da série *A Grande Família*, decorrentes de suas distintas formas de serialização e da hegemonia de gêneros distintos nesses formatos. E, por fim, analisei o roteiro de *Todo dia ela faz sempre tudo igual* (1973) quanto às transições entre comédia e melodrama em torno da crise e da reafirmação do sentido da maternidade para Nenê no episódio.

No CAPÍTULO 7, em largas pinceladas, indiquei que transformações culturais, sociais, políticas, econômicas e demográficas ocorridas no Brasil entre 1975

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

e 2001 alteraram percepções, comportamentos e também a legislação no que diz respeito a questões relacionadas à autonomia, à liberdade e à igualdade para as mulheres. (MEDEIROS, 2022; BRAGA, 2008) A partir do reconhecimento de um novo contexto histórico e cultural, mudanças na dramaturgia da série foram observadas no episódio *Todo dia ela faz tudo sempre igual* (2001) em comparação com o seu quase homônimo de 1973. Avaliei também como a redução do espaço destinado às expressões emocionais na série foi decorrência de uma generalizada aceleração da ação dramática em toda a teledramaturgia da Tv Globo, sendo relativamente compensada por outro ponto de referência melodramático anteriormente inexistente: o arrebatamento do amor conjugal (HUPPES, 2000).

Ainda no capítulo 7, no episódio *Joga Pedra na Nenê!* (2006), analisei como a aceitação de novos discursos e novas relações dentro da família em torno da sexualidade de Nenê é facilitada por uma combinação entre comédia e melodrama. Essa aceitação acaba definindo a inserção na linguagem da série de algo inerente à modernidade: o aumento do espaço privado dentro do ambiente familiar (HABERMAS, 2014).

No episódio *Tudo sobre as minhas mães* (2014) a relação singular e individual de Nenê com o próprio sentido da maternidade é que é analisada: a frustração de um desejo de permanecer mãe, em função da perda de um filho adotivo, parece impor algo de inesperado ao código da série.

Por fim, no episódio *Uma estranha no ninho* (2014), a relação entre a crise de identidade de Nenê e a crise de identidade estética da própria série foi avaliada. Interpretei como os elementos cômicos e melodramáticos, embora mantendo suas características, têm sua relação invertida, oferecendo uma evidência mais forte do que em outros episódios de que quanto mais Nenê afirma ou reafirma sua oposição às limitações impostas pela família à sua individualidade e atribui novo sentindo à sua experiência de sofrimento, menos se torna possível à comédia ser dominante e englobar o melodrama nessa série de televisão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

1. Sensibilidade moderna, teoria social e ficção.

Desde *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, de Thomas Elsaesser, originalmente publicado em 1972, e *The Melodramatic Imagination*, de Peter Brooks, originalmente publicado em 1976, a compreensão segundo a qual o melodrama poderia ser entendido não apenas como gênero dramático, mas também como "um sistema ficcional de produção de sentido, traduzido num campo de força semântico" (BRAGANÇA, 2007, p.29), encontra ressonância em estudos e análises de autores das mais diversas áreas disciplinares, os quais têm reconhecido a "imaginação melodramática" ou "modo melodramático" como um fato central da sensibilidade moderna. (BROOKS, 1995, p. 21)

Mas o que seria a "sensibilidade moderna"? Sobre modernidade, é possível se falar em eventos que, a partir do final do século XVI ou início do século XVII, na Europa, demarcaram a ruptura com um determinado período histórico anterior (SINGER, 2001, p. 17), com implicações concretas na formação de uma nova ordem social (DUARTE, GIUBELLI, 1995, p. 77), ou ainda relacioná-la a uma variedade de formulações filosóficas, religiosas e científicas que contribuíram para a disseminação de novas concepções, valores e modos de vida, frequentemente ligados à ideia de progresso e à visão utópica do futuro. (FIGUEIREDO, 2020, p. 121)

O entendimento de tal conjunto de reelaborações, traduzido na ideia de modernidade, encontra, do ponto de vista do antropólogo francês Louis Dumont, seu ponto axial na dominância de uma ideologia que tem o indivíduo como valor moral superior em oposição à outra ideologia, pautada pelos interesses da sociedade, e não em vista da felicidade individual. (DUMONT, 1985).

Para o antropólogo francês, quando falamos de "indivíduo" é necessário diferenciar o homem enquanto ser empírico, que faz parte de uma determinada população, do homem enquanto valor moral superior, a pessoa idealizada moderna. Nesse último caso, estamos falando de uma ideologia individualista, que é a dominante em nossas sociedades ocidentais.

A sociedade indiana, examinada em profundidade por Dumont, ao contrário das sociedades ocidentais modernas, seria holística à medida que: "o ideal define-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

se pela organização da sociedade em vista de seus fins - e não em vista da felicidade individual" (DUMONT, 1997, p. 57).

Conforme Dumont, o individualismo enquanto ideologia se situa em um nível subordinado em relação ao holismo até o surgimento da modernidade ocidental. Assim sendo, ainda hoje não se pode falar em ideologia individualista ou holista em termos absolutos, na medida em que existiria uma tensão derivada da presença de orientações culturais subordinadas que, em determinadas situações e contextos, contrariariam os padrões ideológicos dominantes, com os quais convivem em conflito. Portanto, a distinção existente é entre duas espécies de sociedades: uma dominantemente individualista e outra dominantemente holista, com unidade ou hegemonia em torno de determinada representação do indivíduo, sem que isso exclua a contradição e o conflito em torno dessa representação.

> "O fato maciço que ora se impõe é que existe no mundo contemporâneo, mesmo em sua parte "avançada", "desenvolvida" ou moderna por excelência, e até no plano tão somente dos sistemas de ideias e valores, plano ideológico, alguma outra coisa que nada tem a ver com o que se definiu diferencialmente como moderno. E bem mais do que isso: descobrimos que numerosas ideias-valores que se aceitavam como intensamente modernas são, na realidade, o resultado de uma história em cujo transcurso modernidade e não modernidade ou, mais exatamente, as ideias-valores individualistas e suas contrárias, combinaram-se infinitamente". (DUMONT, 1985, pp. 30-31).

Para o antropólogo brasileiro Luiz Fernando Dias Duarte, a riqueza do pensamento de Louis Dumont consiste em "privilegiar como chave da totalidade a parte, o indivíduo", entendido este como valor moral superior, constituindo-se esse valor na "ideologia central da cultura ocidental moderna". Essa ideologia individualista, segundo Duarte, vem sendo apontada pela teoria social incessantemente, ainda que não necessariamente sob esse nome. Karl Marx entendeu-a em sua manifestação "político-econômica", Max Weber sob o ponto de vista das modificações do ethos e da racionalidade, para Émile Durkheim "trata-se de completar, de ampliar, de organizar o individualismo…" (2016, p. 63), Norbert Elias a viu como a construção de um "autocontrole" ligado ao "processo civilizatório", e Michel Foucault esmiúça seus mecanismos exercidos através do poder disciplinar e pelo dispositivo de sexualidade (DUARTE, 1998, pp. 16-19). Como diz Foucault:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

"O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação "ideológica" da sociedade". (1997, p. 189).

Sobre a influência da Reforma Protestante na constituição da sensibilidade moderna, Marx já afirmara que:

> "O culto ao dinheiro tem seu ascetismo, sua renúncia, seu autossacrifício – a parcimônia e frugalidade, o desprezo dos prazeres mundanos, temporais e efêmeros; a busca do tesouro eterno. Daí a conexão entre o puritanismo inglês ou também do protestantismo holandês com o ganhar dinheiro." (2011, p. 175)

Entendendo, da mesma forma que Dumont (1985, p. 67), que a Reforma Protestante, especialmente com o calvinismo, faz desaparecer a dualidade mundo/extramundo pela sujeição da vontade humana à vontade divina, Weber observou que os protestantes "...consumaram a mais radical desvalorização de todos os sacramentos como meios de salvação e assim levaram o "desencantamento" religioso do mundo às suas últimas consequências." (2013, pp. 133 e 134). Negando o poder que a magia pudesse exercer sobre a realidade, a sociedade moderna capitalista, segundo Weber, nos oferece em troca a fragmentação do conhecimento, a descoberta dos nexos causais, a racionalidade: "... o conhecimento racional empírico funcionou coerentemente através do desencantamento do mundo e de sua transformação num mecanismo causal.". (2004, p.401)

Esse processo fez com que o puritano e todos que foram influenciados por suas ideias e modo de vida enfrentassem a incerteza sobre os desígnios divinos quanto à vida material concreta recrudescendo "sua vontade sobre o mundo e sobre si mesmo através de uma intensa e cultivada interiorização.". (DUARTE e GIUBELLI, 1995, p. 103)

Para Joseph Campbell, o "desencantamento do mundo exterior demandou como processo paralelo algum "encantamento" do mundo psíquico interno". (2001, p. 107). O sociólogo inglês também ressalta que a ênfase na racionalidade formal não deve nos fazer perder de vista o papel que o próprio Weber concede às emoções:

> "Em primeiro lugar, essa ênfase na racionalidade formal do ascetismo calvinista não nos deve obrigar a ver por alto o papel-chave que Weber concede às forças emotivas... (...) Na verdade, são exatamente essas emoções imensamente poderosas, provindas de tensões internas não resolvidas que criam a desesperada

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> necessidade de algum sinal tranquilizador de que a pessoa se encontra entre os eleitos.". (2001, pp. 176-177).

Em função dessas tensões internas não resolvidas, diz Campbell, ocorre uma depuração dos fortes sentimentos religiosos protestantes, especialmente ao longo do século XVIII, pelas classes médias europeias. "Poder-se-ia dizer que os puritanos, ou aqueles que herdaram sua mentalidade, se haviam habituado ao estímulo de poderosas emoções e estavam então procurando substitutas para as originais" (2001, p 192).

Anne Vincent-Buffault sublinha que, no século XVIII, "O romantismo, como forma de reação, com seus furores e soluços, opõe-se ao sistema de comedimento e de pudor." (1988, p. 13*)*. Assim como Campbell, Duarte e Vincent-Buffault, muitos outros, como Jesus Martín-Barbero (2003), Peter Brooks (1995), Thomas Elsaesser (1991), Christine Gledhill (2018), Jürgen Habermas (2014), Richard Sennett (2022), Peter Zsondi (2004) e Jean-Marie Thomasseau (2005) fazem, com diferentes ênfases, considerações sobre mudanças na percepção e na manifestação de emoções ou sentimentos por parte de um novo público surgido nas capitais europeias a partir do século XVIII. Esses autores relacionam essas mudanças ao surgimento de um novo gênero literário e de uma nova forma de representação teatral: o romance e o drama burguês. Estes, por apresentarem características distintas das características dos livros de histórias e das representações cênicas anteriores, só então passarão a ser denominados como "*fiction*". (HABERMAS, 2014, p. 174)

Segundo Habermas, no romance se elide a distinção entre "parecer e ser" pela criação de uma ilusão de realidade. Para o sociólogo alemão, a promoção de relações íntimas entre autor, obra e público a partir de "interesses psicológicos pela humanidade, pelo autoconhecimento, bem como pela empatia mútua" nos induz a participar da trama literária como uma ação substitutiva para a nossa própria ação real. A nova encenação dramática torna-se, sob esse mesmo critério aplicado à literatura, também ela ficção, produzindo sensação substitutiva graças, principalmente, à introdução da "quarta parede", uma divisória imaginária que separa quem está no palco realizando a ação dramática de quem a está observando, recebendo o que essa ação expressa. (2014, p. 174).

Sobre essa "quarta parede", cabe lembrar que nos grandes teatros franceses apenas em 1759 são retiradas as cadeiras oferecidas ao público no meio do palco; portanto, somente após a segunda metade do século XVIII começa a fazer parte da linguagem teatral manter o espectador de teatro corporalmente afastado da encenação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Evidentemente, isso irá contribuir para a mudança de percepção da ação encenada, estimulando a criação de um tipo de ilusão de realidade desconhecida nas encenações teatrais dos séculos anteriores, nas quais a representação teatral não simbolizava a realidade, apenas a convencionava ou, como diz Sennett, a sinalizava, não produzindo "qualquer conotação de irrealidade...". (2022, pp. 122-123)

Posteriormente, nos estertores daquele mesmo século XVIII, o fluxo de mudanças que gerou aquilo que passa a ser chamado de "ficção" ajudará a moldar uma nova forma dramática, o melodrama, que, por sua vez, se hibridizará com inúmeras outras formas narrativas dos últimos 220 anos.

Constituído na França enquanto gênero dramático no final do século XVIII, o melodrama confunde-se com a literatura romântica e com o drama burguês, ganha impulso com os folhetins, difunde-se pela Europa e pelas Américas e encerra o século XIX oferecendo ao circuito do teatro popular norte-americano um grande negócio. Aproximadamente em 1910, enquanto no teatro "O auge do melodrama barato chega a uma abrupta parada", quase simultaneamente, a forma melodramática se muda para os filmes (SINGER, 2001, pp. 163-167), demonstrando nestes primeiros anos do cinema norte-americano uma capacidade de metaforizar "a dinâmica social não de classe, mas de gênero", captando "a paradoxal natureza da experiência feminina num momento de crucial mudança de fase da modernidade." (p. 258).

Singer (2001) não é o único a apontar a capacidade do melodrama de metaforizar a dinâmica social e de se hibridizar com formas narrativas diversas. Essa dupla capacidade tem sido observada por centenas de autores, provenientes das mais diversas áreas e de praticamente todas as partes do mundo. Em comum, eles parecem ter a percepção de que compreender a imaginação melodramática e sua plasticidade é fundamental para que se entenda o que está em jogo no ato de se contar histórias nas mais diversas mídias contemporâneas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

2. Melodrama: o gênero e a imaginação.

Segundo Jean-Marie Thomasseau, o melodrama nasce na Itália do século XVII e, originalmente, diz respeito a dramas inteiramente cantados. Aproximadamente em 1770, Rousseau teria se apropriado do termo para definir seu "Pigmaleão" como sendo de um "gênero intermediário, entre a simples declamação e o melodrama" (ROUSSEAU, apud THOMASSEAU, 2005, p. 16). Melodrama se torna a partir de então, por um breve período de tempo, um termo utilizado para classificar peças que não se enquadravam nos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos. Até que, na França, em 1795, melodrama passa a ser utilizado pelos críticos para designar um gênero "muito apreciado na época: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação" (THOMASSEAU, 2005, p. 18). Assim, quando surge *Coelina, ou lEnfant Du Mystère*, de René-Charles Guilbert de Pixerécourt, em 1800, sistematizando a estética do denominado melodrama clássico (2005, p. 22), é necessário entender esse novo gênero por oposição e também por continuidade em relação a critérios culturais, estéticos e discursivos de um gênero anterior, a tragédia.

Como ressalta Raymond Williams, a tragédia grega foi desaparecendo enquanto experiência coletiva compartilhada e, ainda que lembrada e reinterpretada ao longo de milhares de anos, algo de seu sentido único e singular se perdeu. Assim como Nietzsche antes dele, Williams aponta para a perda da importância do coro como fundamental para que se entenda o desaparecimento da forma trágica original, porém, esse desaparecimento estaria associado também, do ponto de vista cultural mais amplo, ao fato da tragédia grega estar ligada a um "primeiro significado histórico de "indivíduo" – um membro de um grupo ou algo similar mais do que um ser único que pode ser separado e isolado." (2002, pp. 37-38-39).

Jean-Pierre Vernant também observa que a noção de vontade individual não existia para o homem grego da Antiguidade. Assim, as personagens das tragédias gregas, longe de serem agentes a serviço de suas próprias vontades individuais, só conhecem o sentido real das ações que empreendem – definidas pelos deuses - no desfecho da tragédia. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977, p. 56).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Dois mil e cem anos após a era de ouro da tragédia grega, o teatro clássico francês do século XVII apresenta características próprias, entre elas que raramente se fale do povo e que não haja "indicações sobre o dia a dia, sobre dormir, comer ou beber, sobre o tempo, a paisagem...". Portanto, príncipes e princesas trágicas nas obras dos autores clássicos do século XVII, liberados da confusão do dia a dia, entregam-se a suas paixões "no isolamento atmosférico do acontecimento". (AUERBACH, 2021, p. 409)

O isolamento atmosférico do acontecimento contribui para a concentração da ação, que também se intensifica pela aplicação rigorosa da regra das Três Unidades (unidade de tempo, lugar e ação), o que implica não apresentar a ação descontinuamente no tempo, não apresentar a ação em lugares alternados e não desenvolver mais do que um acontecimento simultaneamente. Para os principais autores de tragédias da França do século XVII, inclusive para um contestador dessas regras, como Pierre Corneille, o isolamento atmosférico está a serviço não apenas da concentração da ação, mas da intensificação das paixões (AUERBACH, 2001, p. 409).

Sobre essas paixões intensificadas, o filósofo brasileiro Roberto Machado nos chama a atenção para o fato de que Corneille faz uma interpretação da análise aristotélica da tragédia da qual deduz uma visão específica do conceito de catarse. Nessa interpretação, Corneille traduz *pathos* por "paixão irracional perigosa ou imoral na medida em que ofusca a razão.", o que leva o autor de *El Cid* a buscar um herói "capaz de produzir no espectador a purgação das paixões.". Nas palavras do próprio Corneille "... a purgar, moderar, retificar e até mesmo desenraizar em nós a paixão...". (CORNEILLE, apud Machado, 2006, p. 33). Ainda conforme Machado, esse aspecto negativo das paixões é uma característica geral do pensamento e das artes do século XVII francês e se constata também em Racine, no qual "as paixões são apresentadas para que seja mostrada a desordem da qual elas são a causa, e para que as mínimas faltas sejam punidas, como é dito no prefácio de Fedra.". (2006, p. 35). Dessa forma, tanto segundo Machado, quanto segundo Auerbach e Williams, é possível se definir um caráter explicitamente moralizante nas encenações que antecedem o gênero teatral que virá a ser chamado de melodrama.

Richard Sennett aponta que, para o público de teatro em Londres ou Paris até aproximadamente meados do século XVIII, o ator representava "a verdade" e não um símbolo de qualquer outra coisa subjacente. Dessa forma, na Europa, ainda não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

totalmente tomada por valores modernos, um espectador de teatro atribuía às palavras, aos gestos ou às cenas mudas encenadas no palco, aceitação plena:

> "Falar era fazer uma afirmação forte, efetiva, acima de tudo independente e emocional. (...) O ator que caíra morto aos pés do espectador, no palco, estava bem morto e suscitava reações a respeito, independentemente do fato de que hoje decodificaríamos a situação como "incongruente". (2022, p.122)

Sennett observa também que até o início do século XVIII a maior preocupação dos encenadores era agradar apenas a parte do público composta por uma elite aristocrática. Porém, aproximadamente a partir de 1720, trupes parcialmente profissionalizadas se voltam para outra parte da audiência – já então pagante -, e o teatro vai deixando de ser um entretenimento promovido pelo rei ou por nobres que tinham controle sobre as reações da plateia para se tornar um lugar de compartilhamento da vida social, inclusive com apresentação de assuntos relacionados ao cotidiano. (2022, p.120). Da mesma forma que Sennett, Jürgen Habermas aponta que o "grande público" formado nos teatros europeus é um público burguês e que sua influência acaba se impondo por volta de 1750, porém uma nobreza citadina "... sobretudo a da capital francesa, que serve de modelo para o restante da Europa, ainda mantém a "casa" e desvaloriza a interioridade da vida familiar burguesa. " (HABERMAS, 2014, p. 164).

A "democratização" e "teatralização do cotidiano", referidas por Sennett, ainda não são molas capazes de impulsionar um mundo simbólico que faça o público ser convocado a decodificar as obras. A necessidade de interpretação de qualquer símbolo subjacente à superfície da mensagem irá surgir apenas como fruto da "necessidade de interpretação das aparências que surgiria na cidade do século XIX: a aparência é um disfarce do âmago individual, real e escondido." (SENNETT, 2022, p. 121). Habermas parece apontar sentido igual, ou ao menos semelhante, afirmando que o público de 1750 já consome semanários morais por toda a Europa, mas somente mais tarde poderá "se satisfazer autenticamente com as formas literárias dos dramas burgueses e do romance psicológico." (HABERMAS, 2014, p. 164).

Robson Corrêa Camargo chama a atenção para como se processou a passagem das pantomimas cômicas, repletas de números estanques de música, dança e acrobacias, encenadas em feiras, para dramas – ainda não melodramas – que passam a contar uma história e são encenados em salas de teatro. Camargo observa que essa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

mudança não eliminará o cômico, que se alternará em cena com o sentimental: é característica desse novo modelo narrativo a "mistura e imperfeição genérica.". Apesar de misturada à comédia, essa nova forma encenada em palcos não tem aceitação imediata, e autores subsequentes precisaram simplificar as histórias e valorizar ainda mais o elemento sentimental, de modo que, antes mesmo do melodrama, já nessas pantomimas com história surge "a recompensa do amor e o triunfo da virtude" (CAMARGO, 2022, p. 124-127).

Além das pantomimas de feira, a linguagem melodramática deve parte de sua origem à influência do romance literário, assim como ao "oficialmente sancionado drama britânico e francês" que contribuem para "a mudança no sentido do "indivíduo" da sua concepção antiga, definida por Williams (1988) como "indivisível" – parte de um todo – em direção ao seu conceito moderno de singularidade única" (GLEDHILL, p. X, tradução nossa)[2].

Como distinguir o melodrama desse drama oficialmente sancionado, ou drama burguês, como o denominam Habermas, Sennett e Peter Szondi? A distinção não é simples, especialmente se pensamos que o drama burguês se define apenas pela criação de uma ação ilusória que ajuda a difundir "uma concepção do existente, sem evadir-se para domínios transcendentais." (HABERMAS, 2014, p. 171).

Encontramos um possível ponto de distinção mais enfático entre drama burguês e melodrama quando Peter Szondi analisa *O Mercador de Londres* (1731), de George Lillo. Em sua análise, o crítico literário húngaro afirma que a peça de Lillo é um drama burguês porque "serve à propagação da ascese intramundana" (SZONDI, 2004, p.75), no qual a ação dramática tem por fundamento o "esclarecimento prático" (p. 63), no sentido de colocar "diante dos olhos... (...) as consequências que acarreta uma escapadela do caminho da virtude", e que seu conflito não é principalmente contra os poderosos do mundo ou contra qualquer outro, "mas contra os próprios instintos. " (p. 75). No drama burguês, para Szondi, haveria uma reinterpretação do sentido da catarse aristotélica – em relação a Corneille e Racine -, e essa teria passado a inspirar não mais temor, mas compaixão. (P. 36)

[2]"Significantly, the officially sanctioned drama in Britain and France contributed to a shift in the meaning of "individual" from its earlier conception, defined by Williams (1988) as "indivisible"—part of a whole—toward its modern sense of unique singularity (161–65)."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

O teatro burguês, tomado já no nascedouro por uma intenção de "esclarecimento prático", de "propagação da ascese intramundana", considera o vício erro individual não atribuível à sociedade ou a qualquer outro, e que deve despertar compaixão e não terror. Dessa forma, esse teatro limita o excesso sentimental. Em direção oposta, o melodrama estetiza o excesso sentimental e o põe a favor da expressividade e da polarização. Esta distinção, que está na base, na origem destes gêneros – drama burguês e melodrama -, os faz opostos quanto ao sentido do excesso, o que serve de baliza a essa dissertação.

O novo gênero é uma mescla do "espetáculo popular com as formas dramáticas mais estruturadas, mas também uma intromissão das formas de produção capitalista na produção teatral. Praticamente, é um espetáculo dentro de uma linha de montagem." (CAMARGO, 2022, p. 168).

Tal e qual o drama burguês do século XVIII, o melodrama tinha sua eloquência escorada em situações - fortes e encadeadas -, mas diferentemente daquele, "aposta menos no conflito de circunstâncias (pouco presente nos primeiros melodramas) que na exploração sistemática dos efeitos patéticos" (THOMASSEAU, p. 19).

Para Camargo, é um equívoco se pensar o melodrama sem ambiguidades ou ambivalências. Prova disso, o vilão da peça inaugural do gênero, *Truguelin*, desde a primeira cena é tomado por comoções, culpa, conflito interior, ideia de possível arrependimento, demonstrando, enfim, uma mente dividida[3]. "O ator que o interpretasse deveria evitar o clichê do vilão e, ao mesmo tempo, ter uma presença cênica acentuada que valorizasse as personagens que estavam sendo submetidas aos seus desígnios." (CAMARGO, 2022, p. 219).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

[3]"Para onde fugir?... Para onde carregar minha humilhação e meus remorsos? Caminhando desde a madrugada por estas montanhas, procuro em vão um refúgio onde possa tirar minha alma deste suplício... Eu não posso descobrir uma gruta tão obscura, uma caverna tão profunda para enterrar meus crimes. Sob estas roupas grosseiras, tornei-me desconhecido aos olhos mais penetrantes, eu traí a mim mesmo e arrastando-me na terra, minha face perdeu a cor, eu respondo temendo as perguntas a mim dirigidas. Toda a natureza reuniu-se para me acusar... Palavras terríveis atordoam sem cessar os meus ouvidos: detenham o assassino! Vingança! Vingança!... – (Ao escutar seu próprio eco, Truguelin volta-se com terror.) Oh! Sou eu? E aquela voz ameaçadora?....céus!... O que estou vendo?... este lugar... estas rochas... esta corredeira... é ali.. ali.. que minha mão criminosa fez brotar o sangue de um infeliz... Oh, terra! Abra-se!.. abismo, dentro de seu seio, um monstro, indigno de estar vivendo... Oh, meu Deus! Você que de há muito me conhece... veja meus remorsos, meu arrependimento sincero... despeje sobre mim um bálsamo consolador... Páre, miserável! Não ultraje mais os céus com estas preces!... Traga consolo para si mesmo!... Este favor só pode ser reservado a inocentes, você não sentirá este gosto jamais. A desonra... As lágrimas... O patíbulo... espero que você encontre a sorte... da qual não poderá escapar. (Ele cai abatido sobre um banco de pedras e diz com uma voz penetrante). Ah! Se eles soubessem que ele está por cessar sua virtude, seria muito pouca malvadeza vista sobre a terra (absorve-se em seus pensamentos). (durante toda esta cena, a tempestade deve continuar)."

Esse estilo artístico recém-criado não é exatamente um drama moralista, como era o teatro clássico francês antes dele, e sim "o drama da moralidade": seu projeto é "encontrar, articular, demonstrar e provar a existência de um universo moral. " (BROOKS, 1995, p. 20). Porém, esse universo moral melodramático, mais uma vez em oposição ao que ocorria no teatro clássico francês, precisa ser desvelado, pois não é aparente.

A "moral oculta" é um conceito chave para se entender o melodrama nos termos propostos por Brooks. Para ele, essa moral tem relação com o contexto de ruptura da crença no sagrado, e de crise de uma sociedade até então hierarquicamente coesa em torno daqueles poderes "superiores" do rei e de Deus, ganhando existência "em um mundo onde os imperativos tradicionais da verdade e da ética foram violentamente colocados em questão...". (1995, p.15, tradução nossa)[4]

Os espetáculos teatrais na França e na Inglaterra de todo o século XVIII, incluindo aqueles encenados em feiras livres, eram sujeitos ao controle e normatização estatal, o que implicava, entre outras restrições, na interdição à fala, exceto naquelas pouquíssimas salas autorizadas. Essa interdição cria, segundo Martín-Barbero, um correspondente "excesso de gesto" (1997, p. 174).

Sobre esse excesso gestual, Brooks observa que o ator no teatro melodramático exercita um estilo "histriônico e enfático" semelhante ao que encontraremos um século mais tarde no cinema mudo. A emoção seria, dessa forma, "suscetível de completa exteriorização em posturas de integral legibilidade... (...) quase de uma entidade táctil." (BROOKS, 1995, p. 47, tradução nossa)[5]. Por outro lado, sendo a pantomima "uma linguagem da ação e da presença, ela é enfaticamente incapaz de expressar abstrações, hipóteses, situações preferenciais ou optativas." (1995, p. 69)[6]. A linguagem gestual, portanto, faz um esforço para expressar significados que estão além do alcance da pantomima. (1995, p. 69)[7]. Esse paradoxo é resolvido, segundo Brooks, à medida que reconhecemos a linguagem gestual como sendo "a linguagem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

[4]"Melodrama does not simply represents a "fall" from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives or truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of thruth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern."

[5]"...Acting style was predicated on the palstic figurability of emotion, its shaping as a visible and almost tactile entity."

[6]"Pantomime is thus basically a language of action and presence. It is emphatically incapable of expressing abstractions, hypotheses, preferential or optative situations."

[7] "The language of natural analogies seems, in Pixerécourt´s play, to be employed to the representation of unanalogic abstractions, the language of presence used for the expression of absences."

da presença usada para a expressão de ausências", sendo dessa forma "o signo para um signo, demandando tradução entre ambos." (1995, p. 72)[8].

A encenação melodramática pontua o texto "com indicadores silenciosos que evocam a presença de uma moral oculta", enunciando um "texto da mudez", que ganha corpo através de uma personagem que usualmente sofre com algum tipo de incapacidade de fala. (1995, p. 75)[9]. Dessa personagem se espera que diga algo de essencial com o evidente propósito de produzir uma descarga emocional e os constrangimentos e hesitações que impedem tal personagem de se manifestar provocam engajamento da plateia desde o início da encenação – estimulada pela música. A grande catarse, que ocorrerá no clímax da história, é em tudo diferente daquela purgação prevista por Corneille e Racine, na qual buscavam demonstrar o caráter negativo da paixão. No melodrama, pelo contrário, o objetivo é demonstrar o caráter positivo de forças éticas e psíquicas que estão além de nosso controle e, por conta da indicação altamente expressiva dessa forte presença do indizível, engajar o público.

A personagem muda, o seu silêncio, além de evocar uma expectativa de revelação e, portanto, um suspense, também indica a existência de um poder, que se manifesta através da "força simbólica da inocência indefesa" (BROOKS, 1995, p. 60)[10]. Embora fosse uma característica já assumida pela pantomima pouco após migrar das feiras para as salas de teatro, e também fizesse parte do repertório do drama burguês institucionalizado, no melodrama a intensidade, extensão e expressividade dessa força simbólica era muito mais presente porque era representada através do excesso de gestos e expressões emoldurados pelo silêncio.

Se no teatro de Racine, Corneille e Molière o silêncio era uma marca de desvalorização da personagem, e personagens silenciosas representam apenas o poder de outros - que falam -, no teatro melodramático do início do século XIX esse silêncio passa a ser marca corporificada de uma qualidade virtuosa. Além disso, quando o texto da mudez é expresso através de um coletivo de personagens, e em que, ao contrário do coro na tragédia grega, cada elemento desse conjunto representa um sentido

[8]"It is a sign for a sign, demanding a *tanslatio* betwwen the two signs."
[9]"The most significant of these gestures do not derive their charge of meaning from a social code – as they do in Crébillon, or Choderlos de Laclos, or even still in Jane Austen – but are essentially metaphoric, punctuatingt the text with silent indicators invoking the presence of a moral occult."
[10]"The hidden truth that must by the endo f the play be revealed, articulated, is both concealed and sugegested by his muteness. (...)... muteness becomes symbolic of defenselessness of innocense."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

específico, um estado moral e emocional singular tornado visível, Brooks, seguindo o enciclopedista Dennis Diderot, o define como *tableau.*[11]

Como o *tableau* está ligado a momentos de extrema paixão, ele intensifica a visibilidade de uma qualidade intrinsecamente melodramática: a prioridade do sentimental sobre o racional, assim como do visual sobre o textual, indicando a existência de um "um domínio de valores operativos ainda encobertos, que o drama, visando sua revelação, tenta fazer presentes no dia-a-dia, na dimensão da vida comum.". (BRAGANÇA, 2007, p. 30)

Para Brooks, tanto nos gestos quanto nos diálogos do melodrama o que se busca é indicar a existência do inefável e por isso o excesso precisa ser manifesto em "um estado de exaltação, um estado onde a hipérbole é a forma "natural" de expressão porque qualquer coisa menos do que isso iria comunicar apenas o aparente (naturalístico, banal) drama, não o verdadeiro (moral, cósmico) drama. " (BROOKS, 1995, p. 40)[12]. Caracterizando imaginação melodramática como uma linguagem que busca o que está além do aparente, Brooks, até certo ponto, a afasta da definição de romance segundo Ian Watt.

Para Watt, Daniel Defoe teria inaugurado uma nova tendência literária no início do século XVIII ao estabelecer subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica. Segundo o historiador e crítico literário inglês, a ascensão do romance tem relação com o surgimento de uma mentalidade individualista inovadora, empírica e, ainda mais relevante, ligada ao advento do moderno capitalismo industrial, que teria gerado uma estrutura socioeconômica basicamente individualista (WATT, 2010).

A filiação a uma epistemologia realista, oriunda fundamentalmente do pensamento de John Locke, permitiria ao "realismo formal do romance uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias." (WATT, 2010, p. 32). Essa imitação mais imediata da experiência individual ajustada temporal e espacialmente significaria que "a

[11] "No fim de cada ato, se pode querer trazer todos os personagens juntos em um grupo e colocar cada um deles em atitude correspondente à situação de sua alma. Por exemplo: dor implicará em colocar a mão sobre a cabeça; desespero em arrancar os cabelos; alegria em chutar o ar. Essa perspectiva geral é chamada de *Tableau.* Percebe-se o quão agradável é para o espectador compreender com um olhar a condição moral e psicológica de cada personagem." (BROOKS, 1995, p. 62, trad. minha)

[12] "To figure such a world, rethoric must maintain a state of exaltation, a state where hyperbole is a "natural" form of expression because anything less would convey only the apparent (naturalistic, banal), not the true (moral, cosmic) drama."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

descoberta da verdade é concebida como uma empreitada individual...” (2010, p. 16) e que, além disso, no romance do século XVIII o enfoque “no universal e no coletivo deslocou-se por completo, e ocupa agora o campo de visão, sobretudo, o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo. ” (2010, p. 62).

Percorrendo um caminho distinto, o teórico e crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima, em *O controle do Imaginário* (2009) se contrapõem ao argumento de Ian Watt, em *A ascensão do Romance* (2010), entendendo que a experiência particular do indivíduo autônomo foi importante tão somente para a afirmação de um tipo de romance “que privilegiava o enredo construído por uma rede causal de acontecimentos terrenos.” (LIMA, 2009, p. 361). Diferentemente, outro tipo de romance, como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, ou o *Tristram Shandy* (1759), de Lawrence Sterne, possuiriam uma linguagem pautada por uma simbolização mais abstrata ou, como chama Lima, “simbolização distorcida”, definindo que neste outro romance a experiência particular e o indivíduo autônomo não teriam se apoiado na epistemologia de Locke[13].

Para Lima, mais até do que o romance de Sterne, o *Quixote* é o que melhor expressa o sentido inovador que o gênero traduz. O teórico brasileiro, em linha com o filósofo russo Mikhail Bakthin, aponta no romance de Cervantes uma tríplice presença: a da realidade imediata, prosaica e contingente, a da sátira embebida em ironia e a de novas vozes garantidas por tipos que antes não estavam presentes nas narrativas épicas (2009, pp. 231-232).

Lima (2009) também questiona a ênfase de Watt (2010) na correlação entre uma ideologia individualista “inovadora” e a emergência do romance, entendendo a norma realista deste como norma de controle, “base tanto do secular controle ético-religioso como da rápida aceitação do modelo científico.”. E, em uma direção inexplorada por Watt, afirma que a prática da autobiografia:

> “... habilitou Defoe a converter a documentalidade em base de seus enredos ficcionais, assumindo a observação a aparência de foco principal. Aqui está contida a problemática do realismo: à primeira vista, ele se justifica pela matéria em que se apoia. Efetivamente, pela metamorfose que nela efetua, convertendo-a de dado de fato em certo ato, o ato ficcional. ” (2009, p. 299)

[13] John Locke afirma que “a base do conhecimento são as ideias simples que procedem da experiência sensível, enquanto as ideias complexas não são mais que fusões e combinações das anteriores”(VÁRNAGY, 2006, p.46)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Reconhecer a importância do que afirma Luiz Costa Lima sobre a especificidade do "ato ficcional" não significa desconhecer o que é enfatizado por Watt: a profundidade da mudança trazida pelos romances ingleses do início do século XVIII pautados por uma ideologia individualista moderna. O que Lima acrescenta e precisa ser levado em conta é a existência na origem do romance de uma "simbolização mais abstrata" da qual decorre "o ato ficcional". A ênfase de Lima, portanto, está na subjetividade e não na objetividade, sendo estes "os dois polos que são os pilares do processo de constituição do sujeito moderno.". (FIGUEIREDO, 2003, p. 85)

No século XIX, quando ocorre clara ampliação do cenário pessoal, doméstico, comovente e sentimental daquela ficção literária burguesa originalmente individual e mundana para uma literatura que inclui problemas político-sociais gerais, o romance passa a demonstrar explicitamente uma ambição de interpretar o mundo enquanto o representa.

O realismo dos romances no século XIX que irá interpretar o mundo apoiando-se por um lado na causalidade objetiva – histórica, sociológica, científica - e por outro lado na construção subjetiva da ampliação de comportamentos, de sentimentos e de detalhes físicos, torna a representação de todos esses elementos em reflexos de forças sociais e, dessa forma, aponta para algo que está além da realidade aparente.

Por isso Umberto Eco diz que "o realismo não visa à reprodução minuciosa da realidade, mas só alcança êxito quando numa personagem artística se entrosam de modo eficaz (num escôrço nôvo e original) os momentos mais significativos de um período e de uma situação histórica." (1987, p. 215) E no mesmo sentido Richard Sennett anota que o procedimento pelo qual Balzac fazia inflar os detalhes "transformando-os em símbolos era o mesmo procedimento com o qual os autores de teatro melodramático moldavam suas personagens.". (SENNETT, 2022, p. 232). A intenção dessa narrativa "realista" é a de forçar sentido, ou nos termos de Eco (p.215), tipificar, por isso o texto de Balzac e vários outros realistas apresentava "na descrição do detalhe de comportamento ou de sentimento apenas aquilo que se poderia facilmente conectar com um outro detalhe. " (SENNETT, 2022, p. 232)

Thomasseau também identifica no século XIX "trocas, empréstimos e passagens incessantes" entre os romances e todas as formas de expressão teatral, "pois o fenômeno não se restringia apenas ao melodrama, do qual Nodier dizia, entretanto, ser uma extensão do romance. " (THOMASSEAU, 2005, p. 21).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Essas “trocas, empréstimos e passagens incessantes” indicam não haver coincidência no fato de que após o melodrama clássico (1800 a 1823) surja o melodrama romântico (1823 a 1848), fortemente influenciado por romances literários e folhetins. Essa fase “romântica” do melodrama irá apresentar personagens menos facilmente codificáveis: adúlteros, mães solteiras e filhos bastardos. Nessa fase, o melodrama incrementa os *tableaux*, extingue monólogos explicativos, reforça os monólogos patéticos – ansiosamente aguardados pelo público - e torna a paixão amorosa seu tema principal. Mais do que antes, oferece aos vilões a arma do sarcasmo e a liberdade do autoconhecimento. A fase “romântica” também faz a expressão amorosa se tornar menos discreta, mais emocionalmente arrebatada. Além disso, melodramas do período promovem a reforma de bandidos e marginais, por vezes transformando-os em heróis e, assim, o gênero renova-se, “torna-se mais preocupado com suas próprias invenções e sua própria lógica do que com o realismo e a verossimilhança”. (THOMASSEAU, 2005, pp. 63-71).

A última fase do melodrama no teatro (1848-1914), chamada por Thomasseau de “diversificada”, tem em *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, peça escrita em 1862 e encenada em 1878, o exemplo de um de seus padrões mais frequentes. Neste há uma dimensão épica dos dissabores da pobreza, na qual a referência a eventos históricos é, antes de tudo, o pretexto para a composição de um enredo vivido por personagens fictícias que seguem ligadas a questões familiares e a conflitos entre classes sociais, que por sua vez continuam evidenciando símbolos da superioridade da virtude sobre a vilania, os quais motivam alguma perseguição que, com suas marchas e contramarchas, mais do que em outras fases do melodrama, definem o ritmo dos acontecimentos. Apesar de revalorizar o espetáculo, resgatando a música e o balé, que haviam sido praticamente abolidos na fase romântica – em mais um indicativo da ligação daquela fase aos discursivos romances literários -, esse melodrama diversificado vai se ligando a reivindicações sociais e “evolui naturalmente para a estética naturalista”, principalmente no que diz respeito aos temas e à cenografia. (2005, pp. 107, 108).

Nessa fase teatral diversificada, surge nos palcos, além do melodrama histórico, um melodrama “naturalista” – aproximado à literatura de Zolà -, com seus ambientes soturnos e personagens marginais; um melodrama de aventuras e de exploração, cuja cenografia exótica nos afasta da estética do drama realista; e um melodrama policial/judiciário, derivado de um crime cuja suspeita recai sobre um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

inocente, que ao final da peça será reparado. Emile Zolà, por volta de 1860, se refere a uma peça melodramática dessa última fase teatral, *As garras do pai Martin* (1858), enaltecendo o gênero e afirmando que, diferentemente dos romances literários, melodramas levam ao palco "a maior soma de emoções possível", respondendo assim a uma necessidade e interesse do público "em mentiras de honra e justiça" (THOMASSEAU, 2005, p. 107).

Para Brooks, o melodrama difere do romance literário pela predisposição do gênero teatral a provocar aberta excitação sensorial e também por sua ambição cósmica - que não se encontrava em outras formas sentimentais burguesas anteriores ao gênero. Porém, Brooks também observa – em linha com Diderot - que o melodrama surge incorporando uma característica estética típica do gênero literário: o imediatismo emocional (BROOKS, 1995, p. 83; GLEDHILL, 1990, p. 17).

Se, como diz Ian Watt (2010), a ênfase na experiência individual é o pilar estético e epistemológico que sustenta o romance – ao menos em sua fase inaugural inglesa -, isso implicaria, desde o princípio, a uma paradoxal recusa da objetividade como processo de conhecimento do mundo – em linha com o que afirma Lima (2009). Afinal, qualquer subjetividade trazida a público depende de seu reconhecimento por um "campo interpretativo" que destitui essa verdade de seu lugar de saber absoluto. E esse "campo" ao interpretar essa subjetividade seja no *Robinson Crusoe*, de Defoe, no autoconsciente *Tom Jones*, de Fielding, no irônico e autorreferente *Tristram Shandy*, de Sterne, ou até mesmo no delirante, irônico e parodístico *Dom Quixote*[14], inevitavelmente, terá que levar em conta a expressão de algum imediatismo emocional, imprescindível na tematização da realidade prosaica, imediata e contingente mencionada por Lima (2009, p. 232).

Essa expressão do imediatismo emocional nos romances irá ganhar relevo com a inscrição nos textos literários daquele gesto mudo de origem melodramática que irá promover a proliferação de signos não verbais carregados de intensos estados sentimentais, tornando-se esse um traço fundamental na criação de sentido na obra de alguns dos mais importantes escritores do Ocidente no século XIX, como Balzac, Dickens, James, Lawrence e Proust, entre tantos outros (BROOKS, 1995).

[14] Com refinada ironia, Cervantes faz seu cavaleiro da triste figura autorizar o popular escudeiro Sancho Pança a reclamar de suas dores e sofrimentos "à vontade, com ou sem vontade" porque "até agora não havia lido nada contra isso nos livros de cavalaria. " (CERVANTES, 2012, pp. 111- 112).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

O "transbordamento do sentimental e do passional" foi percebido como tendo uma origem em espetáculos populares por Jesus Martín-Barbero, segundo o qual essa manifestação funcionaria como uma espécie de correção da cultura de massa tomada por um "marcado materialismo" (2003, p. 236). Mariana Baltar observa que esse excesso de matriz popular engaja a plateia ao provocar reações sensoriais e sentimentais, sendo "muito pertinente à reflexão sobre a eficácia das narrativas enquanto agentes da percepção e da experiência da realidade.". (2019, pp. 102-103). A conexão entre o excesso sentimental e uma matriz popular é também percebida como traço marcante do melodrama por Thomas Elsaesser (1991), autor seminal para os estudos sobre o modo melodramático.

Elsaesser, em seu importante artigo originalmente publicado em 1972, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (1991) compreende que a forma melodramática do cinema norte-americano dos anos 40 e 50 tem origem em romances europeus do século XVIII, nomeadamente os de Fielding, Richardson e Rousseau, que encenam "formas extremas de expressar sentimentos e de se comportar, descrevendo muito explicitamente certas formas de constrangimentos e pressões suportadas pelas personagens...". (ELSAESSER, 1991, p.70, trad. minha)[15]

A longevidade da forma melodramática ao longo dos séculos indica, segundo Elsaesser, que o gênero se adéqua ao papel de traduzir a percepção de crises sociais pela cultura popular, trazendo a público outras "estruturas de experiência" que não as da racionalidade e da teoria social abstrata:

> "Nesse sentido, existe obviamente uma saudável descrença na racionalização e na teoria social abstrata – insistindo que outras estruturas de experiência (aquelas do sofrimento, por exemplo) estão mais em contato com a realidade. Porém, isso também tem significado ignorância das dimensões propriamente políticas e sociais dessas mudanças e de sua causalidade..." (ELSAESSER, 1991, p. 72, trad. minha)[16]

[15] "Perhaps the current that leads more directly to the sophisticated family melodrama of the 40's and 50's, though, is derived from the romantic drama which had its heyday after the French Revolution and subsequently furnished many of the plots for operas, but which is itself unthinkable without the 18th-century sentimental novel and the emphasis put on private feelings and interiorised (puritan, pietist) codes of moralihty and conscience. Historically, one of the interesting facts about this tradition is that its height of popularity seems to coincide (and this remains true throughout the 19th century) with periods of intense social and ideological crisis. The prerevolutionary sentimental novel-Richardson's Clarissa or Rousseau's Nouvelle Heloise, for example- go out of their way to make a case for extreme forms of behaviour and feeling by depicting very explicitly certain external constraints and pressures bearing upon the characters..."

[16] "The persistence of the melodrama might indicate the ways in which popular culture has not only taken note of social crises and the fact that the losers are not always those who deserve it most, but has

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

A suposta ignorância pelo melodrama e por seu público dos nexos causais e das dimensões políticas e sociais – "encorajando crescentemente formas escapistas de entretenimento de massa" (ELSAESSER, 1991, p. 72) - não impediu que autores diversos ao longo do século XIX, como Victor Hugo, Eugene Sue, Honorè de Balzac, William Wilkie Collins e Charles Dickens, entre muitos outros, utilizassem enredos caracteristicamente melodramáticos para "dar forma a conflitos sociais e retratar o ambiente urbano", para "vencer a resistência ao caracteristicamente político pelo tratamento ficcional" e, possivelmente o mais importante, para "trazer juntas, em uma forma popular, experiências subjetivas de crise..." como respostas "para "mudanças objetivas na fabricação social de suas vidas.". Assim, embora sentidos por personagens altamente individualizadas tomadas por emoções próprias, tais sentimentos muitas vezes são gerados, tanto no caso dos enredos dos autores mencionados como nos de muitos outros, pela estressante realidade social que seus protagonistas enfrentam, de tal forma que é possível afirmar que esses autores do século XIX conseguem "retratar a insegurança existencial e a angústia moral que a ficção não havia previamente englobado." (1991, pp. 72 e 73)[17]

A intenção de Elsaesser com seu *Tales of Sound and Fury* foi a de indicar a presença "do que se poderia chamar de imaginação melodramática através de diferentes formas artísticas em diferentes épocas" (1991, p. 68). No entanto, o foco desse importante acadêmico parte da e se concentra na linguagem cinematográfica, especialmente nos aspectos sensorialmente articuláveis e perceptíveis desta linguagem. Assim, "todo filme mudo é melodramático pela simples razão de que precisava confiar na pontuação do piano." e, nesse mesmo sentido, os diretores de cinema, antes do som direto, tiveram que desenvolver uma linguagem através da iluminação, cenografia, atuação, *close ups* e movimentos de câmera, para substituir

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

also resolutely refused to understand social change in other than private contexts and emotional terms. In this, there is obviously a healthy distrust of intellectualisation and abstract social theory-insisting that other structures of experience (those of suffering, for instance) are more in keeping with reality. But it has also meant ignorance of the properly social and political dimensions of these changes and their causality, and consequently it has encouraged increasingly escapist forms of mass entertainment."

[17]"I this article I want to pursue an elusive subject in two directions: to indicate the development of what one might call the melodramatic imagination across different artistic forms and in different epochs; secondly, prompted by Sirk's remark, to look for some structural and stylistic constants in one medium during one particular period (the Hollywood family melodrama between roughly 1940 and 1963) and to speculate on the cultural and psychological context that this form of melodrama so manifestly reflected and helped to articulate."

aquela parte da linguagem que era o som. (p. 75). E mesmo quando passam a poder contar com a captação do som e a consequente força semântica dos diálogos, diretores americanos, sob influência do expressionismo alemão, definem a continuidade da preponderância do melodrama na linguagem cinematográfica de Hollywood atribuindo ao som a mesma materialidade e a mesma força dramática dos demais elementos envolvidos na criação da encenação – iluminação, movimentos de câmera, etc. - tornando-se todos "funcionais e integrais elementos da construção de sentido", aumentando sua contribuição "semântica e sintática para o efeito estético." (p. 76).

A melhor definição possível para a imaginação melodramática, segundo Elsaesser, é dada pelo cineasta Douglas Sirk, quando este explica o uso de cores "de superfícies duras, esmaltadas" - em seu icônico filme "E o Vento Levou" -, de modo a "com isso trazer a violência interna, a energia das personagens, que está toda dentro deles e não pode sair. " (1991, p. 68)[18]. O melodramático, portanto, é definido pelos elementos que dão visibilidade ao que é interno às personagens. Já para Brooks, o que interessa nos filmes de Sirk – e que também tem importância reconhecida, mas não enfatizada por Elsaesser - é a recusa à banalidade do cotidiano, a recusa à ausência de sentido do dia a dia, de modo que a relação do melodrama com o realismo "é sempre oblíqua – é uma relação tensionada na direção da expressão daquilo que está além. O melodrama insiste que o ordinário pode ser o lugar para a instauração de significância." (BROOKS, 1995, p. ix)[19] Brooks escolhe a peça de Shelley, *The Cenci*, de 1819, como seu melhor exemplo. Nela, a protagonista responde ao estupro incestuoso com parricídio. Conforme Brooks, o importante disso não é o crime escolhido e nem apenas que o assunto seja abominável e inominável, mas sim o fato do "assunto indizível ter sido escolhido e colocado no centro do drama." (1995, p. 108). Assim, enquanto enredo o melodrama obrigatoriamente implica em:

> "... um sentimento emergente ou percepção bloqueada pelas perspectivas e manipulações de outros, pelos constrangimentos de códigos sociais ou da inadequação das formas socioexpressivas disponíveis. A crise melodramática – seu aparente excesso –

[18]"Asked about the colour in "Written on the Wind" Douglas Sirk replied: 'Almost throughout the picture I used deep-focus lenses which have the effect of giving a harshness to the objects and a kind of enamelled, hard surface to the colours, I wanted this to bring out the inner violence, the energy of the characters which is all inside them and can't break through.' It would be difficult to think of a better way of describing what this particular movie and indeed most of the best melodramas of the 50s and early 60s are about. Or for that matter, how closely, in this film, style and technique is related to theme."

[19]"Melodrama´s relation to realism is always oblique – it is tensed toward an exploitation of expression beyond. It insists that the ordinary may be the place for the instauration of significance."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> emerge de tal desarranjo ou bloqueio." (GLEDHILL, 2018, p. XXIV, trad. minha)[20]

Ao longo do tempo, no discurso melodramático, a afirmação da existência de "outras estruturas de experiência" - especialmente a do sofrimento - apontada por Elsaesser; a matriz popular da linguagem do excesso, indicada por Barbero; o desejo de expressão de um imediatismo emocional, anotado por Brooks; além das considerações de Joseph Campbell e de Luiz Fernando Duarte, respectivamente, sobre substituição de emoções e interiorização cultivada, parecem reforçar a hipótese de Mariana Baltar, de que o projeto moderno capitalista talvez seja fundador de outro paradigma, concomitante ao racionalista. (2019, p. 101) Ivete Huppes vai mais longe ao afirmar que o melodrama seria "a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constituiu, tanto da perspectiva artística quanto ideológica. Por isso mesmo, sua carreira não permanece restrita ao romantismo, mas vem a ultrapassá-lo em larga medida" (HUPPES, 2000, p.10).

Já Ismail Xavier é mais contrito, ao afirmar apenas que a combinação de sentimentalismo e prazer visual "tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos. " (2003, p. 89).

No melodrama, filho bastardo do movimento romântico, aquilo que é mostrado e aquilo que é invisível, o plano da articulação e o plano da expressão, ganha definição em face do "modo de excesso", que pode ser entendido nos termos de códigos dimensionáveis:

> "A estratégia narrativa melodramática, que faz uso do excesso e de certa "estética do exagero", propicia um desvelamento do estrato mais íntimo da situação apresentada. Assim, os códigos do excesso parecem dimensionar uma perspectiva para além da narrativa, dotando-a de significados de existência ao pressionar a superfície da realidade do texto a fim de preenchê-la de sentidos que estão além das aparências." (BRAGANÇA, 2007, p. 30)

[20]"Significant for melodrama, Bakhtin's conception of the "otherness" we meet and struggle with in dialogic exchange opens the prospect of misunderstanding and of emotional cross-purposes,where an emergent feeling or perception is blocked by the perspectives and manipulations of others, by constraints of social codes or the inadequacy of available socioexpressive forms. Melodramatic crisis—its apparent excess—emerges out of such a breakdown or blockage."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

De que forma esse excesso, essa "pressão sobre a superfície da realidade do texto a fim de preenchê-la de sentidos", permite que o melodramático se hibridize com a comédia é o que vou começar a tentar decifrar a seguir.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

3. A Comédia é pra chorar de rir?

A linguagem melodramática está inserida em praticamente todas as formas narrativas contemporâneas, e não apenas as ficcionais. Mas no caso deste trabalho busco esclarecer a relação dessa linguagem especificamente com a comédia, a qual, por sua vez, embora tenha características perenes, não é a mesma ao longo dos séculos. Reconhecendo esse fato, tentarei analisar o que da comédia – ainda que minimamente - permanece ao longo de diferentes contextos históricos e sociais. Irei, até certo ponto, tentar confirmar o ponto de vista do filósofo e helenista alemão Werner Jaerger:

> "A comédia visa realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopeia e da tragédia." (2001, p. 414)

Platão, aproximadamente em 360 AC, afirmava em seu diálogo *Filebo* que a comédia dependeria de um determinado "estado de alma" em que ocorre um misto de dor e prazer. "*Sócrates — E nosso estado de alma nas comédias? Não sabes que também aí ocorre um misto de prazeres e de dores?*" (PLATÃO, 1999. p. 679). Essa predisposição para a comédia, o filósofo grego entendia ser a mesma nos palcos e na vida.[21] (p. 683). E ela seria ligada à percepção de um defeito específico de um indivíduo que, não se conhecendo verdadeiramente, teria sobre si uma opinião tão lisonjeira quanto falsa e, desde que incapaz de nos fazer mal, seria qualificado de ridículo, tornando-se "objeto de mofa". Os elementos que compõem o estado de espírito que nos predispõe à comédia seriam a dor da inveja, que seria demonstrada pela falta de empatia, e até alegria, que nos causa ver alguém que não é nosso inimigo ser vítima da própria ignorância; e o prazer do riso, que está misturado a essa dor, e lhe seria uma falsa compensação, não passando "de certa mistura de sofrimento e cessação de dores". (1999, pp. 680, 681, 682, 683, 684).

[21]"... nas tragédias e nas comédias, e não apenas no teatro como também na comédia e na tragédia da vida humana e em mil coisas mais, os prazeres e as dores andam sempre associados. "

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Em sua *Poética*, escrita aproximadamente 20 anos após o *Filebo* de Platão, Aristóteles afirma que a tragédia nos oferece uma representação cênica que inspira "*o terror e a piedade*" e "*tem por efeito a purificação dessas emoções.*". E que a comédia é "*imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo.*" (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

A "purificação das emoções", também muitas vezes traduzida por "purgação das emoções", ou "catarse", é um dos conceitos mais discutidos no Ocidente ao longo dos séculos, embora seja também, paradoxalmente, um dos menos citados e menos desenvolvidos em toda a obra do próprio Aristóteles. De uma maneira geral, podemos afirmar que catarse se refere a um processo simultaneamente intelectual e emocional – sendo inconclusiva a primazia da razão ou da emoção - que a partir do que nos é suscitado por determinada história nos permite uma percepção mais clara da estrutura da ação dramática, e que a percepção, sensação, compreensão, ou mesmo o estranhamento simbólico radical oferecido pela catarse em relação a uma compreensão anterior, nos traz prazer.[22]

Mesmo com entendimentos diferentes a respeito da poesia trágica, Aristóteles e Platão se aproximam quanto à comédia, à medida que o primeiro atribui ao gênero uma imitação ou representação - mimesis - de homens "inferiores" e que diz respeito especificamente, tal qual em Platão, ao que é ridículo nestes homens. Enquanto Platão fala do ridículo tratado pela comédia como sendo "irrisório", Aristóteles, de forma semelhante, fala desse ridículo como sendo "torpeza anódina e inocente" (1973. p. 447).

Na comédia, segundo Aristóteles, diferentemente da tragédia, o "infortúnio" não nos causa "terror e piedade" porque seu objeto, o ridículo individual, é anódino. Entretanto, na comédia há outro tipo de emoção prazerosa socialmente compartilhada, o que significa que, assim como na tragédia, há algum tipo de identificação/projeção

[22]"Quando Aristóteles diz que a tragédia é uma mimese 'que, suscitando medo e compaixão, tem por efeito a purificação destas emoções', medo e compaixão devem ser entendidos aqui como produtos da atividade mimética, como emoções suscitadas pelo mythos, pela história, pelo enredo, portanto, objetos purificados pela representação. Posto na presença de uma história na qual reconhece as formas que definem a essência do que é digno de medo e de compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada. E essa emoção purificada que ele sente nesse momento – que é uma emoção estética – é acompanhada de prazer. " (MACHADO, 2006, pp.29-30).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

entre público e personagem ou público e ação neste gênero – para Aristóteles, trata-se da ação.

O autor de *As Nuvens,* Aristófanes**,** é o único escritor da Antiguidade grega que nos legou comédias com textos integrais. Daí a importância desse autor para o estudo do gênero. *Lisístrata*, também conhecida como *A Greve do Sexo,* foi escrita em 411 AC, cerca de 60 anos antes da *Poética* de Aristóteles e aproximadamente 40 anos antes do *Filebo* de Platão. A comicidade vem do fato de que os homens sucumbem quando as mulheres utilizam o sexo para instigar os maridos, excitando-os, mas impedindo-os tanto de fazerem sexo quanto de "guerrearem em paz". Os maridos, ao final da peça, tomados por seus desejos sexuais, concedem às mulheres a "vitória", consolidada num acordo de paz entre Atenas e Esparta.

Em *Lisístrata*, a autoridade masculina sobre o domínio público e mesmo sobre a mulher no domínio privado é invertida e os homens são apresentados como frágeis diante de suas mulheres. Essa inversão é coresponsável pela comicidade da peça. Sem nos determos no caráter político e antibélico dessa sátira, é evidente que os homens são ridicularizados pelas mulheres coletivamente, seja através do coro, seja através de Lisístrata. Podemos especular que se trate do embrião de um modelo narrativo que vem sendo apropriado e adaptado desde então em milhares de fábulas, romances, contos, filmes, peças de teatro, séries e novelas de televisão, histórias em quadrinho, etc: um casal com personalidades/interesses conflitantes que vai passando de um conflito aberto, para uma tensão sexual, uma verdadeira "guerra dos sexos", a ser resolvida numa batalha na cama – sempre adiada, mas cujo desenlace previsível é algum tipo de harmonia.

Ainda que o exemplo oferecido por *Lisístrata* faça parecer evidente o caráter atemporal e universal do ridículo enquanto elemento da comédia, é preciso lembrar, como frisaram Raymond Williams e Jean-Pierre Vernant, a enorme distância social e cultural entre o indivíduo e a sociedade que se identifica com a tragédia grega – e da mesma forma com a comédia - no século V AC e o indivíduo e a sociedade que se identifica com a comédia contemporânea ou com a comédia em qualquer outra época.

Em resumo, não há forma artística descolada de um contexto histórico. Daí ser necessário examinar o gênero cômico à luz de outras conformações sociais e culturais e sob outros conceitos estéticos.

Entre meados e fim do século XVIII, Johann Joachim Winckelmann, Friederich Schiller e Johann Wolfgang von Goethe ofereceram bases para se pensar o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega. (MACHADO, 2006). Dos três importantes pensadores do Romantismo alemão, Schiller foi o que se dedicou mais especificamente a teorizar sobre as artes cênicas.

Para o filósofo e dramaturgo alemão, o teatro tem por principal qualidade nos apresentar cenas dos sofrimentos humanos, levando-nos "artificiosamente, a aflições alheias" e nos recompensando o sofrimento que nos causa com "um maravilhoso acréscimo em coragem e experiência. **"** (SCHILLER, 1992, p. 41).

Para Schiller, a comédia está mais próxima do que a tragédia do ideal de teatro enquanto "instituição em que o entretenimento se conjuga com o ensinamento" (1992, p. 46). E há uma equivalência entre terror e piedade por um lado, e chistes e sátira por outro, no que diz respeito ao efeito provocado no público. É o que se percebe quando Schiller descreve o papel do riso na comédia encenada nos palcos: "... tudo que desperta riso exige um mais refinado senso pessoal, que não podemos exercitar melhor noutra parte que não no teatro. (...) Só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade...". Para Schiller, comédia e tragédia tem em comum o fato de provocarem no público a imaginação da possibilidade de uma ação virtuosa. No caso da comédia, essa imaginação decorre dela poder "ridicularizar as nossas fraquezas". (p. 39) Mikhail Bakhtin, já em meados do século XX, com o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* aponta a ocorrência de uma grande ruptura no entendimento da comédia no início do século XVII. Essa ruptura ocorre em função de uma nova hierarquia de gêneros literários, que faz com que autores capazes de inscrever em seus textos o *grotesco* - e o cômico - oriundo das festas populares, como Rabelais e Cervantes, passem a ser deslocados para "o lugar mais baixo, quase na soleira da literatura." (BAKHTIN,1987, p. 56).

O filósofo russo afirma que essa literatura cômica renascentista e medieval tem sua origem na Antiguidade cristã e que, apesar de inúmeras mudanças de estilo, manteve sua qualidade particular de expressar a concepção de mundo popular e carnavalesca. Durante o feudalismo, o riso teria sido expurgado da cultura oficial pelo discurso sério da Igreja Católica, mas graças às várias festas populares que ocorriam no período, um tempo e um espaço ficaram reservados para o cômico. Assim, nas manifestações populares medievais e renascentistas o riso teria passado a ser um contraponto e mesmo uma oposição à seriedade da cultura oficial e, enquanto o sério

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

oficial dependeria do medo e da intimidação, o riso popular suporia que o medo foi dominado. (1987, pp. 12 e 41) Rabelais, para Bakthin, é o escritor que sabe explorar melhor do que qualquer outro as potencialidades libertadoras do riso popular, e em seu romance "não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente." (1987, p. 34). O cômico, em obras como *Pantagruel e Gargantua*, é relacionado a alusões ao baixo corporal, à realização de necessidades fisiológicas, glutonaria, à produção de excrementos, ao sexo e todo tipo de representação zombeteira e alegre do mundano em oposição ao discurso sério e incorpóreo do sublime, conjugado pela Igreja.

É característica desse *realismo grotesco,* não apenas desdenhar do medo e da seriedade, como também fazer pouco caso da individualidade. É essse o sentido das máscaras usadas no carnaval e em outras festas populares: "A mácara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação do idêntico e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo". Para Bakthin, a negação da individualidade faz surgir "a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as "macaquices", em suma, a comédia. (1987, p. 35).

A concepção do genial filósofo russo entende o grotesco, e o cômico oriundo deste grotesco, como concepção universal de mundo, positivo, regenerador, não restrito à sátira e ao intuito de ridicularizar os vícios dos indivíduos. Essa manifestação grotesca dependeria de um "hiperbolismo positivo" que teria sido obliterado – ou ao menos eclipsado - pelo Romantismo a partir do século XIX, quando este o "reinterpreta como uma forma particular da sátira, orientada contra fenômenos individuais, puramente negativos.". (1987, pp. 39, 40, 57, 58, 61).

A hipérbole tem por característica tentar exceder semanticamente os limites do que parece possível. Sua função é fornecer uma referência que, dado seu exagero, atraia a atenção para um limite extremo não do que algo é, mas do que algo pode ou poderia ser. Sendo assim, o conceito de verossimilhança que se aplica a uma retórica hiperbólica pode ser considerado o mesmo que se aplica à construção do enredo trágico e também ao enredo da comédia conforme a *Poética* de Aristóteles[23].

Dependem do hiperbólico: a fantasia, o ilusionismo, o trágico, o cômico, o drama em geral e o melodramático em particular. Na comédia, a hipérbole é

[23]"Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (...)Quanto à comédia, já ficou demonstrado [este caráter universal da poesia];" (ARISTÓTELES, p. 448)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

especialmente importante para a sátira, cujo objetivo é a representação dos defeitos de caráter moral dos homens, como a inveja, o egoísmo, a arrogância, a hipocrisia, a covardia, a vaidade, entre outros, os quais, sendo defeitos abstratos, dependem de algum grau de exagero para se tornarem visíveis; mas a hipérbole é igualmente essencial para a pantomima cômica, na qual, assim como no melodrama, os gestos e expressões faciais precisam ressaltar através do exagero o aspecto cômico do que se diz ou do que não se pode dizer, do que se vê ou daquilo a que somos cegos, do que se ouve ou daquilo a que nos fazemos surdos; idem para personagens cômicos, que necessitam de algum grau de estereotipia, estabelecida a partir de exageros na forma de representação de pessoas ou grupos; hipérbole é importante também para a construção de situações cômicas, criadas a partir de coincidências, confusões e incongruências, que dependem de reiteração, repetição e redundância, todas hiperbólicas, para produzirem riso; a hipérbole é ainda elemento presente na paródia, cuja tendência é desconstruir – esvaziando - o sentido original de uma narrativa, expondo a fragilidade e inconsistência do sentido original do que é parodiado, e necessitando exagerar essa inconsistência entre o original e a mimese falsa criada; e mesmo para o humor chamado de absurdo, que para produzir algo de fantástico, do reino da fantasia, depende da extrapolação da lógica, do exagero em sua negação de determinada causalidade, de modo que o estranhamento provocado seja percebido como engraçado.

Evidentemente, comédia utiliza outros processos para a criação de sua linguagem – *O Riso* (1985), de Henri Bergson, e *Comicidade e Riso* (1992), de Vladimir Propp, nos oferecem uma lista e descrevem os mecanismos de vários -, mas nenhum recurso tem para o humor a mesma produtividade semântica que a hipérbole, exceto talvez a ironia, que por sua importância é preciso que seja tratada como um caso à parte.

Com a ironia temos uma operação lógica de negação. Essa negação depende da construção de uma equivalência impossível, de forma a apontar **o que algo não é,** demarcando assim um limite para a representação do real "... a primeira das duas mulas que [o homem] conduzia, olhava filosoficamente para ele" (Machado de Assis), "Tomo um banho por ano, seja útil ou não." (piada citada por Freud), "Dedilhava admiravelmente mal ao piano alguns estudos de Lizt" (Murilo Mendes), são

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

enunciados irônicos que servem para demonstrar que algo não corresponde ao real[24]. Entretanto, no caso dos exemplos citados, existe a suposição da existência de um olhar humano filosoficamente reflexivo, o pressuposto de um modelo de higiene que prescreve vários banhos por ano e também a ideia de que existe uma admiravelmente boa interpretação de Lizt ao piano. A ironia, portanto, nesses casos, existiria apenas enquanto uma negação que sugere a existência de um modelo – mesmo que abstrato - do real.

Ao apontar para o que algo não pode ser – algo, portanto, irreal -, a retórica da ironia estabeleceria um contraste entre aparência e realidade. E, sendo assim, ela não estaria inserida dentro da mesma lógica de verossimilhança que Aristóteles atribui à poesia em geral – ou seja, à ficção. Não à toa, é ela fundamental para toda argumentação dos diálogos platônicos que insistem nessa diferença, entre realidade e mimese, entre modelo e cópia, e entre cópias de diferentes graus.

Jean-Marie Sauret aponta outra possibilidade para a ironia. Para o psicanalista francês, em linha com Freud e Lacan, a ironia não indicaria a dicotomia entre falso e verdadeiro e sim a impossibilidade de enunciação do que seja verdadeiro. Ela seria "um efeito produzido pela história mesma e "inlocalizável" como tal em qualquer de seus enunciados..."; dessa forma, a ironia suporia que o real é algo que escapa, mas que "retorna nas falhas do saber" (1999, p.59-79). Vista ainda por outro ângulo, "... tudo que lhe propõe o presente, ela [a ironia] o mede com as medidas do infinito e, assim, o destrói". (SZONDI, 1991, p. 109, trad. minha)[25].

Para Luísa Severo Buarque de Hollanda, à comédia **seria menos** reservada do que à tragédia a crítica de Platão feita à poesia em geral: "a ignorância ligada à incapacidade de distinguir um produto do original que ele representa" exatamente porque nos lembrando "vez por outra que está simulando, a comédia é capaz de mimetizar mostrando-se franca e abertamente como um mímema. Isenta, portanto, da possível acusação de tentar substituir os originais que representa.". Em seu artigo

[24]Não existe o olhar filosófico de um animal; assim como não existe a dúvida sobre a utilidade de um banho anual – ainda que aqui o humor advenha também da ambivalência - e também não existe admiração por um pianista que toca admiravelmente mal.

[25]"Dans une réflexion dont la puissance s'entend de plus em plus loin, il tente de trouver um point de vue en dehors de lui et de suprprimer, au niveau de l'apparence, la scission entre son moi et le monde. En conservant la négativité, l'ironie, bien que conçue comme son dépassement, devient elle-même négativité. Elle n'accepte l'achèvement que dans le passe ou dans l'avenir; tout ce que lui propose le présent, elle le mesure à l'aune de l'infinit et, ainsi, le détruit."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Dramaturgia Cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanes (2011), a filósofa brasileira aponta ainda que a referência à sua própria estrutura dramática é uma característica muito antiga da comédia[26]. Mas reconhece que essa característica ocorre "apenas, em certos momentos estratégicos", não sendo a mais usual no gênero. (2011, p. 55).

Especialmente a partir do Romantismo, a ironia passa a ser frequentemente destinada a provocar autorreflexão sobre o texto literário ou sobre a representação cênica, introduzindo a voz ou presença do narrador e fomentando um jogo no qual o leitor/espectador participa a partir de um distanciamento intelectual em relação à obra. Esse distanciamento insufla investigação sobre os mecanismos do "fazer poético", traz o narrador para o meio do palco e desnuda o caráter ficcional da narrativa. É a partir dessa medida que para muitos críticos literários a ironia constitui-se no "modo autêntico de reflexão da reivindicação estética do romance moderno." (Blumenberg, H.: 1969, 25 Apud LIMA, 2009, p. 231). Entretanto, a ironia aparentemente também pode criar outra possibilidade de ilusão de veracidade: ao reforçar a presença "real" de quem narra a história, assim gerando distanciamento em relação ao que é contado, pode vir a fazer o leitor/espectador identificar-se com esse sujeito narrador ou, ao menos, com a forma específica pela qual esse sujeito narra, tornando este procedimento um símbolo a mais de autenticidade desse tipo de narrativa.

Vera Lucia Follain de Figueiredo observa que há uma tendência bastante verificável na literatura a partir de meados e final do século XX que dispensaria esse sujeito específico como símbolo de autenticidade. Nessa tendência "dramatiza-se a própria naturalidade de narrar, decorrente da diluição da identidade única e transparente do narrador. (...) o eu que narra é, muitas vezes, um eu mutante, sem fixidez, sem contorno fixo." (2003, p. 83). Teremos oportunidade de analisar como o recurso do distanciamento irônico foi usado por Vianinha e Armando Costa na

[26] "Lendo o comediógrafo [Aristófanes], percebe-se rapidamente o constante recurso à máxima exploração cômica possível de qualquer ocasião em que se ofereça uma oportunidade para esclarecer que se trata de personagens e atores atuando, e, sobretudo, que se trata da comédia. De todo modo, basta pensar no efeito provocado pela chamada quebra das expectativas teatrais – quando se faz o público dar-se conta mais claramente de que está onde está – para perceber seu pendor cômico por excelência. Apontar para a realidade presente, em vez de apartar-se dela mergulhando em um mundo ficcional3 : essa parece ser uma das estratégias mais constantes do teatro cômico em geral e do aristofânico em particular (ainda que este não deixe também, nas mais diversas ocasiões, de mergulhar em mundos absolutamente fictícios; apenas, em certos momentos estratégicos, usa-se sair abruptamente desse mundo por meio de alusões ao mundo do espectador, provocando um efeito bem peculiar ao teatro cômico)." (BUARQUE DE HOLLANDA, 2011, p. 55)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

primeira fase de *A Grande Família,* e como foi usado também por outros autores – de outra geração - na construção dramática de um episódio da última fase da série.

O distanciamento intelectual que a ironia estabelece parece dissolver um gênero que depende de absoluta concentração na emoção, como é o caso do melodrama. É possível, no entanto, que não seja exatamente assim. Se, como diz Alfred Hitchcock, a ironia dramática é o efeito pelo qual os espectadores sabem haver incongruência entre o que as personagens dizem e o que de fato acontece em uma situação – enquanto uma ou mais personagens permanecem ignorantes sobre tal incongruência -, acredito que podemos interpretar a ironia melodramática como a incongruência entre o que algumas personagens dizem e a emoção que de fato as conduz – sendo que outras personagens estão desavisadas dessa incongruência, mas o leitor/espectador dela está ciente. Iremos interpretar especificamente também esse fenômeno em alguns textos: um do cinema americano, dois do teatro brasileiro e outros dois de episódios da segunda fase de *A Grande Família*.

Voltando ao conceito de "hipérbole positiva", parece importante ressaltar a tarefa essencial que Bakthin atribui às fábulas cômicas de Rabelais:

> "... extirpar de todas as ideias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classe dominantes. Ele não crê na sua época, naquilo que ela diz de si mesma e no que ela imagina ser, mas quer revelar o seu verdadeiro sentido para o povo..." (1987, p. 386).

Para Bakthin, o hiperbólico produzido pelo grotesco exprime: "... o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência..." (1987, p. 56, p. 46) e tem por objeto o ridículo constituído pelo defeito geral de uma época: são as mentiras que ela diz sobre si e a imagem que ela tem de si mesma. O cômico seria "uma desconfiança do sério", uma oposição ao "tom oficial", a contestação de "tudo que fosse oficial", um combate aos "elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições." (p. 81).Várias críticas foram feitas às concepções do teórico russo sobre o cômico, especialmente no que diz respeito à dissociação entre as festas populares e as liturgias cristãs medievais, assim como à ideia de um grotesco livre do medo. Essas críticas repercutem no conceito de hipérbole positiva, que parece mais facilmente aplicável a uma sociedade sem classes – ambiente no qual, para o próprio Bakthin, esse tipo de hipérbole teria se originado –, ou em "pequenas ilhas, rigorosamente delimitadas",

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

como as festas populares medievais, onde o cômico propiciava "uma vitória efêmera (que) só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão" (BAKTHIN, 1987, p. 78). Em vista dessas críticas, é razoável analisar a comédia ainda sob outro ponto de vista.

Três anos após Emile Durkheim, colega de Henri Bergson na *École Normale Supérieure*, publicar *O suicídio*, "mostrando que esse gesto é consequência do rompimento do feixe das solidariedades sociais.", Bergson publica *O Riso,* que seria uma contrapartida do suicídio: "uma reação que visa manter a homogenia do tecido social sancionando os desvios de comportamento.". (MINOIS, 2003, p. 520).

Para Bergson, a rigidez do caráter, do espírito ou do corpo é indício de uma atividade adormecida, mecânica, em suma, de uma excentricidade. Por isso essa rigidez é vista como suspeita pela sociedade, que a ela reage através desse gesto social: o riso. "Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer;" (1980. p. 19).

O riso, portanto, para o único filósofo a ter recebido um prêmio Nobel de Literatura, surge como reação à insociabilidade. Sua condição precípua é que não comova, ele depende da insensibilidade do espectador, que percebe automatismos, rigidez do caráter de alguém ou de alguns. A comicidade funcionaria como uma espécie de regulador social. A respeito desse entendimento de Bergson, vale destacar que a sociedade "está diante de algo que a inquieta... E, portanto, por um simples gesto ela reagirá.". Esse gesto entrará em choque com um defeito em nome da coletividade. (BERGSON, 1980, p. 19).

Tanto para Bergson quanto para Bakthin, esse gesto social atinge sarcasticamente o discurso sério ou vaidoso, transformando-o em ridículo. Em ambos, a pretensão a uma condição de superioridade de um indivíduo ou grupo é combatida pela linguagem da comédia. Bakthin nos diz que a construção da imagem heroica de uma personagem anda lado a lado com a possibilidade da "zombaria da importância ético-cognitiva por meio da expressão verbal" (BAKHTIN, 2010, p. 19). E Bergson nos fala especificamente de como procedemos a essa zombaria: "Captamos uma metáfora, uma frase, um raciocínio, e os voltamos contra quem os faz ou poderia fazê-los, de maneira que tenha dito o que não queria dizer e que venha cair na própria armadilha da linguagem" (2010, p.59).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Da mesma forma que para Bakthin, o riso para Bergson é ambivalente, e nele existe a possibilidade do uso de dois sistemas de ideias divergentes em referência a uma mesma expressão, ou a transformação de proposições lógicas em incongruentes, com isso demonstrando o descompasso entre a vida e a linguagem e produzindo humor. O filósofo francês, assim como o filósofo russo, entende que o ridículo da vaidade não é apenas individual, mas também coletivo. O francês nos exemplifica:

> "Não seria essa a ideia que a comédia procura sugerir-nos quando ridiculariza uma profissão? Nela o advogado, o juiz e o médico falam como se a saúde e a doença pouco importassem, sendo essencial que haja médicos, advogados e juízes, e que as formas exteriores da profissão sejam respeitadas escrupulosamente. Assim, os meios substituem os fins, a forma substitui o fundo, e não mais a profissão é feita para o público, porém o público para a profissão." (BERGSON, 1985, p. 39)

Minha intenção nesse capítulo foi apontar que algo de constante, um fio condutor, ainda que tênue - a ideia e representação de algo ridículo -, traz a comédia desde a Antiguidade grega até a atualidade – sem com isso deixar de entender que o cômico estará sempre ligado ao contexto histórico e cultural de uma sociedade determinada e à noção de indivíduo prevalecente nessa sociedade.

Ao menos parcialmente, creio ser possível concluir que o melodrama e a comédia estão ligados pela tentativa de forçar sentido e identidade a partir dos descompassos da linguagem, com isso provocando prazer. Um alcança esse fim pela empatia com o sofrimento, ou pelo esclarecimento do sofrimento, e a outra pela falta de empatia com o ridículo. Além disso, comédia e melodrama se aproximam pelo uso que essas formas dramáticas fazem de hipérboles e, à medida que exploram as inadequações da linguagem, também pelo uso da ironia.

Comédia faz pouco caso da condição humana e do que dizemos sobre nós mesmos. O subtexto de qualquer comédia é: "nada é tão importante assim". Melodrama, pelo contrário, expressa uma visão idealista do mundo e da natureza humana, alinhada com o discurso romântico, e que implica em reconhecimento, redenção e o estabelecimento da justiça para com a inocência ofendida. Comédia usualmente aponta para a falta de sentido das coisas, desdenha do que esteja fora do mundo sensível e afirma que falhas, corrupção e hipocrisia são o normal e que o melhor a fazer é rir disso. Melodrama aponta para uma vida plena de significado para além das aparências – e por vezes também do comunicável -, e trata falhas, hipocrisias e corrupções individuais como razão para nos lamentarmos. Comédia, através do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

humor, valoriza a "invencibilidade do ego pelo mundo real, sustenta vitoriosamente o princípio do prazer" (FREUD, 1974, p. 191). Melodrama impõe limite à centralidade do ego, tornando-o vulnerável diante de constrangimentos e manipulações impostos por outros, e submetido a valores espirituais operativos embora não aparentes.

E apesar dessas diferenças, comédia e melodrama indicam a existência implícita de um modelo ideal – de ser humano, de sociedade, de discurso, de comportamento, de mundo, etc - sem o qual nenhuma das duas formas artísticas faria sentido, teria coerência interna.

Enquanto formas dramáticas, justapostas ou intercaladas, transportam o público em transições suaves, do sorriso às lágrimas fugidias, ou até mesmo em transições bruscas, das gargalhadas ao choro emocionado, oferecendo prazer pelas interrupções e alternâncias, desde que percebidas como surpreendentes. Esse é um movimento no qual o cômico põe o sentimental em estado de súbita contenção seguido de expansão, da mesma forma que o melodramático constrange a expansão do cômico, permitindo a seguir que caiamos na risada, já despidos de qualquer pudor sentimental, ou de preocupação com aflições alheias. .

No caso do humor, a explicação da psicanálise é a de que a atenção apanhada desprevenida, por um chiste ou piada, libera uma energia psíquica até então fixada em uma única forma de representação mental percebida originalmente como afeto ou sentimento. A economia dessa sobrecarga, ou dessa *catexia*, seria a causa de nosso prazer. (FREUD, 1974). Dito de forma mais sintética: se frustra a expectativa de um afeto que estamos dispostos a seguir e a emular em nós mesmos, afastando "com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção." (FREUD, 1977, pp. 189-190). Para Freud, "o prazer advindo do humor só é possível quando é ofuscada a atenção consciente." (1977, p. 262). Essa desatenção pode ser observada com mais atenção naquela arte que desde o início do século XX tem sido mais radicalmente identificada com a sensibilidade moderna, o cinema.

As narrativas de séries de TV, inclusive *A Grande Família*, tem a linguagem dos filmes como matriz. Por isso é importante compreender, ainda que abreviadamente, como o cinema interferiu com a comédia e com o melodrama e, em sentido inverso, como a comédia e o melodrama afetaram a linguagem dos filmes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

4. Silêncio! Gravando! Antes do escurinho do cinema.

O cinema se tornou a forma dominante de arte do século XX em praticamente todo o mundo e, conforme Vanessa Schwartz (2004), se a sétima arte é fruto da evolução de diferentes aparelhos e aparatos produzidos ao longo da segunda metade do século XIX, ela é também fruto da conjunção de um enorme público cosmopolita em torno de novas formas de entretenimento pautadas e divulgadas por uma imprensa de grande tiragem. Esse público estaria buscando atribuir novos sentidos à visão, ao movimento, ao senso de realidade, à experiência de vida e à ameaça de morte.

Schwartz examina formas de entretenimento na Paris dos últimos trinta anos do século XIX, como as visitas regulares de grandes multidões ao cemitério da capital francesa - que em 1888 eventualmente recebia até 40 mil pessoas em um único dia - e constata que a *flânerie*[27], descrita por Baudeilaire em 1863, deixa de ser um privilégio exclusivo do homem burguês e passa a ser um fenômeno de massas. A historiadora da Universidade do Sul da Califórnia demonstra que a multidão que se acotovela na capital francesa nas décadas que antecedem o surgimento do cinema busca espetáculos **visualmente** cada vez mais realistas, em uma dinâmica alimentada por jornais de grande tiragem que haviam funcionado "como um resumo impresso do olho errante do *flâneur*." (SCHWARTZ, 2004, p. 338).

No mesmo sentido que Schwartz, Sennett afirma sobre o decorrer do século XIX que "os sensos de se ser cosmopolita e de se ser membro das classes burguesas passaram, então, a ter certa afinidade" (2022, p. 202). E é a esse público amplo, oriundo de diversas classes sociais, porém identificado com uma ideologia burguesa individualista, que, ao surgir, o cinema atenderá, "porque é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico.". (SCHWARTZ, 2004, p. 357).

Essa multidão, bastante ampliada na virada do século XIX para o XX, se depara com uma reestruturação urbana radical em inúmeras cidades da Europa e das

[27]"Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. (...) É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.". (BAUDELAIRE, 2010, pp. 35-36)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Américas: automóveis cruzam avenidas e grandes ruas lineares a toda velocidade assustando pedestres ainda acostumados aos carros de bois e charretes, enquanto pessoas distraídas por barulhos diversos, ou seduzidas por outdoors e vitrines espalhados por toda parte, inclusive pelas fachadas de prédios enormes de construção recente, temem ser eletrocutadas ou atropeladas enquanto embarcam nos novíssimos bondes elétricos.

Em resumo, as transformações tecnológicas e urbanísticas, retratadas pela imprensa da época como causadoras de um sem número de acidentes mortais, provocam grande aumento dos estímulos nervosos, do estresse e da sensação indiscriminada de perigo físico: é como se o indivíduo estivesse, por assim dizer, pegando o bonde andando.

> "...mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência." (SINGER, 2004, p. 96)

Walter Benjamin abordou em sua obra o conceito de "experiência de choque" e o relaciona à perda "de uma faculdade que nos parecia inalienável, e era a mais segura entre todas: a faculdade de trocar experiências". (2018, p.19).

O cinema amenizaria a experiência de choque porque sua forma fragmentada e veloz seria equivalente a dos próprios choques, proporcionando assim uma espécie de treinamento para que estes pudessem ser absorvidos à medida que "quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático" (BENJAMIN, 1997, p.109).

Embora levando em conta as ideias de Benjamin sobre a experiência de vida na modernidade entre final do século XIX e início do século XX como experiência de choque[28], e do cinema como forma estética capaz de amortizar tal ou tais choques[29], Ben Singer questiona **a equivalência** entre recepção da forma cinematográfica e experiência de vida - enquanto experiência de choque - na sociedade moderna. Para o

[28]"A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de "estímulos". (...) a modernidade envolveu uma "intensificação da estimulação nervosa". A modernidade transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva" (SINGER, 2004, p. 96).

[29] "A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme. " (BENJAMIN, 1997, p.125).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

pesquisador norte-americano, seria necessário problematizar essa suposta equivalência por dois motivos: muitos dos primeiros filmes não tinham montagem ou a montagem era insignificante, portanto a fragmentação é questionável; e o surgimento da forma narrativa, com os filmes passando a contar histórias, e a serem editados – montados - para tornarem mais compreensíveis essas mesmas histórias, mostraria que o choque, o espanto e a descontinuidade não seriam determinantes na experiência cinematográfica. (2001, p. 127)

Singer está de acordo com Benjamin de que a modernidade está relacionada ao surgimento de novas experiências de vida e de *espectatorialidade* relacionadas ao registro de novas formas de subjetividades, fundamentalmente distintas do momento anterior (2004). Por outro lado, atribui ao melodrama um tipo de competência semelhante àquela que Benjamin atribui ao cinema: o poder de oferecer "uma confiança compensatória que ajudou e ajuda as pessoas a lidarem com as vicissitudes da vida moderna." (2001, p. 135)[30].

Ismail Xavier afirma existir um encontro entre cinema e melodrama em torno do projeto tradicional de representação do mundo, oriundo do espetáculo popular, que é o de reproduzir as aparências. Para Xavier, o "olhar melodramático" é equivalente ao cinema clássico, que seria reflexo da modernização desse olhar: limita o excesso, ganha sutileza, profundidade dramática e amplitude técnica. A reprodução das aparências transforma-se em um completo ilusionismo, com o prazer trazido por esse olhar melodramático do cinema clássico sendo resultado do voyeurismo da intimidade do outro – transformado em objeto imagético.

Para Morin (2018), em linha com Campbell (2001), "A magia deixou de ser uma crença tomada ao pé da letra para se tornar sentimento." (MORIN apud XAVIER, 2018, p. 121). O filósofo, antropólogo e sociólogo francês entende a experiência cinematográfica como inserida no quadro geral da experiência estética. (p. 130).

Se para Benjamin, conforme seu texto clássico[31], na era da reprodução para difusão a obra de arte perde sua aura e, portanto, sua magia, para Morin, pelo contrário, a magia está integrada à experiência do cinema enquanto **participação afetiva**, entranhada na técnica cinematográfica e, daí, "há que conceber a participação afetiva como estado genético e fundamento estrutural do cinema." (MORIN, apud XAVIER

[30]"With its exaltation of virtue and ultimate poetic justice, melodrama offered a kind of compensatory faith that helped [and helps] people deal with the vicissitudes of modern life".

[31]A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

2018, p. 137). O cinema seria o resultado de um processo milenar de reconfiguração da magia através da junção do espetáculo, da estética e do afeto: "O que há de mais subjetivo – o sentimento - infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina.", por isso "Há que considerar estes fenômenos mágicos como os hieróglifos de uma linguagem afetiva.". A estética "transmuta magia em afetividade e afetividade em magia" de tal forma que o cinema seria antes de tudo a "linguagem da emoção", e a estética deste precisaria ser entendida como "a grande festa onírica da participação." (p. 142)

Com focos diferentes e análises distintas, Singer (2001), Morin (2018) e Xavier (1984; 2003) apontam ao menos um sentido em comum: o modo melodramático teria se tornado disponível para os filmes e teria se integrado a estes. Amplamente acessado pelos cineastas, o melodrama necessitou adaptar-se a novas convenções de verossimilhança, aceitando amalgamar-se com um projeto mimético – comprometido com a representação do sensorialmente perceptível cotidiano banal – que não era originalmente o seu, permitindo assim que um amplo público de classe média reconhecesse como suas "as vidas vividas dentro de situações emocionais intensas". (GLEDHILL, p. XVI) [32].

No fim do século XIX, postas em movimento, as fotografias projetadas na tela cinematográfica ampliaram limites de percepção e reforçaram a "ilusão de realidade". Aproximadamente entre 1908 e 1919 essa linguagem "naturalista" se desenvolve, pressupondo, tanto quanto possível, transparência dos procedimentos que utiliza. Na década de 20, consolidada, aceita e valorizada pelo público, essa linguagem passa a dominar a indústria cinematográfica. Esse cinema é chamado por muitos teóricos de "clássico" e não há dúvida sobre a influência do "olhar melodramático" em sua formação. (XAVIER, 2003, p.60). Mas e a comédia, onde é que ela entra nessa história?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

[32] "The forces that drive characters, situations, and climactic encounters derive from the melodramatic mode, but the reformed drama's minutely realistic sets, more integrated crises, and underplayed or restrained acting enabled middle-class audiences to recognize lives lived within emotionally intense situations."

4.1. A comédia é a segunda a chegar.

A filmagem de algo contemporâneo e usual, como um trem chegando à estação, pessoas travando uma batalha de bolas de neve ou operários saindo de uma fábrica, ocupou boa parte dos primeiros filmes - de poucos minutos e um só plano -, nos Estados Unidos, França, Inglaterra e outras partes do mundo. Quase simultaneamente, porém, comédias foram realizadas e, em 1903, aproximadamente 30% de todos os filmes de ficção produzidos nos Estados Unidos – já então o maior mercado consumidor de filmes do mundo - eram comédias. (COSTA, 2005. p. 48)

Os primeiros filmes cômicos não tinham qualquer preocupação em despertar empatia com a personagem ou com seu "problema". Nessas primeiras comédias, nada havia de "tocante", "afetivo", ou qualquer coisa que provocasse evocação de sentimentalidades. Pelo contrário, as personagens desses filmes jamais buscavam representar, mimetizar, emoções verdadeiras. Pareciam viver apenas de sensações pueris e situações breves.

Os principais artifícios dessas comédias tinham origem em recursos físicos e visuais oriundos, especialmente, de *vaudevilles*[33], muito populares tanto na Europa continental como na Inglaterra e na América do Norte. Desses *vaudevilles*, encenados em feiras, quermesses, pequenos teatros, cafés e *music halls* não apenas vinham os recursos dessas comédias filmadas como também os primeiros filmes cômicos foram apresentados nestes mesmos ambientes. Só mais tarde, milhares de armazéns ao redor do mundo foram transformados em salas escuras e se tornaram o lugar que até hoje denominamos *cinema*.

Em termos de linguagem, os primeiros filmes cômicos estavam bem mais próximos de um número circense do que das comédias de Shakespeare ou de Molière. (COSTA, 2005, p. 29). Físicas, essas comédias promoviam ações como escorregar, cair, estapear, beijar de surpresa, arremessar alguma coisa - como uma cadeira, um banco, um vaso, água ou neve - em algum desavisado, e assim por diante. Curtos, esses filmes tinham duração de poucos minutos e, em sua grande maioria, eram compostos de um só plano (p. 46). A história do cinema relata esse

[33]Segundo Siciliano, *vaux de ville*, ou canção das cidades, é uma palavra que surge na França, no século XV, "e até o século XVIII é associada a espetáculos de canções, acrobacias e monólogos. No século XIX, passa a designar, a partir de Scribe, Labiche e Feydeau, comédia ligeira, de intriga, "sem pretensão intelectual" (Pavis, 2008, p. 427). Foi um dos gêneros mais populares na França no início do século XIX na época de Napoleão e, depois, na Restauração francesa." (2014, p. 77)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

estilo em comédias francesas do próprio Louis Lumière, como *L'arrouseur arrosé* (1895), ou *Sneeze* (1895) do americano William Dickson, no espanhol *Riña en el café* (1897), assim como no inglês *Dan Leno's Day Out* (1901).

Uma tendência talvez um pouco menos usual nos primeiros anos do cinema foi representada por Georges Méliès e Alice Guy-Blaché que, como vários outros, realizaram filmes difíceis de caracterizar em algum gênero específico, mas que usavam a justaposição visual de elementos incongruentes para provocar humor. Nesses filmes cômicos a fantasia é a regra, mas neles há um humor menos súbito – porque o cenário, os figurinos e até mesmo o comportamento das personagens é basicamente usual, cotidiana -, com uma ruptura sutil da ilusão de realidade sendo decorrente de algumas imagens absurdas que geram prazer e reflexão derivados diretamente da própria linguagem dos filmes. Para citar apenas dois exemplos famosos: *La fée aux choux* (1896), de Guy- Blaché, no qual uma fada colhe bebês de dentro de repolhos, e *L'homme orchestre* (1900), de Méliès, em que músicos idênticos ao próprio cineasta se apresentam tocando diversos instrumentos musicais em uma orquestra comandada por um maestro, que é também Méliès.

Apesar da diferença em relação às filmagens cômicas pautadas pelas gags físicas, aqueles filmes fundamentados em trucagens com imagens estariam também dentro da categoria que alguns autores denominam como *cinema de atrações:* formas cinematográficas unidas não pela determinação de contar histórias, mas pelo desejo de apresentar uma série de *vistas* para uma audiência, ou pela disposição de oferecerem pequenas doses de prazer escópico.

A partir de 1903 surgem os chamados *filmes de perseguição*: um pouco mais longos que os anteriores e já não mais compostos por apenas um plano. Ainda assim, a narrativa era bem simples: uma ação desencadeava algum tipo de perseguição, muitas vezes com envolvimento de pequenas multidões em cenários exteriores, como ruas, praças, etc. Nestes filmes, as tais perseguições eram repletas de "irreverências e avacalhações", marcando a presença da comédia também nesse novo padrão que vai se formando. (COSTA, 2005, p. 49)

Aquele *cinema de atrações* desdobrado em *filmes de perseguição* - com suas "irreverências e avacalhações" – na medida em que se torna mais extenso, precisa contar com a sofisticação da montagem para sequenciar as imagens de forma a criar percepção de continuidade do tempo e de homogeneidade de espaço, ou seja, criar ilusão ficcional, ou ilusão de realidade específica. Mas se uma sequência de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

perseguição ficcional tinha a capacidade de divertir o público, divertiria ainda mais se os espectadores compreendessem a motivação singular de uma personagem e as causas e consequências para toda aquela correria, ou o suspense da perseguição e o humor das gags eram suficientes? Vamos, para permitir um esforço de reconstrução, fingir que não sabemos de antemão a resposta para essa pergunta.

4.2. O efeito bem preparado e o tempo certo.

Vinte e seis anos após o primeiro filme cômico ser rodado, as comédias pareciam ter integrado gags físicas e efeitos visuais, do que dá prova um filme como *Playhouse* (1921), com Buster Keaton interpretando dezenas de papéis, utilizando o mesmo tipo de efeito visual bem preparado inaugurado por Méliès, e acrescentando gags físicas em que uma cadeia de eventos ocorria sincronicamente, no tempo certo, como as usadas pelos irmãos Lumière e tantos outros nos primeiros anos. Com apenas 22 minutos, o filme apresenta números de *vaudeville* e uma cenografia que mimetiza o ambiente e os recursos técnicos típicos de um teatro em que fosse encenado aquele tipo de espetáculo de variedades nos primeiros anos do século XX. Trata-se de um claro exemplo de como os realizadores de comédias no cinema tornaram-se conscientes da origem de todos os recursos que utilizavam e, inclusive, sentiam-se capazes de parodiar sua própria linguagem, com isso homenageando-a. Mas como se dá o encontro dessa comédia autoconsciente com o melodrama nos filmes?

Para Ismail Xavier, a narrativa clássica estabelece um "olhar melodramático" fazendo o material filmado atender ao relato de uma história, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não pertencentes exclusivamente à linguagem cinematográfica. Ele chama essa linguagem de "naturalista" porque seu objetivo é produzir a impressão de que a ação filmada desenvolveu-se por si mesma. O efeito da linguagem naturalista seria atingido principalmente por convenções – arranjo do cenário, escolha de planos e ângulos da câmera, preparação dos atores, etc - que são potencializados pela montagem, tornando as convenções adotadas nos filmes em "traduções transparentes do real" ou, ao menos, tão invisíveis quanto possível. D. W. Griffith foi o primeiro a perceber a importância de se construir um drama conciliando a posição da câmera com os dados mais importantes de uma cena. "Articulou atores, luz, cenografia e decupagem para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa" (1984, p. 35).

O pioneiro norte americano teria feito uma contribuição decisiva para a sofisticação da linguagem cinematográfica também ao criar na montagem um artifício para estabelecer duas ações ocorrendo ao mesmo tempo em dois locais diferentes, o *cross-cutting*. Basicamente, o que a montagem paralela faz é interromper uma ação e substituí-la quase instantaneamente pela ação seguinte, que, por sua vez, também será interrompida, e seguida pela ação anterior, que é retomada pela montagem em um ponto à frente no tempo em que ela se encontrava antes de ter sido, temporariamente, abandonada. Dessa forma, o princípio básico da "ilusão de realidade" é conseguido através da segmentação em visões parciais inteligíveis, dramaticamente construídas e justificadas, dentro de uma representação que nos oferece a posse dos dados essenciais para o entendimento de tudo que é narrado, acrescido do prazer de observar uma intimidade sem que estejamos corporalmente implicados; posto em outros termos: observar e nos identificar com aquelas experiências de transbordamento emocional, de transgressão ou mesmo de violência praticadas pelas personagens, e tudo isso sem culpa.

As tramas mais conhecidas filmadas por Grifith pertenciam ao gênero que buscava "a maior soma de emoções possível" e ao interesse por "mentiras de honra e justiça", mas o cinema do século XX moderniza o melodrama, afinando-o com um realismo pretendido pelo público europeu e norte-americano desde o último quarto do século XIX, e cujas origens remontam àquele drama ou romance burguês que desde o início do século XVIII rejeita os excessos. Porém, aquela ficção dita realista no cinema não podia descartar formas expressivas de manifestação do bem e do mal, da virtude e do vício e, nem tampouco, o sentimentalismo, a polarização, o enredo de perseguição e reconhecimento, e também não o uso da música para pontuar a dramatização hiperbólica ao longo da narrativa. Mesmo integrando essas formas excessivas com aspectos psicológicos, sociológicos e históricos racionalmente interpretáveis, o cinema do século XX continuaria representando preponderantemente a crença no acesso a uma verdade oculta que ocorre apenas após uma luta incessante contra todo tipo de vilanias e trapaças.

A atração do campo semântico melodramático não podia ser contida. Mesmo uma comédia aparentemente paródica como *Our hospitality* (1923) nos dá exemplo disso. Escrita por três roteiristas especialistas em filmes cômicos, dirigida e tendo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

como principal intérprete um gênio das comédias, Buster Keaton, esse filme de 75 minutos conta uma história que pode ser levada a sério.

A inspiração do filme é de um fato real conhecido e bastante divulgado da história dos Estados Unidos, a contenda entre os Hatfield e os McCoy, cujos nomes são parodiados para Canfield e Mckay. O tema é o da vingança, e a produtividade deste tema para o gênero melodramático foi extensamente analisada pelo pesquisador brasileiro Claudio Felício em sua tese de doutorado (2021).

As primeiras cenas são puro melodrama – noite de tempestade, medo da mãe com sua criança ao colo, o marido que chega assustado, o juramento de vingança de um vizinho rival, o encontro do pai de Willie com o vizinho, a morte de ambos após troca de tiros e a mulher que parte com seu bebê. Nada na interpretação dos atores ou na *mise en scène* do início desse filme é comédia. Não há a menor sombra de dúvida de que a história é melodramática. Anos mais tarde, já um homem jovem, Willie (Keaton) viaja para tomar posse da casa que um dia foi a de seus pais. No caminho, se interessa pela moça que viaja ao lado dele e nós – o público - descobrimos pelo recurso da montagem paralela que ela é Virginia Canfield. Para não me estender, Willie vai à casa da moça e os irmãos e o pai dela querem matá-lo, só não o fazendo por conta de sua regra de hospitalidade: não podem tratar mal um convidado em sua casa. O risco no qual Willie está envolvido somado ao romance que o encanta – e ao público - torna todas as trapalhadas do filme mais divertidas: o melodrama não apenas preparou a história, ele ofereceu às ações filmadas uma carga afetiva que não existiria sem a linguagem melodramática introduzida em seu princípio.

A falsa moral oculta – a regra de hospitalidade - inibe a vingança, no entanto, sendo farsesca, fazendo parte do código cômico, mostra-se uma força ética precária, incapaz de impedir o pai de Virginia de matar Willie, mesmo com o rapaz dentro de sua casa. Porém uma imensa força emocional é finalmente reconhecida – derivada da verdadeira moral oculta -, e a ela nem as personagens e nem os espectadores podiam ou queriam resistir, o filme a havia indicado com menos de dez minutos de projeção: a força do amor.

> "Entre a magia e a subjetividade estende-se uma nebulosa incerta, que ultrapassa o homem sem dele se desligar, e cujas manifestações assinalamos ou designamos com as palavras alma, coração ou sentimento. Esse magma, ligado a uma e a outra, não é nem a magia nem a subjetividade propriamente dita. É o reino das projeções-identificações." (MORIN. 2003, P.122)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

O código do excesso neste filme pressupõe que melodrama e comédia se beneficiem de "uma perspectiva para além da narrativa" capaz de "pressionar a superfície da realidade do texto a fim de preenchê-la de sentidos que estão além das aparências." (BRAGANÇA, 2007). Essa perspectiva e essa pressão implicam em que, antes do filme começar, autores e Keaton dão como juízos firmados pelo público que: assassinos querendo nos matar dificilmente são boa companhia; uma relação entre um homem e uma mulher, especialmente jovens, gera expectativa de expectativa de sexualidade recoberta de afeto, ou seja, romance; hipocrisia faz parte da vida, mas é ridícula e é bom e divertido que ela seja punida; o desejo de matar pode ter suas razões e trazer satisfação para alguns, mas o desejo de viver e de amar é inerente a – quase – todos nós.

A comédia e o melodrama são integrados no filme graças aos recursos da linguagem cinematográfica e pelo processo de projeção-identificação ofertado pela história que é contada a partir desses dois desejos: de vingar e de amar. Quanto a esses desejos, o público sabe que aquilo que as personagens dizem sentir não corresponde quase nunca aos seus verdadeiros sentimentos, embora outros estejam desavisados disso – daí a ironia melodramática.

A força simbólica da inocência indefesa, as perseguições, as revelações, o excesso e a moral oculta que instituem a imaginação melodramática pode formar uma só narrativa com o ridículo, o surpreendente, o cruel, o indiferente, o excessivo e o regenerador da comédia, graças à dupla mediação da ironia e do processo de projeção-identificação.

No Brasil, desde *Uma Vista da Baía de Guanabara*, filmado por Paschoal Segreto de dentro de um navio em 1898, até aproximadamente 1907, o cinema nacional foi essencialmente documental: cerimônias oficiais, paisagens, atualidades, festas populares. Porém, uma tradição já se apresentava nos palcos brasileiros unindo comédia e melodrama em doses variáveis mais de meio século antes do surgimento dos filmes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

5. O Brasil entra em cena.

Como observa Tatiana Siciliano, o sentido de modernidade atinge também o Brasil ao final do século XIX, quando uma nova geração de escritores e intelectuais, como Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Arthur Azevedo, compartilha "valores burgueses e modernos" arranjados com um "tempero de brasilidade" (2014, p. 117-118). Estava já em formação no Brasil o que Arthur Azevedo chama de "grande público", distinto da "elite letrada", e que propiciava as bases econômicas e culturais "para que os jornais e os teatros pudessem existir e prosperar como meios de comunicação de massa." (pp. 148-149)

O "tempero da brasilidade" referido por Siciliano reflete a tensão entre ideologia liberal – individualista - de matriz europeia e duas práticas sociais nacionais incompatíveis com "ideias modernas": a escravidão e o ***favor***:

> "Essa cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida no favor a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma." (SCHWARZ, 1981, pp.18-19)

Essas particularidades brasileiras geram uma "comédia ideológica, diferente da europeia", uma espécie de jabuticaba – algo tipicamente nacional -, na qual a tentativa de seguir padrões modernos gera, por um lado, uma "distância tão clara que tem graça...", mas ao mesmo tempo cria também uma situação grave, "pois assinala quanto era alheia a linguagem na qual se expressava, inevitavelmente, o nosso desejo de autenticidade", e por conta desse desacordo entre representação e contexto repetimos sempre – nos termos de Roberto Schwarz e também de Mário de Andrade – "a mesma composição arlequinal". (SCHWARZ, 2012, p.12).

A inadequação entre ideologia individualista liberal pretensamente desejável e as práticas sociais da escravidão e do *favor* marcaram a obra daquele que é quase unanimemente considerado o fundador do gênero cômico no Brasil. Quanto à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

importância deste autor para a comédia nacional, Décio de Almeida Prado afirma que foi

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

ele que no teatro escreveu "as [peças] mais brasileiras que já foram escritas entre nós" (PRADO, 1972, p. 124)

João Roberto Faria evoca Silvio Romero para descrever a força realista incomparável da obra de Martins Pena[34] e cita a historiadora Paula Bingelman para esclarecer um princípio organizador da comédia de Pena, que seria "baseada na quebra da autoridade ocasionada pelos efeitos desintegradores da urbanização." (FARIA, 2013, 125).

Apesar de seus personagens principais serem majoritariamente oriundos do interior e quase sempre brancos pobres, em obras como *O Juiz de Paz da Roça* (1837), *A Família e a Festa da Roça* (1838), *Os Dois ou o Inglês Maquinista* (1842) e *Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato* (1846) o dramaturgo brasileiro também denuncia o tráfico ilegal de africanos para o Brasil, associando essa denúncia, por exemplo, ao abuso do poder patriarcal em *Ciúmes de um Pedestre,* em que um homem tranca esposa e filha em casa e sai para trabalhar... caçando pessoas em fuga da escravidão.

Em *Os dois ou o inglês maquinista* (1840), encenada em 1845, e após uma única apresentação censurada pela Câmara dos Deputados, só voltando a ser encenada em 1873, Martins Pena trata da conivência hipócrita dos brancos ricos com o tráfico ilegal, com a violência praticada contra os escravizados e com a prática do favor, todos esses temas abordados ironicamente com grande concisão.

Martins Pena apresenta textos originais, fundados tanto na sátira de costumes quanto na ironia, porém o melodrama também desliza pelos enredos do fundador da comédia nacional, que já havia tentado se exercitar no gênero das emoções pungentes e das mentiras de justiça e honra antes de escrever suas comédias.

Um exemplo desse deslizamento é observável na peça *O Noviço* (1845), na qual recursos do gênero melodramático, como a perseguição ao heroico e órfão noviço Carlos, o roubo de uma herança, o reconhecimento final com a punição do vilão, são pontuados por monólogos – apartes - que desnudam o desejo, o caráter e a intenção real das personagens.

Décio de Almeida Prado enxergava nos monólogos dos melodramas de Martins Pena - anteriores às comédias do autor - apenas a função de esclarecimento do público, cabendo ao solilóquio "ligar uma cena coletiva a outra ou rememorar o

[34]"Se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros 50 anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível constituir por elas a fisionomia moral de toda essa época" (SILVIO ROMERO IN: FARIA, 2012, p. 125)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

que acabara de suceder, projetando as possibilidades imediatas" (1996, p. 57). Os monólogos das comédias de Pena, entretanto, em especial *O Noviço*, servem também para outra coisa: debocham da incongruência entre o que se diz em público e o que se pretende fazer, indicando também a não correspondência entre as emoções que conduzem as personagens e suas declarações públicas – nas quais alguns desavisados acreditam. Para cumprir tal função, beneficiam-se "de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede." (HUPPES, 2000, p. 73)

Ao se apropriar de elementos do enredo melodramático para sua comédia, Martins Pena não os deixa intactos, ironizando a suposta inocência do personagem título, que de inocente e indefeso não tem nada, e comunicando isso diretamente ao público. Porém, através da prima Emília, verdadeiramente inocente e indefesa, Pena sustenta o desenrolar característico do gênero. Décio de Almeida Prado, ao criticar a estrutura dos melodramas de Luis Antonio Burgain – estendendo a crítica aos de Pena -, nos oferece um mapa de como o autor se aproveita do gênero melodramático em *O Noviço:*

> "O desenrolar do enredo, em seu todo, consistia em opor a verdade à mentira, em descobrir o encoberto, em trazer de volta os delitos ignorados do passado. (...) Autores e público fechavam os olhos à inverossimilhança, desde que com isso se ganhasse em impacto dramático." (1996, p. 56)

A peça foi adaptada por Mario Lago para a TV aberta em 1975 em 20 capítulos, com direito a duas reprises, em 1976 e em 1982, com dezenas de milhões de telespectadores a cada apresentação e reapresentação. O brilhante Pedro Paulo Rangel, ator falecido em 2022, interpretava o papel principal e Jorge Dória, que até então integrara o elenco da série *A Grande Família*, encarnava o desleal e manipulador vilão Ambrósio.

Martins Pena, conhecedor e escritor de melodramas, deliberadamente criou uma estrutura que articula enredo melodramático e personagens cômicas. Mas teria isso sido legado artisticamente? Uma resposta a essa pergunta precisa incluir um nome, um autor. Afinal, como frisam Alfredo Bosi e vários outros, Martins Pena tem um continuador na cena teatral brasileira, e é o mais popular dramaturgo brasileiro do século 19: "O nome de Artur Azevedo impõe-se então como o do continuador ideal de Martins Pena." (BOSI, 2017, p. 255).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Quando Artur Azevedo estreava suas deliciosas revistas, o público de diversas classes sociais fazia fila nas bilheterias. Em suas comédias, crônicas e inumeráveis artigos, o comportamento e a linguagem dos brasileiros, especialmente dos cariocas, servia à crítica da sociedade - inclusive com a denúncia contínua da escravidão.

Para Siciliano, o autor de *O Mambembe* posicionou-se como um comunicador de massas, "dado que tentou incentivar a indústria do entretenimento (termo usado pelo próprio autor em suas crônicas)..." (2014, p. 28). Além disso, servia-se de um tom blasé para transmitir a imagem de um autor "que se deseja colocar próximo e não superior ao interlocutor...". (2014, p.75).

Por viver no fim do século XIX, o sucessor de Martins Pena se encontra inserido em um campo artístico que possui força gravitacional própria, e para esse campo a questão da autenticidade gira não apenas em torno do sentido que deve ser atribuído à nacionalidade, mas também àquilo que deveria ser qualificado como artístico. Nesse ambiente, a ambivalência de Azevedo era a de ser, ao mesmo tempo, autor de *teatro ligeiro musicado* [35]– portanto, causador do "abastardamento" do teatro dito sério– e fundador da Academia Brasileira de Letras, "que deveria sempre pensar na "literatura como missão"..." assim como pensar no teatro nacional a partir do "compromisso das obras com a educação das plateias", (2014, p. 78)

Mesmo fazendo parte da elite letrada nacional reunida em torno da Academia, Artur Azevedo não hesitava em fazer "concessões ao gosto popular" (SICILIANO, 2014, p. 29). Esse traquejo com temas e linguagem populares pouco ou nada tinha a ver com as principais características das obras de seus pares, membros da ABL:

> "Foi o fraco de um Coelho Neto, de um Rui Barbosa e de um Euclides da Cunha, em meio as altas qualidades, esse gosto do palavreado empolado, difícil, inusitado, arcaizante que constituía antes um travesti a atravancar o processo da expressão brasileira, prolongando o divórcio entre a língua falada e a escrita. " (ANDRADE, 1983, p. 294-295)

As revistas de ano[36] de Azevedo abriam mão de textos rebuscados e de diálogos pomposos que não serviam para ser falados, buscando funcionar por um lado

[35]O teatro ligeiro musicado era mal visto pela "elite letrada" porque seu texto não se propunha construir reflexão, não tinha por objetivo a ação pedagógica, e sim o entretenimento. Daí que agradasse ao público.

[36]Revistas de ano "constituíam um gênero do teatro ligeiro musicado e que, de forma satírica, apresentavam os principais acontecimentos do ano anterior, assemelhados à crônica jornalística, ou seja, estavam coladas ao cotidiano e envolviam a plateia pelo riso. " (SICILIANO, 2014-A, p. 209)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

como registro quase jornalístico – crônicas - dos principais acontecimentos ocorridos no ano anterior e, por outro lado, também como uma encenação dramaturgicamente elaborada, composta de alegorias, situações farsescas, sátiras, paródias e diálogos ágeis, embalados por músicas alegres e costurados menos por um fio de história do que por personagens marcantes, despudoradamente caricaturais, muitas em vezes em contato direto com a plateia. Conforme Tatiana Siciliano, Azevedo pretendia "inserir valores burgueses, modernos, usando o humor como instrumento pedagógico." (2014-A, p. 215)

Autor de 19 revistas de ano, em 1892 Azevedo escreve *O Tribofe*, na qual uma família chega do interior procurando o noivo fujão da filha do fazendeiro Euzébio, um simplório que vem à capital federal para encontrar o malando e é apresentado ao Rio de Janeiro de 1891, ano anterior ao da encenação do espetáculo. Essa revista vai inspirar e embasar a *A Capital Federal* (1897), que segundo João Roberto Faria pode ser vista "como uma comédia que sintetiza praticamente todo o teatro brasileiro do final do século XIX." (2016, p. 159). Em sua análise, o crítico e historiador do teatro avalia que a comédia de 1897 seria tributária da revista de 1892 no que diz respeito ao enredo, à música, à dança e "alguns recursos cômicos como a malícia, os trocadilhos picantes e o senso paródico." (p. 159). Mas o próprio Artur Azevedo esclarece a diferença fundamental entre uma e outra:

> "Escrevi então essa comédia, que é um trabalho, devo dizê-lo, quase inteiramente novo, pois o que aproveitei do Tribofe não ocupa a décima parte do manuscrito. Ampliei cenas, inventei situações e introduzi novos personagens importantes, entre os quais o de Lola..." (Apud FARIA, 2016, P. 159)

Com Lola, Azevedo avança sua dramaturgia para algo que ultrapassa a referência alegórica à realidade. Lola é uma divertida prostituta antirromântica interessada no dinheiro de seus amantes. Lola não apenas tem ambição, mas essa ambição é desmesurada, o que faz com que exija a entrega total de Eusébio ao seu mundo desregrado. Ainda que construída como paródia à figura multi inspiradora de *Marguerite Gautier* de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, e em que pese Lola possuir um humor que a faz parecer uma personagem exclusivamente pertencente à comédia de costumes, a cortesã espertalhona na verdade é uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

autêntica vilã brasileira: “Completa-se a vitória da cidade sobre o campo, da prostituição sobre a família” o que é também “uma vitória do “mal””. (FAROA, 2016, p. 170). Mesmo que Faria ponha esse mal entre aspas, é de fato a polarização melodramática – virtude X vício, bem X mal - o que organiza a história contada por Artur Azevedo em *A Capital Federal*.

O próprio Faria reconhece essa organização da dramaturgia da peça em torno da conquista do ingênuo Eusébio por Lola: “Como vai evoluir o relacionamento entre Eusébio e Lola? Como fica a família desbaratada pelos vícios da cidade? O que fará Gouveia, empobrecido e dispensado pela amante? Benvinda continuará a sua carreira no *demi-monde* carioca?” (2016, p. 171).

Assim, nas obras mais conhecidas e encenadas tanto de Martins Pena quanto de Artur Azevedo temos a junção do melodramático com o cômico. No caso de *A Capital Federal*, que João Roberto Faria reputa ser “a comédia nacional de maior êxito de seu tempo e talvez de todos os tempos” (2013, p. 333), o que distingue a peça de uma revista de ano como *O Tribofe* é, sobretudo, uma personagem que representa um aspecto do melodramático enfatizado por Ismail Xavier: “no melodrama não importa o mal praticado a seco, a ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como teatro do mal, este que ostenta o prazer e/ou a dor da transgressão...” (XAVIER, 2003, p. 97). É com prazer e vivacidade cômica que a maldade desfila em *A Capital Federal*.

Em 1920, doze anos após a morte de Artur Azevedo e Machado de Assis, Oduvaldo Viana, o pai do criador de *A Grande Família*, começa a escrever e encenar suas primeiras comédias, nas quais “pôs em cena os tipos de imigrantes que habitavam São Paulo: italianos, árabes, alemães, portugueses, todos com seus sotaques e modos característicos”, prosseguindo assim no caminho de Martins Pena e de Artur Azevedo de impor uma prosódia nacional à cena brasileira. (FARIA, 2013, p. 415). Vianna (pai) acabaria migrando do teatro para o rádio quase à mesma época em que surgiam os melodramas teatrais de autores como Renato Vianna e Joracy Camargo, que refletiam preocupações sociais a partir de um viés sentimentalista. O sucesso no teatro desses autores descartava ambições artísticas que levassem em conta o desejo de “livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e tempo” (2013, p. 416)

O descarte das “restrições costumeiras de espaço e tempo” pelo teatro nacional – com a respectiva desobrigação de produção da ilusão realista - só irá começar a florescer, segundo João Roberto Faria e Décio de Almeida Prado, na década seguinte. De fato, *Vestido de Noiva* – com seus planos narrativos intercalando alucinação,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

realidade e memória –, escrita por Nelson Rodrigues, encenada pelo grupo *Os comediantes* e com direção do polonês Ziembinski, revoluciona o teatro brasileiro apenas em 1943.

Em praticamente toda a obra do nosso maior dramaturgo – e também um de nossos maiores cronistas -, são constantes o exagero e a paródia. Vários autores, como Ismail Xavier, Ivete Huppes, Décio de Almeida Prado, Luiz Arthur Nunes e João Roberto Faria relatam a presença de elementos melodramáticos na obra do criador de *A Falecida.* Para Ismail Xavier, em Nelson Rodrigues o drama moderno – com suas formas e temas inovadores - é interseccionado pelo melodrama popular - com seus excessos. O melodramático, além de delineado pela "continuidade do núcleo familiar como centro do drama", dirige "seus excessos para o sentimentalismo e a redenção, sob o primado da 'estética providencial', na qual o cristianismo faz valer sua visão dos dramas humanos e da história." (XAVIER, 2003, p. 165). Para Ivete Huppes – referindo-se à *Vestido de Noiva*, mas no que pode ser considerada uma observação válida para outras peças do autor -, o melodramático se dá "pela forte motivação passional da trama", assim como por "golpes e revelações sucessivas" que implicam em pressentimentos, promessas inescapáveis, amores secretos e obsessões, alternando "cenas alegres e patéticas" e cultivando "o exagero e o paradoxo com toda a naturalidade." (HUPPES, 2000, p.14); enquanto para Luiz Artur Nunes, referindo-se à peça *A Mulher sem Pecado*:

> "Nelson utiliza uma variedade de procedimentos furtados do repertório do melodrama, tais como a exacerbação emocional, o exagero de gestos e tons de fala, a técnica da pista falsa (a suposta castração de Umberto), os coups de théâtre, as súbitas reviravoltas e assim por diante. Essa combinação de naturalismo e melodrama haveria de tornar-se uma das marcas registradas do seu teatro. Ela está profundamente ligada à visão de mundo revelada em seu universo dramático, onde se vive o dilaceramento entre uma aspiração à idealização romântica e um afundamento na materialidade degradada do mundo." (NUNES In: RODRIGUES, 2017, p. 20)

Nas peças de Nelson, no ambiente familiar, frequentemente ocorre corrosão do caráter da figura masculina do pai/ ou marido – por vezes viúvo. Essa corrupção dentro do espaço da casa "não elimina da dramaturgia a demanda de pureza", mas essa demanda não abre mão de uma suspeita constantemente dirigida aos supostos motivos nobres das personagens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> "No melodrama mais tradicional, valia a ação de vilões externos ao espaço doméstico, sedutores a assediar figuras da inocência desprotegida que encontravam sua salvação na figura do herói virtuoso. Não é o que acontece na dramaturgia de Nelson Rodrigues, em que a corrosão dos valores é um problema interno ao espaço doméstico e tem como centro a figura que deveria protegê-lo: o marido, o pai de família. O reconhecimento da corrosão interna do espaço da casa não elimina da dramaturgia a mesma demanda de pureza, mas essa tem de ser feita a partir de uma suspeita sistemática dirigida aos "motivos nobres". (XAVIER, 2003, p. 210)

As dezessete peças de Nelson Rodrigues têm sido interpretadas segundo os mais diferentes critérios, apoiados em inúmeras análises consistentes, entre as quais desponta a classificação da obra feita por Sábato Magaldi, e aprovada pelo próprio Nelson, em três categorias: peças míticas, peças psicológicas e tragédias cariocas. Sem prejuízo dessa classificação, que tem servido de referência a diversos autores, assumo com João Roberto Faria que "... nenhuma das peças míticas, das psicológicas e das tragédias cariocas desse dramaturgo se atém exclusivamente a um só nicho, incluindo também elementos das outras categorias em sua tessitura." (FARIA, 2013, p. 125)

A categoria "tragédias cariocas" – que inclui a maioria das peças do autor - diz respeito à cidade do Rio de Janeiro "com seu provincianismo, crimes, vidas secretas, desejos mórbidos" e, principalmente, à definição de que "uma paixão precoce ou uma condição de abandono geram, às vezes, a queda irremediável." (XAVIER, 2003, p. 212). Nessa categoria estaria inserida a peça *O Beijo no Asfalto*, cujas transições entre melodrama e comédia são as que importam analisar neste trabalho porque possuem semelhanças e assimetrias com transições do mesmo tipo em *A Grande Família* – tanto na primeira quanto na segunda fase da série – indicando a permanência do gênero melodramático em território nacional.

Arandir é um homem de vida comum. É casado com Selminha, trabalha e tem problemas com o sogro, Aprígio. Certo dia, um homem é atropelado, Arandir corre até a vítima e surpreende a todos os presentes ao beijá-lo na boca. Entre os espectadores da cena, estavam o sogro de Arandir e um jornalista espertalhão, Amado Ribeiro, que decide usar o caso como forma de se autopromover. O beijo ganha as manchetes dos jornais e muda completamente a vida de Arandir, que vira alvo de piadas dos colegas de trabalho, passa a ser desacreditado pelos vizinhos e torna-se objeto de desconfiança por parte dos familiares. À perseguição a Arandir une-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

também Cunha, um delegado conhecido de Amado, além de Aprígio, o sogro de Arandir, que devido ao sentimento incestuoso que nutre pelo genro vai ajudando a caracterizá-lo como um criminoso premeditado. O beijo solidário de Arandir no moribundo é apontado e alardeado pelos três como indício de um crime passional.

Arandir é descrito em sua primeira aparição, em um distrito policial, após interrogatório, como "uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro." (RODRIGUES, 2004, p. 22). O protagonista de *O Beijo no Asfalto* nas páginas seguintes é retratado como possuindo "sofrida humildade" (p. 23) e "sofrida docilidade" (p. 49). Nem é necessário oferecer mais exemplos para se perceber que Arandir é uma personagem construída com a intenção de provocar no leitor/espectador o sentimento de compaixão. Arandir, em sua sofrida humildade, sofrida docilidade e sofrida simpatia não compreende o motivo pelo qual o estão perseguindo. Solitário[37], não consegue reagir às investidas públicas do jornalismo sensacionalista de Amado Ribeiro, nem ao assédio do delegado Cunha e, muito menos, às insinuações que lhe imputa Aprígio.

O protagonista, indefeso e solitário, também se torna silencioso, não apenas se comparada sua voz às vozes da imprensa, dos vizinhos, dos colegas de trabalho e do sogro, mas, sobretudo, quanto ao motivo que o levara a beijar o desconhecido. Esse silêncio só é quebrado próximo ao final da peça, quando Arandir consegue explicar a Dália que a grande força emocional que o impulsionara a beijar o desconhecido havia sido a morte, e não a morte de alguém em particular:

> "...Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beijei porque! Alguém morria! "Eles" não percebem que alguém morria?" (RODRIGUES, 2004, p. 74)

Ao final, em uma "virada" melodramática, Aprígio diz a Arandir que é apaixonado por ele, e acaba matando-o, com o exagero sentimental característico. Assim, é possível dizer que os elementos mais importantes do melodrama clássico – polarização entre bem e mal, perseguição da inocência indefesa, um texto da mudez e uma poderosa força emocional inominável que indica a existência de uma

[37]"ARANDIR — Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: — Selminha! Dália! (com desespero estrangulando a voz) Quase grito, quase!" (RODRIGUES, 2004, p. 30).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

moral oculta - estão presentes nessa importante peça do teatro brasileiro. Mas e a comédia?

Ao saber que o marido está na delegacia como testemunha de um atropelamento, Selminha interrompe a conversa para falar sobre seus dotes culinários e aspectos superficiais da relação entre ela e o pai. Fosse personagem de um drama realista, Selminha manifestaria preocupação, teria curiosidade e especularia, deixando vazar as emoções que esse tipo de notícia suscita, e pedindo esclarecimentos práticos sobre a situação do marido, mas não é esse o caso: a emoção de Aprígio ao descrever o acontecimento como "Um desastre horrível" é bruscamente interrompida e não mais retomada:

> APRÍGIO — Na hora. Morreu. Pau pra burro. Mas enfim! É por isso que eu... DÁLIA — Uns criminosos esses lotações. Andam que!
> APRÍGIO — Teu marido foi servir de testemunha.
> SELMINHA — Mas papai, olha. Hoje eu fiz. Escuta. Fiz aquele ensopadinho de abóbora. Deixa eu falar. A criada está de folga e eu fui pra cozinha, papai! (2004, p. 17).

Aprígio ao descrever o beijo dado pelo genro no moribundo é novamente interrompido por comentários de Selminha e Dália de que acabou o pó do café (2004, p. 18). Durante a peça surgem outros exemplos dessa contensão do patético por detalhes do cotidiano, como quando Arandir descreve os segundos finais do moribundo e Dália o interrompe, querendo saber se o homem atropelado – e morto – era bonito.

Essas interrupções do fluxo dramático ajudam na criação de um suspense - sobre o motivo do beijo – e principalmente criam uma desconfiança do espectador/leitor sobre a razão para Selminha e Dália insistirem em falar do cotidiano, com isso negando a carga moral ou espiritual envolvida no beijo de Arandir no homem morto ou moribundo. A reiteração de um motivo mundano e banal para o beijo faz o espectador/leitor desconfiar que a ação possa ter sido motivada por algo que não seria banal. Faz o leito/espectador desconfiar do sentido de algo presente em nosso cotidiano, porém inefável: a morte.

Selminha, Aprígio e Dália ao falarem sobre o cotidiano banal e não sobre o beijo e o sentido – ou ausência de sentido - da morte, fazem o leitor/espectador

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

suspeitar de que eles possam não estar expressando o que verdadeiramente sentem sobre o ocorrido. Isso gera uma ironia que não se esgota em uma expressão de riso, sendo melodramática à medida que está associada à perseguição da inocência indefesa de Arandir.

Nos roteiros de *A Grande Família*, como em *O Beijo no Asfalto*, interrupções prosaicas do andamento das histórias produzem o efeito de conter subitamente o aspecto emocional daquilo que é narrado. Porém, comprometidos com o entretenimento de um grande público e sendo cobrados por resultados mensuráveis de audiência[38], os autores de *A Grande Família*, especialmente na segunda fase da série, raramente perdiam de vista que a intensificação das situações se encontrava exclusivamente a serviço do prazer gerado pela comédia, daí que rapidamente satirizassem, banalizassem, transformassem em farsa ou tergiversassem quando o tema de qualquer episódio resvalava em algo patético, sentimental, em uma "grandiosa força emocional". Esta força, entretanto, teremos oportunidade de observar, nem sempre era completamente ignorada nos episódios da série.

No Brasil, a década de quarenta trouxe, além da renovação da linguagem teatral, a consolidação de uma cultura popular de massa. Desde 1922, o rádio fazia aspectos da vida cotidiana de "pessoas comuns" serem representados com dramaticidade, humor e canções, ajudando a formar uma identidade popular nacional e incentivando o consumo de bens materiais de uma sociedade que se industrializava. O rádio vai colaborar para a consolidação do campo cinematográfico entre nós: embalados pelas atuações nos filmes, cantores de rádio e artistas oriundos de outras formas de expressão passaram a ter, literalmente, maior visibilidade e reconhecimento do público.

A proximidade entre artistas e público gerada pelo rádio será reforçada pelo cinema, transformando os atores em intérpretes "da alma brasileira". Conforme Renato Ortiz, entre 1930 e o final dos anos 50, o discurso do Estado ampara a lógica de uma identidade nacional pautada pelo ideal de modernidade. É nesse período que símbolos como o carnaval, o futebol, o samba, entre outros, são validados, e o Estado

[38]Uma empresa de pesquisa de mercado media a audiência de televisão aberta por amostragem. Uma quantidade pequena de pessoas, escolhidas para refletir os perfis socioeconômicos da sociedade analisada, tinha seus hábitos de consumo de programas de televisão medidos via aparelhagem colocada em suas residências. Essas pesquisas eram pagas por emissoras de televisão e serviam como definidoras do gosto do público para efeito de venda de publicidade a anunciantes, e também para balizar o diálogo e a cobrança das emissoras aos escritores e diretores de programas de televisão como *A Grande Família*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

ajuda a promovê-los, retirando-os de seus cenários regionais ou marginais e alçando-os nacionalmente. (ORTIZ, 1988)

A Atlântida, a mais importante e duradoura produtora cinematográfica brasileira, surge na década de 40 e faz prosperar um gênero cômico peculiarmente nacional. A chanchada, que para alguns existiria embrionariamente desde a primeira comédia filmada no Brasil – *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) -, para a maioria dos teóricos e historiadores do cinema brasileiro nasceria apenas na década de 30, com filmes cômicos explicitamente adaptados do Teatro de Revista, produzidos por uma empresa que antecede a Atlântida, a Cinédia. A linguagem da chanchada organiza-se em torno de uma base carnavalesca e cômica, conquistando ampla aceitação popular nas décadas de 40 e 50.

O primeiro filme produzido pela Atlântida não foi uma chanchada. *Moleque Tião* (1943) - dirigido José Carlos Burle e roteirizado por um produtivo escritor de chanchadas nos anos e décadas seguintes, Alinor Azevedo - conta a história de Sebastião da Prata, um jovem negro que, na intenção de se tornar um grande artista, parte sozinho do interior do estado do Rio de Janeiro para a capital a fim de se apresentar a uma companhia negra de teatro de revistas. Ao chegar, sofre sua primeira desilusão, ao descobrir que a companhia se dissolvera. Vai sofrer inúmeras outras, sendo preso e presenciando a morte do pai de um amigo, até se apresentar em um cassino, onde faz enorme sucesso e é visto pela própria mãe emocionada e orgulhosa.[39]

O protagonismo de um afrodescendente brasileiro interpretado por um ator negro (Grande Otelo) marca uma inflexão do realismo cinematográfico brasileiro no sentido de incorporar novas vozes e imagens. Embora não seja uma comédia e muito menos uma chanchada, *Moleque Tião* indica uma intenção de busca de uma nova identidade nacional – urbana e popular -, que marcará as futuras produções da Atlântida.

Nos anos seguintes, amparados por uma estrutura de produção cada vez mais sofisticada, e por diretores e roteiristas que dominavam técnicas do chamado cinema clássico, atores como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Cyll Farney, Eliana Macedo, Anselmo Duarte, Violeta Ferraz, José Lewgoy, Wilson Grey, Emilinha Borba, Zé Trindade, Ivon Curi, Francisco Carlos, Adelaide Chiozzo, Renata Fronzi e Jorge Dória – que estará no elenco de *A Grande Família* -, muitos deles vindos do

[39]Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67272/moleque-tiao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

rádio, garantiam o riso, a identificação, as emoções e os sucessos de bilheteria. Oscarito e Grande Otelo, especialmente, estabeleceram um diálogo inesquecível com o público. (AUGUSTO, 1989)

As chanchadas encantavam – e muitas ainda encantam - pela alegria que promoviam com suas gags físicas, piadas textuais e números musicais, tudo isso contra um pano de fundo sentimental, no qual em muitos casos despontava uma vilã esperta e sensual demais ou um vilão que dava medo, como é o caso, respectivamente, de *Fantasma por acaso* (1945) ou *Matar ou Correr* (1954). Embora tenha havido grande variação de enredos, alguns inclusive com um malandro golpista que se reforma tocado pelo amor, como em *Tristezas não pagam dívidas* (1943), Sergio Augusto identifica a partir de *Carnaval no Fogo* (1949) um esquema genérico no qual mocinho e mocinha são perseguidos por um vilão, um personagem cômico tenta proteger os dois, o vilão leva vantagem e, finalmente, o vilão perde a vantagem e é vencido. (AUGUSTO, 1989)

A chanchada contribuiu para o desenvolvimento de uma cultura de massa no Brasil, caracterizada pela transformação da cultura em produto de consumo. Umberto Eco define que a indústria da cultura "se dirige a uma massa genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada" - portanto distinta daquilo que Eco irá supor ser a verdadeira arte - e tendo por principais características "vender efeitos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar.". (1987, p.76).

No mundo, a partir da década de 40, surgem movimentos críticos ao cinema transformado em indústria, e também no Brasil, na década de 50, um desses movimentos inclui a chanchada entre seus objetos de crítica. Um de seus principais expoentes, Nelson Pereira dos Santos, em 2007, mais de cinquenta anos após seu primeiro filme, define assim a fonte de inspiração para a mudança pretendida pelo Cinema Novo:

> "Mas, no meu entender, a maior lição do neo-realismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo"[40]

[40] SANTOS, Nelson Pereira dos. **Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema.** Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. Estudos Avançados 21 (59). 2007. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Essa busca pelo povo, e por uma identidade "verdadeiramente" nacional e popular, levaria muitos brasileiros de diversas classes sociais, mas especialmente artistas, intelectuais e militantes de esquerda, a serem presos, torturados e/ou mortos após o golpe civil-militar de 1964. No entanto, com o advento daquele regime autoritário, a anteriormente elitista e incipiente televisão se tornaria o principal veículo de comunicação de massas do Brasil e passaria a abrigar intelectuais e artistas de esquerda que a ditadura tanto perseguira - inclusive três dos quatro criadores de *A Grande Família*.

Além da chanchada, outro padrão da comédia nacional que teve destaque no cinema entre os anos 40 e 60 foi inaugurado pela Vera Cruz (1949-1954), grande produtora paulista. Esse padrão dizia respeito ao caipira ingênuo que vem do campo para a cidade grande, e aí temos Mazzaropi, ator oriundo de espetáculos de rua, com passagens pelo teatro, pelo rádio, brevemente pela televisão e só então pelo cinema, onde se consagrou a ponto de criar sua própria produtora de filmes. O percurso de Mazzaropi, especialmente sua brevíssima passagem pela televisão, e seu sucesso posterior no rádio e no cinema, dá uma ideia da situação da TV nos anos 50.

Inaugurada comercialmente no Brasil com a TV Tupi – 1950 -, devido ao pequeno número de aparelhos e à fragilidade do mercado televisivo, "os primeiros 20 anos de história da televisão são frequentemente descritos como período "incipiente" ou "elitista"."(HAMBURGER, 2005, p. 27). Os vinte anos subsequentes da TV no Brasil, de 1970 a 1990, por outro lado, ainda que possam, sob outros critérios, continuarem a ser classificados como elitistas[41], não parecem mais oferecer qualquer possibilidade de serem considerados incipientes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

[41]É preciso levar em conta observação de Maria Rita Kehl: "Dos 126 milhões de brasileiros recenseados em 1980, apenas menos de um terço pode ser considerado mercado consumidor, em termos do que interessa à publicidade e, consequentemente, à televisão e a toda a indústria cultural. E mesmo que a televisão atinja residualmente grande parte dos outros 86 milhões de brasileiros, ela não se dirige a eles. Não trata de seus assuntos – eles não importam." (1986, p. 171)

6. Os brasileiros entram em cana.

Com o golpe de Estado que engendra a ditadura civil-militar de 1964, além do direito ao voto e às garantias jurídicas do indivíduo diante do poder do Estado, foram golpeados movimentos sociais, sindicais, políticos, artísticos e culturais, assim como os grupos de esquerda que procuravam organizar esses movimentos em torno de um ideal caracterizado pela "busca romântica das raízes populares" (RIDENTI, 2014, p. 42).

Marcelo Ridenti aponta que esses movimentos – entre os quais o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura, dos quais fez parte Vianinha - colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, entendendo que a realidade social, de classes, poderia ser cientificamente desvendada, o que os transformava sob esse aspecto em "realistas"...

> "Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo – que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário." (2014, p. 42)

Embora tenha havido distintos projetos utópicos entre os grupos de esquerda e os movimentos culturais dos anos 60, uma tendência, talvez mais próxima do nacionalismo popular do que do romantismo revolucionário tinha muita força. O sentido – e também o sentimento – por trás dessa tendência e de seu projeto encontra uma possível definição nas seguintes observações de Chico Buarque de Hollanda:

> "Nos anos 1950 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 1960. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. [...] Ela foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo Golpe." (Chico Buarque de Hollanda apud RIDENTI, 2014, pp. 233-234)

Após a edição do Ato Institucional número 5, em 1968, a repressão estatal se torna ainda mais dura. Grupos de esquerda que negavam qualquer atributo positivo à modernidade capitalista e defendiam projetos românticos revolucionários pegaram em armas contra o regime e foram derrotados nos anos seguintes, com a grande maioria de seus militantes sendo presos, exilados, torturados, mortos, ou dados como desaparecidos. Outros cidadãos, muitos dos quais influenciados pelo Partido Comunista Brasileiro, descrentes da possibilidade da tomada do poder pelas armas – e talvez também descrentes da utópica revolução socialista -, buscavam atuar politicamente de outras formas, tornando-se fortes justamente na produção cultural:

> "É nessa perspectiva de quase fusão entre política e cultura – num momento em que as classes ditas populares estavam praticamente fora da cena política – que se deve entender um episódio que me foi relatado pelo cineasta Sérgio Muniz. Segundo ele, durante um festival de cinema no Rio e Janeiro, em 1965, numa conversa com Geraldo Sarno e um crítico francês, na praia de Copacabana, o crítico perguntou por que ele fazia cinema. Geraldo teria respondido: "faço cinema porque não posso fazer política."(RIDENTI, 2014, p. 40)

O pesquisador brasileiro Valmir Moratelli entende que com a ditadura passa a imperar no Brasil "uma nova vertente da modernidade" na qual o governo utiliza a televisão para divulgar "símbolos de prosperidade, união da federação e de uma suposta força nacional. " (MORATELLI, 2019, pp. 43-44).

Ester Hamburger observa que os militares atribuíram papel estratégico à televisão em sua política de integração nacional e foram bem sucedidos em seu objetivo integrador: a TV, que em 1960 atingia apenas 4,6% dos domicílios brasileiros, em 1970 salta para 22,8% dos lares, em 1980 chega a 56,1% e em 1991 a 71% das residências. Ao longo desse período, tanto quanto o Estado, a indústria do audiovisual nacional contribui para uma inversão dos fluxos transnacionais usuais das mídias, em geral voltados das metrópoles coloniais para as ex-colônias. Assim, o Brasil, a partir de meados da década de 70 passa a ser exportador de telenovelas para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

vários países do mundo, e não apenas os de língua portuguesa. (HAMBURGER, 2005, pp. 21-23).

A pesquisadora da USP também anota – com Michèle e Armand Matellart - que o objetivo alcançado pelo regime autoritário teve efeitos diferentes dos pretendidos pelos generais e seus asseclas já que o poder de sedução das narrativas televisivas brasileiras teria sido derivado, ao menos em parte, "do seu aparente poder de resposta ao logos desgastado da modernidade ocidental. " (2005, p. 25)

A relação das telenovelas com o projeto de modernização do regime autoritário repercutiu na linguagem das diversas formas narrativas ficcionais televisivas, e Ismail Xavier observa que ocorre:

> "...construção de um modelo mais realista de telenovelas, dentro dos limites das estruturas romanescas do gênero. Com a palavra "realista", os críticos querem dizer a eliminação de fórmulas velhas dos melodramas de rádio cubanos e mexicanos, usadas na televisão brasileira dos anos 1960, e a produção de dramas familiares mais preocupados com o naturalismo psicológico e o controle relativo do excesso e do sentimentalismo." (XAVIER, Ismail. IN: LOPES. 2004. pp. 47-48)

A série *A Grande Família* dos anos 70 busca seguir, assim como de uma maneira geral as telenovelas da Rede Globo, um caminho "realista" aberto por uma novela da TV Tupi, *Beto Rockfeller* (1968), cujo texto apresentava "diálogos coloquiais e se referindo a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação (...)... o produto brasileiro incorporou o humor, a ironia e o sarcasmo." (HAMBURGER, 2005, p. 85).

Além do que Hamburger chama de linguagem realista, *A Grande Famíla* tinha em comum com as telenovelas outras características. Em primeiro lugar, o componente melodramático. Não no sentido de estabelecer vilões e mocinhos, como as novelas de TV faziam na década de 70 – e continuam fazendo em 2023 -, porém, no sentido de que os enredos de *A Grande Família* buscavam evidenciar os conflitos vividos pelas personagens em torno da discussão da moralidade, em torno do certo e do errado, do bem e do mal, com lugar para desdobramentos cômicos e sentimentais – ainda que, diferentemente das telenovelas, com preponderância da comédia. Em segundo lugar, tratava-se de uma dramaturgia inventada por um ou mais autores, encenada por um ou mais diretores, representada por vários atores, que utilizava edição, videotape, sonorização e outros recursos com o objetivo de contar uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

história. No entanto, por não ser diária, a série se enquadrava em requisitos de estrutura dramática diferentes dos das telenovelas.

Novelas, séries e seriados, juntamente com minisséries, compõem os principais formatos melodramáticos da TV Brasileira. Embora menos relevantes, os teleteatros, os telefilmes e os formatos especiais, dos quais são exemplos *Aplauso* no final dos anos 70 e *Brava Gente* no início dos anos 2000, entre outros, não deixam de compor um quadro geral em que se percebe forte relação entre o crescimento da popularidade da Televisão e o crescimento da criação/produção de ficção audiovisual nacional. As diferenças entre esses formatos são relevantes, mas no que diz respeito a essa dissertação, o fundamental é estabelecer a diferença entre o formato mais característico da indústria cultural brasileira, as telenovelas, e a série *A Grande Família*.

Desde o início da década de 70 até hoje, as telenovelas têm número de capítulos variável, podendo chegar a mais de 300, como *Irmãos Coragem* (1970), ou a menos de 100, como *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Apresentadas de segunda a sexta feira até o início dos anos 70, quando passaram a ser apresentadas em seis capítulos semanais, as telenovelas variaram também na duração de seus capítulos: trinta e poucos minutos em média aproximada de *Irmãos Coragem* em 1970, quarenta minutos aproximadamente de *Estúpido Cupido* em 1976 e cinquenta minutos ou mais da maioria dos capítulos das novelas do chamado horário das 21 horas desde o início dos anos 2000. Usualmente, os capítulos das telenovelas se conectam ao todo da trama e não tem autonomia. Essa dependência é determinada pela necessidade de manutenção do entendimento e do interesse constante por parte do público em uma narrativa fragmentada, caracteristicamente folhetinesca.

Se o folhetim respondia a hábitos de leitura da ficção na França ao longo do século XIX, no Brasil a influência desse gênero também foi marcante. Ainda que seja discutível se obras de José de Alencar, como *O Guarani*, ou de Machado de Assis, como *Quincas Borba*, teriam sido folhetinescas, o fato de terem sido publicadas aos pedaços não parece deixar margem de dúvida de que desde meados até o final do século XIX a literatura brasileira se acostuma à necessidade do corte e da criação de um suspense, ou ao menos de uma expectativa, derivada desse corte. O livro de Marlyse Meyer, *Folhetim* (1996), dá conta dessa influência não apenas como cópia de um modelo comercial bem sucedido na Europa, mas na própria formação de alguns de nossos principais romancistas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Nas telenovelas, o entendimento da história contada em fragmentos é ajudado pela polarização moral melodramática entre o bem e o mal, que entrosa com maior ou menor perfeição a necessidade dos termos gerais da história com as singularidades das situações de cada capítulo, oferecendo pontos de referência marcantes que servem de ligação entre blocos de cenas divididos por intervalos comerciais e também entre um capítulo e o subsequente. Esses pontos de referência e ligação são denominados *ganchos*.

O pressuposto de um *gancho* em uma telenovela é de que haja um clímax através da proposição de um dilema moral, ou pelo aparecimento de uma nova informação surpreendente que muda o rumo da história, ou possivelmente pelo choque causado por uma ação inesperada, ou ainda, por duas ou mais dessas possibilidades simultaneamente. O objetivo é criar suspense ou, ao menos, expectativa. Diferentemente, em *A Grande Família*, um gancho ocorre ao fim de um bloco de cenas, antes de um intervalo comercial e, na grande maioria das vezes, oferecerá uma piada que explicita uma reversão de expectativas em relação à situação apresentada. Porém, em um número menor de episódios essa piada também pode apresentar um dilema moral.

Em uma telenovela, a reiteração dos termos gerais da história em cada capítulo e a linearidade temporal dos acontecimentos são consequências da fragmentação e da necessidade de clareza. Essas regras, naturalmente, contemplam sutilezas, como flashbacks *completivos* que trazem informações novas à história, alterando sua linearidade temporal - exemplo apontado por Alex Damasceno (2013). No entanto, como sublinha o próprio Damasceno, essas sutilezas são trabalhadas de forma a não retirar as telenovelas do que Ismail Xavier chama de "naturalismo", em que "a palavra de ordem é "parecer verdadeiro"". (XAVIER, 2005, p. 41. In: DAMASCENO, 2013, pp.60-61).

A Grande Família também está comprometida com aquela palavra de ordem definida por Ismail Xaviel – "parecer verdadeiro" -, porém, diferentemente das telenovelas, a série conta histórias usualmente episódicas, sem continuidade. A série possuía um número de personagens fixos que em nenhuma de suas temporadas ultrapassou a 10, enquanto novelas da TV Globo historicamente possuem mais de 30 personagens fixos no horário das 18 horas, mais de 40 no horário das 19 horas e mais de 50 no horário das 21 horas. É também por isso que se torna plausível afirmar que uma série como *A Grande Família* é mais focada em suas personagens – cômicas - do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

que na trama que articula ações diversas, como é o caso de uma telenovela. Entretanto, mesmo em *A Grande Família*, especialmente em sua segunda fase, há articulação de tramas e mesmo que esse encadeamento seja notavelmente mais restrito do que em telenovelas, nossa identificação com as personagens também depende dos desdobramentos engraçados dessas ações articuladas. Nesse sentido, a comédia na série depende tanto do enredo quanto do sentimento que envolve as descobertas pelas personagens de aspectos do mundo que elas desconheciam, assim como depende da forma engraçada como elas reagem a essas descobertas. Posto em termos mais simples: se você tirar as piadas textuais e comportamentais da série, ainda assim vai haver uma história interessante acontecendo. Mas, claro, se você tirar as piadas, aí não tem mais graça.

A telenovela implica em pressões sobre os autores senão diárias, ao menos bem mais constantes do que as pressões sofridas pelos autores de uma série. Essas pressões são exercidas tanto por parte dos produtores - que desejam maior audiência, repercussão e faturamento - quanto por parte dos telespectadores - que desejam uma história que os emocione e em que esteja sempre acontecendo alguma coisa. Mesmo essa alguma coisa sendo da ordem do circunstancial, precisa movimentar a trama como um todo. Como diz Gabriel Garcia Marques: "A técnica de uma telenovela em compensação é diferente: não acontece nada, mas a gente está sempre com a impressão de que está quase acontecendo." (1997, p. 192).

Essa impressão de um dos mais importantes escritores do século XX decorre de que em uma telenovela há uma trama central que, a maior parte do tempo, apenas pode se mover milimetricamente, de forma que resista a quase duzentos capítulos. Ainda assim, essa história precisa parecer que se moveu mais e daí dependa muito dos desenvolvimentos de situações de outras tramas e da articulação destas com o andamento da trama central, de modo a dar "a impressão de que está quase acontecendo". Quando esse efeito não satisfaz o público, este reduz os números da audiência, fazendo com que os autores precisem operar mudanças na condução da obra para permitir que o espectador embarque de vez na fantasia. Tratando-se de obra compartilhada diariamente com o público, a telenovela mais do que uma série como *A Grande Família* define relação de mútua dependência, pondo o telespectador em "...superioridade em relação a qualquer das personagens. Somente o público tem acesso às razões e aos objetivos de ambos os lados. O melodrama lhe propicia um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

papel semelhante ao que o narrador onisciente concede ao leitor com quem partilha tudo.". (HUPPES, 2000, p. 79).

Em *A Grande Família*, embora também haja pressão do público e dos produtores, histórias quase sempre fechadas em si mesmas e gravadas com maior antecedência que os capítulos das telenovelas diminuem a interferência externa na condução da dramaturgia de cada episódio ou mesmo na alteração de um arco[42] de uma temporada.

Criada originalmente por Max Nunes e Roberto Freire em 1972, inspirada no seriado americano *All in the Family* (1971-1979) que, por sua vez, fora inspirado na série britânica *Till Death Us Do Part* (1965-1975), após seis episódios *A Grande Família* entra em sua segunda temporada, no início de 1973, com Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Armando Costa reinventando o formato. Os dois apresentam à TV Globo o projeto de uma família de classe média paulista que sofria com as dificuldades econômicas, tinha ambições de consumo, divergia sobre comportamentos e costumes, mas sempre convergia em uma moral da história ligada aos valores da solidariedade e do direito ao fracasso.

Mais do que Max Nunes e Roberto Freire, Vianinha e Armando Costa têm sido reconhecidos como os criadores da série porque foi com eles que o programa se tornou um sucesso de audiência e um marco da TV brasileira. Foram quase cem episódios escritos pela dupla e por Paulo Pontes entre 1973 e 1975 – contra seis dos criadores originais. Como pai (e mãe) é quem cria, vale observar rapidamente a biografia e o estilo desses quatro pais de *A Grande Família* e buscar entender que marcas deixaram na criação da série.

Roberto Freire nasceu em 1933, em São Paulo, se formou médico, mas rapidamente migrou para o campo teatral, trabalhando como professor de teatro e escrevendo peças como *Quarto de empregada, Gente como a gente* e *Sem Entrada e Sem Mais Nada*. Ele também foi presidente da Associação Paulista da Classe Teatral, do Teatro Brasileiro de Comédia e diretor do Serviço Nacional de Teatro. Ligou-se à Ação Popular, organização de esquerda cristã, tendo sido preso e torturado logo após o golpe de 1964, além de outras 12 vezes até o final dos anos 70.

[42] Arco em *A Grande Família*, ao menos em sua segunda fase, era constituído menos pelo planejamento dos desdobramentos sequenciais de uma trama central, como em uma telenovela, e mais pela manutenção de um tema ao longo de determinada temporada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Em 1972, Freire já possuía vasta experiência em teledramaturgia, tendo escrito as novelas *Renúncia* (1964) – com Walter Negrão, a partir da obra de Oduvaldo Vianna (pai) -, *Banzo* (1964) - com Walter Negrão, a partir de radionovela de Amaral Gurgel -, *Marcados pelo Amor* (1965) - com Walter Negão, a partir de radionela de Oduvaldo Vianna (pai) -, *Somos Todos Irmãos* (1965) – com Walter Negrão, a partir de radionovela de Amaral Gurgel -, entre outros programas e séries de TV, além de romances, como *Cleo e Daniel* (1966), que se tornaria um filme dirigido por ele próprio em 1970. Artur Xexéo afirma em sua coluna em O Globo, em setembro de 2014, que *A Grande Família* "tinha muito mais a cara do Freire que qualquer outra coisa".[43]

Max Nunes, nascido em 1922, no Rio de Janeiro, ao contrário de Freire, Costa e Vianinha, não teve relação com o teatro e nem com organizações de esquerda. Estreou como roteirista em 1948, com o filme *E o Mundo se Diverte*, uma chanchada de um dos mais produtivos diretores da Atlântida, Watson Macedo. Na Rádio Nacional, no início dos anos 50, criou com Paulo Gracindo o famoso programa *Balança Mas Não Cai*, que ganharia versões para o cinema, teatro e TV nos anos seguintes. Foi também um compositor produtivo, apenas entre 1948 e 1973 escreveu a letra de mais de vinte músicas que se tornaram sucessos nas vozes de intérpretes diversos, de Dalva de Oliveira a Jorge Ben Jor, com destaque para *Bandeira Branca*, com Laércio Alves. Em 1962, escreveu seus primeiros programas para a televisão: *May Fair Show* e *Times Square*, ambos para a TV Excelsior.

Em 1964, Max Nunes transferiu-se para a TV Globo onde, juntamente com Haroldo Barbosa, passou a assinar um programa de esquetes[44], *Bairro Feliz*, que alternava humor e música. Em 1968, adaptou para a televisão seu programa radiofônico *Balança Mas não Cai*. Em 1971 criou com Haroldo Barbosa *Faça Humor, Não faça a Guerra.* Em 1973, apenas um ano após participar da criação de *A Grande Família*, criou o humorístico *Satiricom*, na mesma TV Globo.

O primeiro diretor de *A Grande Família,* Milton Gonçalves, falecido em 2022 e mais conhecido por sua brilhante carreira como ator, definiu assim a substituição de Max Nunes e Roberto Freire por Vianinha e Armando Costa:

[43] Fonte: Cf. FERRAZ, 2019

[44] Esquete é uma pequena peça de humor. Mais sofisticado que uma piada e com pretensões menores do que uma peça teatral ou do que um episódio de série de comédia. No esquete, as personagens só existem no presente situacional, não possuindo uma história pregressa- passado - e nem continuidade - futuro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> "O problema é que a série lá nos Estados Unidos abordava a vida de uma família americana. Ao transpor isso para o Brasil, você não tinha correspondência na família brasileira. O Roberto Freire ficava lá em São Paulo escrevendo o programa com preocupações sociais, ideológicas, querendo discutir a realidade brasileira. O script ia direto para a Linha de Shows e não para o Departamento de Novelas. Chegava lá, e o Augusto César Vanucci, com toda razão,da ótica dele, queria transpor o programa para a comédia. Já era, portanto, a segunda versão. Antes de chegar a mim, o script passava pelas mãos do Max Nunes para colocar umas piadas. Quando eu pegava o texto para dirigir e o passava com o elenco, já vinham novas versões. Aí ficava uma salada, não podia ir pra frente. Eu dizia para o Borjalo [da cúpula da Central de Produções]: "Não dá, Borjalo, esse programa está híbrido!". Insistia para que o programa seguisse a linha proposta pelo Roberto Freire, de crítica social. Fui brigando, brigando, até que um dia alguém da direção disse: "Esse programa está muito ruim.". Ora, bolas, tinha que estar muito ruim mesmo. E anunciaram que quem iria escrevê-lo agora seria o Vianinha e o Armando Costa." (apud MORAES, 2000, p. 335-336).

Nascido em 1933, no Rio de Janeiro, Armando Costa fez parte do grupo - com Vianinha, Cacá Diegues, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e outros - que organizou o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes, onde Costa dirigiu e escreveu inúmeras peças curtas, com destaque para *Miséria ao Alcance de Todos* (1962). Após o golpe de 64, o Centro Popular de Cultura foi dissolvido pela ditadura e alguns dos artistas oriundos daquele Centro fundam o Grupo Opinião, conhecido principalmente por seu espetáculo musical homônimo, que contava no elenco com João do Valle, Zé Keti, Nara Leão e, depois, Maria Bethânia. O espetáculo foi escrito por Armando Costa, Vianinha e Paulo Pontes – justamente o trio de autores que escreveu a grande maioria dos mais de cem episódios da primeira fase de *A Grande Família.*

Armando Costa sai com Paulo Pontes e Vianinha do Grupo Opinião passando a escrever roteiros para filmes, como a comédia dramática *Copacabana, me engana* (1968); os dramas *Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite* (1969) - com Miguel Faria Jr -; os filmes de aventura *A Vingança dos Doze* (1970) – com Marcos Farias - e *Faustão* (1971); as comédias *Minha Namorada* – com Zelito Viana - e *A Viúva Virgem* (1972) - com João Bettencourt, Cecil Thiré e André José Adler -, que foi assistida por mais de 2,5 milhões de pessoas, um público espantoso para a época. Pouco antes de reinventar *A Grande Família,* Costa escreveu ainda outra comédia importante do cinema nacional, *Vai Trabalhar, Vagabundo (*1973) - com Hugo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Carvana -, que ganhou o prêmio de melhor filme no festival de Gramado do ano seguinte. E enquanto escrevia a série da TV Globo também foi roteirista da fábula *Picapau Amarelo* (1973), com Geraldo Sarno - baseado na obra de Monteiro Lobato -, e da comédia *Ainda Agarro Essa Vizinha* (1974), outro estrondoso sucesso de público – quase 2 milhões de espectadores -, com Marcos Rey e Vianinha.

Oduvaldo Vianna Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1936 e, influenciado pelos pais, ainda adolescente ligou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), ingressando em 1954 no movimento estudantil, participando, juntamente com o amigo Gianfrancesco Guarnieri, do Teatro Paulista do Estudante. Abandona a Faculdade de Arquitetura, abraça o trabalho de ator, se torna integrante do Teatro de Arena de São Paulo - de 1955 a 1960 -, onde se torna também autor.

Vianinha casou-se com a atriz Vera Gertel em 1957 e no mesmo ano escreveu a comédia *Bilbao, via Copacabana* – prêmio de melhor peça da Caixa Econômica Federal. Tornou-se pai de Vinicius Vianna em 1958, não escrevendo nada neste ano, mas atuando nas peças *Eles não Usam Black Tie*, *Revolução na América do Sul e Gente como a Gente*, de autoria, respectivamente, de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Roberto Freire – o mesmo autor que ele viria a substituir em *A Grande Família*. Escreve em 1959 *Chapetuba Futebol Clube*, que recebe prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais como melhor peça daquele ano e que retrata o dia a dia em um clube de futebol mediano, mostrando brasileiros com hábitos, prosódias e comportamentos perceptivelmente comuns.

Em 1960 – no mesmo ano em que se desliga do Teatro de Arena - conhece as teorias de Bertold Bretch e Ernst Piscator sobre o chamado *teatro épico* - em seminários promovidos pelo próprio Teatro de Arena. Muda-se para o Rio de Janeiro onde organiza – com outros - o Centro Popular de Cultura (CPC). Escreve várias peças curtas para encenações do CPC, entre elas *Brasil Versão Brasileira* (1962), que tem direção justamente do amigo Armando Costa. "No CPC seu trabalho teve crucial importância para a criação de um teatro político de rua, do qual ele participou como dramaturgo e como ator." (BETTI, in FILHO, 2018, p. 87).

Vianinha escreve ainda as seguintes peças: *A Mais valia vai acabar, Seu Edgar* (1961), *Quatro Quadras de Terra* (1963) – prêmio Latino-Americano de Teatro da Casa de las Américas -, a peça musical *Opinião* – com Armando Costa e Paulo Pontes -, *Moço em Estado de Sítio* (1965), *Se Correr o Bicho Pega, se ficar*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

o Bicho come (1965) – com Ferreira Gullar e que recebeu os prêmios Molière no Rio e Saci em São Paulo -, *Os Azeredo e os Benevides* (1966), *Telecoteco Opus Número 1* – com Thereza Aragão -, *Meia Volta Volver* (1967) – com Armando Costa -, *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* (1968), *Papa Highirte* (1968) – prêmio do Serviço Nacional de Teatro -, *Brasil e Cia* (1969) – com Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes -, *A Longa Noite de Cristal* (1969) – prêmio Coroa de Teatro e prêmio Molière -, *Nossa vida em família* (1970), – que será encenada em 1972 por Antunes Filho -, *Corpo a Corpo* (1970), *Alegro Desbum* (1972) e, finalmente, enquanto escreve os roteiros de *A Grande Família*, em 1974, escreve também sua última peça, *Rasga Coração*. (PEIXOTO, 1983, pp. 221-223).

Embora sempre preocupado com o rigor artístico e com a renovação estética, para Vianinha o principal desafio do teatro sempre foi o de encontrar o ponto de vista dos explorados ou fragilizados e integrar esse ponto de vista no contexto histórico e social a partir de uma reflexão política sobre a arte dramática.

> "Seria absurdo desconhecer que o teatro de invenção, o teatro da alta classe média, provoca uma atmosfera de perplexidade nos setores conformados da sociedade. Mas, como sua base, infelizmente, não é democrática, não reconhece no povo o grande agente concreto da vida e das transformações – [por isso] sua tendência é o isolamento arrogante no plano ético, ao mesmo tempo em que vai deixando o plano social e político ser preenchido cada vez mais pelas forças retrógradas da sociedade. Claro está que esse teatro traz novas formas enriquecedoras de espetáculo e que deverão incorporar-se ao patrimônio da comunicação teatral. (...) Mas também estamos tentando. Com desesperado rigor." (Oduvaldo Viana Filho apud PEIXOTO, 1983, p.133)

Segundo Maria Silvia Betti, por inspiração do teatro épico de Brecht e Piscator[45], Vianna Filho escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961), *Brasil, versão brasileira* (1962) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1966) tratando de temas abstratos oriundos da teoria econômica marxista, que vão da mais valia à estrutura agrária brasileira ou ainda às contradições inerentes ao relacionamento sentimental

[45]O teatro épico de Bretch e Piscator propõe instigar o público a uma tomada de consciência sócio-política, desprezando a chamada "quarta parede" e se propondo, no dizer de Piscator, a não agir mais "apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento." (1968, p. 53)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

entre pessoas de diferentes classes sociais, sempre buscando representar a "situação concreta do povo". (BETTI In FILHO, 2018, p. 10).

Nas palavras do próprio Vianinha, no que parece ser uma crítica a todo o teatro brasileiro – inclusive ao experimental e mais moderno - de sua época:

> "Estes setores predominantes no atual teatro brasileiro resolveram que a contradição existente é entre o rígido racionalismo e a força instintiva e inata do homem. (...) A contradição não é essa. É da historicidade e da não-historicidade. Da criação de forma [artística] para dirigir a história ou para ficar nela abrindo e instituindo privilégios para uma aristocracia que tem mais sensibilidade para as verdadeiras formas da vida." (Oduvaldo Viana Filho apud PEIXOTO, 1983, p.139).

Esse posicionamento de Vianinha quanto ao sentido da arte dramática não implicou em um engessamento de suas obras em uma estrutura dramática fixa. Os temas e tratamentos variaram bastante. Assim, de obras a serviço de causas – como as encenações do CPC – há um desdobramento em direção ao teatro épico, a espetáculos musicais, a dramas existenciais de fundo social e também a comédias de costumes. Sobre estas comédias, desde *Chapetuba Futebol Clube* (1959), Vianinha volta sua atenção também para a "análise das questões da família, área que ele visitaria com frequência dentro do plano mais amplo de enfoque da classe média urbana dos grandes centros.". (BETTI, 1997, 276).

A dramaticidade, a crítica social e o humor estiveram presentes em praticamente todas as obras do autor, inclusive nos roteiros de cinema e televisão, mas é inegável uma mudança de enfoque, com ampliação da relevância do plano sentimental, individual, como observa Roberta Alves da Silva (2015, p. 24) a respeito da peça *Nossa Vida em Família (1970),* que aponta para um caminho que me parece será seguido pelo autor quando este criar os roteiros dos episódios de *A Grande Família*.

Em *Nossa Vida em Família*, escrita em 1970, e encenada em 1972, um casal de idosos não tem dinheiro para pagar o aluguel da casa onde sempre viveu. No programa do espetáculo o dramaturgo situa este conflito dizendo: "No mundo da mercadoria, que vale exatamente um velho, senão umas visitas de domingo, a lembrança do aniversário e piadas na televisão?" (MORAES, 2000, p. 296).

A opção de Oduvaldo Vianna Filho é alternar a tristeza causada pela separação imposta aos protagonistas idosos com o humor. Souza, um dos idosos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

separado da esposa, está angustiado e telefona para todo mundo avisando o que aconteceu com ele: “Cuidado!... Não sei como se evita isso, mas tenham cuidado... De repente a gente tem vergonha de ter vivido... E não sabe onde está o erro...”; porém, também tem capacidade de fazer piadas e todos os diálogos da peça são ágeis:

> AFONSINHO – (...) Queria ter vivido na Roma Antiga. No senado... formado pelos senectos, os velhos, os antigos... aquela gente adorava a velhice... velhice dava Ibope.
>
> SOUSA - ... é... mas veio o Gutemberg, inventou a imprensa, a experiência agora está nos livros... saímos de moda.
>
> AFONSINHO: O jeito é escrever um livro de putaria aí, Sousa.
>
> SOUSA - Vou escrever, vou escrever um chamado “Como viver sem utilizar-se da Piroca”.

O indivíduo ganhar maior autonomia em relação ao contexto social não significa que o aspecto político do teatro de Vianinha seja abandonado, apenas que a individualidade - enquanto subjetividade e sua expressão, que inclui humor - seja levada mais em conta na produção dos efeitos estilísticos das peças, com a obtenção de outro tipo de comunicabilidade, que vai se mostrar mais adequada à produção televisiva voltada para grandes públicos – dezenas de milhões de brasileiros das mais diferentes camadas sociais.

Em 1970, dois anos antes de entrar para a Rede Globo, Vianinha talvez discordasse dessa minha constatação e apresentasse suas escolhas estilísticas sob outra ótica. É o que se deduz de suas afirmações datadas daquele período. No mesmo ano em que se casa com Maria Lucia Marins – com quem terá dois filhos - e que sua peça *A Longa Noite de Cristal* é vencedora do prêmio Molière, Vianinha, inconformado, criticaria duramente o teatro brasileiro, que segundo ele havia perdido há já alguns anos um de seus melhores atributos, a capacidade de aspirar a fazer parte da criação de um novo projeto de país, preferindo no lugar disso...

> “... mergulhar na oceanidade, no mundo desagrupado, atomizado – no mundo sem saída, sem necessidades estruturais de reorganização – no mundo da libertação interior da pressão real, a terra da individuação. Um teatro que promove a verdade interiorizada. (...) Afirmamos que não existe um novo projeto porque no momento em que eu deixo à impulsividade, ao instinto, à verdade interiorizada imanente em cada um de nós o encontro de um novo mundo - no momento em que cindo o homem consciente e inconsciente – nada mais estou fazendo que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> pedir que a sociedade deixe-se tomar exatamente pelo mundo da a-historicidade, pelas representações mais profundamente arraigadas de insociabilidade." (apud PEIXOTO, 1983, p.139)

Vianinha experimenta pela primeira vez um formato televisivo com a comédia *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, escrita para a TV Excelsior, em 1961. A peça narrava a história de uma companhia teatral que tem dificuldades para conseguir financiamento e encenar suas peças. Mas apenas após o golpe de 1964, com todas as suas peças, mesmo as premiadas por instituições governamentais, sumariamente proibidas de serem encenadas, "a necessidade de trabalhar e o desejo de atingir outras faixas de público levam Vianna a estreitar seus laços com a televisão...". (BETTI, 2018, p. 87).

O autor de *Rasga Coração* escreve em 1964, também na TV Excelsior, as telepeças *O Matador* e *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem.* Em 1968, após a decretação do Ato Institucional número 5 pela ditadura, junto com Paulo Pontes escreve para o programa de Bibi Ferreira na TV Tupi, sendo convidado em 1972 a trabalhar na Rede Globo.

Crítico do Teatro Brasileiro de Comédia por seu "esteticismo" e por sua ausência de compromisso com o povo e com a cultura nacional, e tendo saído do Teatro de Arena por entender que os paulistas faziam espetáculos apenas para a burguesia letrada, não é de surpreender que, anos mais tarde, Vianinha estabeleça como conceito balizador dos textos da série *A Grande Família* a "democratização do fracasso", não no sentido da derrota, mas da solidariedade com os "não vitoriosos", com "pessoas que sem estar no topo, sem frequentar colunas sociais, continuam maravilhosas porque enfrentam e vencem todas as situações apresentadas."[46].

Quanto ao sentido do trabalho de artistas como Vianinha e Costa na emergente Televisão brasileira, Marcelo Ridenti ressalta que, apesar de todo o seu poder, inclusive de englobar e de descaracterizar ideias críticas ou refratárias à ideologia dominante, a indústria cultural não é capaz de neutralizar completamente tais ideias e, por isso, acaba sendo "portadora de contradições que não lhe permitem dar conta do mascaramento total da realidade social em que se insere.". (RIDENTI, 2014, p. 292).

[46] https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/inicio/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Dramaturgo com trajetória extensa no teatro, rádio e cinema, Dias Gomes, entrevistado por Ridenti, diz que sua geração – na qual ele inclui também Vianinha – conseguiu na TV o público que sempre almejara no teatro:

> "Podia ser o teatro, como a gente queria, podia ser o cinema, que é uma arte muito popular, no entanto o cinema não deu em nada, o teatro não conseguiu. (...) E dentro da televisão o produto de maior aceitação popular é a telenovela. Então, ela diz alguma coisa sobre a realidade do país. Ela, de algum modo, fala ao povo aquilo que a gente queria dizer através do teatro e do cinema." (apud RIDENTI, 2014, p. 293)

Ferreira Gullar, também em entrevista a Marcelo Ridenti, discorda do antigo companheiro de Partido Comunista. Para Gullar, expressando um ponto de vista em que desconecta arte e fruição popular: "A novela está no ar; caiu a audiência, muda o rumo da novela. Quem manda é o espectador. Isso é populismo, um problema da cultura de massa, em que o populismo determina a qualidade das coisas, o que é negativo". (apud RIDENTI, 2014, p. 295).

Valmir Moratelli em seu livro *O que as novelas exibem enquanto o mundo se tranforma* entende a repercussão de uma novela como uma rede de comunicação cotidianamente capaz de fazer circular sentidos diversos, daí o pesquisador brasileiro considerar que "telenovela pode ser considerada um novo espaço público, por ter capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional. " (2019, p. 109).

A historiadora Roberta Alves Silva entende que em *A Grande Família*, Vianinha e Armando Costa encontraram uma "abordagem acerca de problemáticas diretamente ligadas à realidade brasileira", tratando "do empobrecimento da classe média durante a crise do milagre econômico" buscando solucionar "as dificuldades vivenciadas pelos Silva de forma positiva e pacífica." (2015, p. 130)

Confirmando a perspectiva da pesquisadora da UFF, o próprio Vianinha, em 1973, logo após começar a escrever a série, define:

> "O fascínio de A Grande Família é o cotidiano. Vou manter a linha da comédia, uma visão bem-humorada da família. Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ter o tom dominante. No fundo, A Grande Família é a autogozação das nossas dificuldades. A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas da maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais atual possível. Resumindo: A Grande Família é acima de tudo a crônica de uma família saudável". (apud PEIXOTO, 1983, p. 155)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Da definição de Vianinha a respeito da forma como está concebendo e realizando *A Grande Família* podemos deduzir que tanto no que diz respeito ao enredo quanto à linguagem ele irá buscar algo de conhecido, cotidiano, de modo que o espectador possa se identificar com a situação apresentada. Mas também sabemos que será preciso algo de surpresa, de alteração e, por que não dizer, de maluquice nos acontecimentos narrados. Do contrário, não estaríamos diante de uma comédia, "de uma visão bem humorada da família". O que não sabemos é sobre o estado emocional das personagens dentro dessa proposta, sobre os "momentos pungentes" também preconizados, ainda que em menor número, pelo criador da série. Através da personagem Nenê, acredito ser possível observar como ocorrem esses momentos, tanto na primeira quanto na segunda fase da série.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

6.1 - Mulher e mãe de família.

A crônica de uma família saudável, que inclui comédia e cotidiano, supõe um coletivo que funciona com base em um pressuposto *holista* (DUMONT, 1985; 1997), em que a felicidade individual não está acima dos interesses do conjunto. Louis Dumont, ao analisar a sociedade indiana, define conceitualmente essa relação da seguinte maneira:

> "Essa relação hierárquica é, em termos muito gerais, a que existe entre um todo (ou um conjunto) e um elemento desse todo (ou conjunto): o elemento faz parte do conjunto, é-lhe, nesse sentido, consubstancial ou idêntico e, ao mesmo tempo, distingue-se dele ou opõe-se-lhe. Não existe outro modo de o exprimir, a não ser justapondo em dois níveis diferentes essas duas proposições que, tomadas em conjunto se contradizem. É o que designo como "englobamento do contrário"." (DUMONT. 1985. p. 129).

Partindo dos termos estabelecidos pelo antropólogo francês, o englobamento do contrário que vamos analisar em episódios de *A Grande Famíla* é o englobamento de Nenê, personagem exemplar da mãe abnegada em todas as temporadas da série, tanto na primeira fase, nos anos 70, quanto na segunda, nos anos 2000. Até que ponto as relações de pertencimento – maternidade – e de oposição – individualidade – de Nenê a esse coletivo alteram as transições entre comédia e melodrama da série?

Segundo a historiadora e filósofa Élisabeth Badinter, até meados do século XVIII, a mãe equiparava-se ao filho na hierarquia familiar, ambos submissos à figura do pai. Foi apenas com a ascensão da burguesia na Europa, a partir de certo momento da segunda metade daquele século, que a nova ordem econômica liberal impôs a necessidade da sobrevivência das crianças para a prosperidade das nações e estabeleceu um novo discurso sobre o papel da mulher em relação à prole – especialmente o papel da mulher casada, mas com repercussão sobre todas as demais. (BADINTER, 1985).

Aproximadamente à mesma época em que se disseminava a ideia de uma "vida privada", juntamente com novas formas de ficção - como o romance e o drama burguês -, com valorização da subjetividade, propaga-se uma nova ideia poderosa: a do amor materno como um valor favorável à espécie humana e à sociedade. Esse amor maternal aparecerá em discursos religiosos pregados em púlpitos, será recomendado por médicos em visitas às famílias, romantizado por escritores célebres, advertido por magistrados e chefes de polícia contra mulheres "irresponsáveis", além de cobrado por maridos e pais, pautando assim uma nova conduta feminina que deveria passar pelo "teste de sacrifício", tornando-se a mulher "inteiramente responsável pela sobrevivência e pela saúde futura de seu filho." (BADINTER, 1985, pp. 198-199)

> "Desde o século XVIII, vemos desenhar-se uma nova imagem da mãe, cujos traços não cessarão de se acentuar durante os dois séculos seguintes. A era das provas de amor começou. O bebê e a criança transformam-se nos objetos privilegiados da atenção materna. A mulher aceita sacrficar-se para que seu filho viva, e viva melhor, junto dela." (p. 202).

Badinter observa, no entanto, que mesmo pressionada, a mulher não se rendeu facilmente, e sua resistência a esse papel variou conforme sua posição social e riqueza econômica, que definiam – e até certo ponto ainda definem - "sua esperança ou não de desempenhar um papel mais gratificante no seio do universo familiar ou da sociedade.". E, acrescenta a filósofa francesa, nesse sentido foi a própria mulher, sobretudo a partir do século XIX, que para garantir um lugar na sociedade e no seio da família "aceitou, com maior ou menor rapidez, o papel da boa mãe." (1985, p. 201).

Fazer parte desse grupo denominado família no Brasil tem um peso que pode ser medido pela definição do antropólogo Roberto DaMatta em seu artigo *A família como valor: considerações não-familiares sobre a família à brasileira*: "Quem não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

tem família já desperta pena antes de começar o entrecho dramático; e quem renega sua família tem, de saída, a nossa mais franca antipatia" (DAMATTA, 1987, p.125).

Lia Zanotta Machado destaca um tipo de modelo familiar que perdurou no Brasil da sociedade colonial até a contemporaneidade, "senão para impor uma mesma forma de família, para instaurá-la como modelo referencial.". A socióloga brasileira aponta ainda – em linha com Gilberto Velho – que, contemporaneamente, se as relações familiares e de parentesco continuam a ser referenciais para as camadas médias, "são muito mais dependentes de um fluxo e refluxo e de um acionar destas relações que se percebem como resultado da vontade ou interesse do indivíduo.". A pesquisadora define que existiria dentro das famílias "um código relacional ancorado nas noções de honra, reciprocidade e hierarquia" assim como um "código individualista" pautado pelos interesses e desejos do indivíduo autônomo. Esses dois códigos, articulados de formas diferenciadas, atravessariam todas as famílias da sociedade brasileira. (2001, p. 16).

Maria Carolina El-Huaik de Medeiros aponta que, no Brasil, a partir de 1950, nos chamados Anos Dourados, a modernização, traduzida em ideias de consumo, industrialização e desenvolvimento, altera o papel da mulher na sociedade e também dentro da família, estimulando fortemente as escolhas pessoais e abrindo a possibilidade de aprimoramento de estilos de vida em contraposição a rígidas posições e papeis pré-determinados para a mulher na família tradicional. Entretanto, lembra a autora, tais possibilidades dizem muito mais respeito a mulheres de famílias brancas de classe média ou ricas. Além disso, nos anos 50 e 60, mesmo com o aumento do nível de escolaridade e com as mulheres mais integradas ao mercado de trabalho, "a concepção de que deveriam se dedicar prioritariamente ao lar e aos filhos continuava arraigada...". (MEDEIROS, 2022. pp. 181-183).

As personagens que compõem a primeira fase de *A Grande Família,* originalmente criadas por Roberto Freire e Max Nunes em 1972, devem as principais características pelas quais ficaram conhecidas pelo público à revisão e recriação feita por Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho em 1973. Por conta disso, a família ficcional que nos serve de referência quanto à primeira fase da série, anos 70, é a que se inicia na segunda temporada, com mais de cem episódios escritos pelos dois autores – mais tarde acompanhados por Paulo Pontes.

A série apresentava sete personagens fixos: Nenê (Eloísa Mafalda) era a mãe amorosa, solidária e altruísta que por vezes passava por momentos de crise existencial,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

ou que resolvia gastar mais do que podia, irritando o marido; Lineu (Jorge Dória) era um veterinário, funcionário público, comprometido com o trabalho, sério, dono de uma preocupação em permanente estado de choque, seja com o comportamento dos filhos, com o bom funcionamento do seu lar ou com os gastos de todos, que dependiam basicamente do salário dele; Seu Floriano, ou Seu Flor (Brandão Filho) era pai de Nenê, um aposentado que dormia no sofá, sempre um pouco contrariado, mas frequentemente transformando essa contrariedade em piada ou deboche com os demais; Bebel (Djeane Machado em 1972 e Maria Cristina Nunes de 1973 a 1975) era a filha mais velha de Nenê e Lineu, que durante os primeiros episódios da série não cogitava trabalhar e se preocupava apenas com futilidades, mas antes do final da temporada de 1973, no episódio *Bebel vai à guerra* (18/10/1973), ela muda de comportamento e vai procurar emprego mesmo contra a vontade do marido, sendo que, posteriormente, ainda nessa primeira temporada, iria engravidar; Agostinho (Paulo Araújo), marido de Bebel, era o típico malandro que não trabalhava e estava sempre atrás de alguma oportunidade que não demandasse esforço, como apostas em jogos de azar, o que faz o genro de Nenê ser criticado e ter conflitos com Seu Flor, com o sogro Lineu e com o cunhado Júnior; Júnior (Osmar Prado), filho do meio de Nenê e Lineu, estudante de medicina, era o intelectual de esquerda que julgava o comportamento dos familiares, mas volta e meia escorregava no egoísmo que tanto criticava; Tuco (Luiz Armando Queiroz), o caçula, era o hippie meio maluquinho, que não estudava e nem trabalhava, se expressando frequentemente através de gírias, de expressões como "paz e amor" e, já ao fim da temporada de 1973, também pela adulteração de certas palavras, com a introdução do sufixo *vski*, como em "clarovsky" em vez de "claro".

Apesar de caracterizadas no limite da estereotipia - de modo a facilitar o desenvolvimento da comédia -, essas personagens possuíam nuances psicológicas que as faziam manifestar subjetividade, contradições e inclusive insatisfações com suas próprias características. E como veremos a seguir, Nenê apresentava sua insatisfação com os limites traçados pelos autores para sua personalidade "maternal" e "do lar" de forma bastante intensa.

6.2. Todo dia ela faz sempre tudo igual (1973)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

O episódio *Todo dia ela faz sempre tudo igual ou Mixou o gás da mamãe*, escrito por Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho e dirigido por Afonso Grisolli, foi levado ao ar em 25/10/1973, sendo o vigésimo nono da segunda temporada da primeira fase da série – ver quadro de episódios no apêndice 1. No início deste episódio, enquanto canta *Cotidiano*, de Chico Buarque de Hollanda – parafraseando alguns versos e inserindo outros criados por ela mesma -, Nenê se dá conta de que sua vida é uma eterna repetição:

> CENA 1. QUARTO LINEU/NENÊ E BANHEIRO.
> (.....)
> Nenê — Todo dia ela faz sempre tudo igual. Me acorda às seis horas da manhã. Me sorri um sorriso pontual. E me beija com a boca de hortelã.
> (Repete os dois últimos versos com letra inventada)
> Nenê — Outro dia, a mesma repetição. E não vale dizer um bom palavrão...

Logo ao acordar, Nenê constata que cada membro da família age com ela sempre de forma exatamente igual: reclamam e falam das mesmas coisas e se comportam de forma absolutamente previsível. Nenê se mostra chateada por ter de despertar a todos, por ser evocada em discussões que não lhe dizem respeito, por realizar trabalho doméstico pesado e ainda por cima por ter que ouvir reclamações sobre supostas imperfeições das tarefas que realiza para a família. Nenê descreve diretamente ao público essa situação e chega a dizer que gostaria de ser tratada de forma mais humana:

> CENA 2. CORREDOR E QUARTO TUCO/JÚNIOR.
> Vai pelo corredor, resmunga.
> Nenê — Agora, acordar os meninos. (Cantarola) "Todo dia ela faz sempre tudo igual. Vai tirar lá da cama os seus filhos. (entra no quarto deles. Pausa. Completa cantando desanimada) Um deles dorme horário integral. O outro faz só comício e faz sarilho. (sacode Tuco) Tuco... Tuco... todo dia a mesma coisa... ele vai abrir o olho e vai dizer: "hoje não tem aula porque o colégio vai ser demolido por causa das obras do metrô..." Tuco!
> Tuco — ... "hoje não tem aula porque o colégio vai ser demolido por causa das obras do metrô..."
> Nenê — ...é a única coisa que ele faz sempre como a gente espera ... agora o outro, o espoleta, acorda dando gritos, deve ser descendente de índio - acorda, diz que a vida - é bela e logo reclama de alguma coisa... (acorda-o) Júnior, está na hora... (Júnior acorda, pula fora da cama)
> Júnior— Lindo dia! Mais um dia para tentar-mos melhorar a vida! Mais uma chance para a humanidade! Salve a humanidade!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> Eia! Sus! Avanti!... Ô, mãe, faz seis meses que eu reivindico travesseiro sem caroço, ô mãe!
> Nenê — Todo dia você acorda dá vivas à humanidade e briga comigo. Sabe que eu fico com a impressão nítida de que você acha que eu não fui escalada no time da humanidade? (sai)

Ao longo do dia ficcional em que se passa o episódio, todos saem e só ficam ela e o pai, Seu Floriano, que está acostumado a nada fazer, por ser aposentado, e dorme no sofá:

> CENA 9. SALA.
> Seu Flor dorme, tá com o jornal na mão. Nenê, diante dele, lê um romance policial.
> Nenê — ...ai que romance difícil de acompanhar esse... não me lembro quem é Sady Templeton... (Volta páginas) Ah, Sady Templeton é noiva de Arthur Lancester... ah, romance policial é tão difícil de acompanhar... quem é Lázarus Rinkenton?... (pára)... preciso parar com essa mania de falar sozinha... você anda falando muito sozinha, Nenê... (volta ao livro). Lázarus, quem é...?...ah, é o assassino... (lê) e quem é Hilda Templeton se já tem uma Sandy Templeton...? (Pára) Eu prefiro de manhã, sabe... arrumo a casa, faço comida, feira, açougue, padaria mas tenho o que fazer... de tarde, cada vez menos eu tenho o que fazer... limpar as vidraças é uma vez cada vinte dias, não vou encerar casa todo dia... tem coisa prá costurar, mas não preciso passar os dias fiando feito Penélope... de tarde é pior, sabe? Cada vez tem menos coisa prá fazer... fico das duas até às seis hora do Carinhoso, assim nesse chove não molha... quero olhar o relógio, que eu estou lendo faz tanto tempo, vai ver não passou nem cinco minutos... (olha o relógio de pulso) Viu... só cinco minutos... o que é que eu faço até as sete? Jantar não posso fazer que família pobre só janta em dia de aniversário que não cai no domingo... E Lázarus Rinkenton... quem é Lázarus Rinkenton? ... ah, é o assassinado... Detesto dormir de tarde, me dá dor de cabeça... que bom é ser como o papai... Olha aí... dorme... pai... pai...
> Seu Flor — Hein? Quem?
> Nenê — Pai... não quer falar comigo, pai?
> Seu Flor — Não, omessa, claro que não... estou dormindo, ora, como é que eu ia querer falar com você?
> Nenê — Fala comigo, pai.
> Seu Flor — Sobre o que?
> Nenê — Diz qualquer coisa.
> Seu Flor — Vou dormir.
> Nenê — Não, pai... eu não tenho nada prá fazer de tarde quase todos os dias... é horrível... é horrível... das duas até as sete sem ter o que fazer...
> Seu Flor — Horrível? O Agostinho não tem nada prá fazer das oito da manhã às dez da noite e acha ótimo... (seu Flor dorme)
> Nenê — Pai, pai...
> Seu Flor — Pois é...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> Nenê — O Agostinho é moço, tem esperanças, sonha que vai dar um golpe, tirar a sorte grande... eu não sonho mais, pai...
> Seu Flor — ... eu sonho... é só me deixar dormir...
> Nenê — Pai, ajuda...
> Seu Flor — ...eu também não tenho nada pra fazer, menina... a gente disfarça dormindo... vai por mim... se encosta aí e embarca.

Agostinho volta da rua e Nenê acaba convencendo o genro malandro a jogar cartas com ela, mas o passatempo de Agostinho não é jogar cartas, é tomar dinheiro da sogra. Porém, Nenê não se incomoda porque se sente tão entediada que vê como vantajoso ter perdido dinheiro em troca de ter feito o tempo passar. Com o fim do jogo, Nenê logo volta a sentir-se entediada, pede ajuda ao pai e depois ao marido, mas como nem o pai e nem Lineu se mostram empáticos com o problema dela, Nenê, após um grande monólogo, vai expressando um raciocínio cada vez mais desconexo e acaba perdendo a capacidade de articular as palavras compreensivelmente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> CENA 11
>
> (...)
>
> (.....) ... que é que eu faço? Vamos ver... pular amarelinha, não fica bem, uma senhora de minha idade ir prá rua pular amarelinha... passar trote no telefone? Não...sim...claro, passar trote...prá quem é que eu passo trote? por (.....) em Presidente contra a Pedreira, que tal o Presidente e (.....) a Pedreira... (procura num caderninho) O telefone do trabalho do Presidente está aqui, vamos ver... (disca) O que é que eu digo pro Presidente? Alô? (disfarça a voz) É o Presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira do Jardim Bela Vista? Quem está falando aqui? A é a Pedreira. Buuummmmmm. (Faz uma explosão bem baixinho na boca do telefone. desliga rindo) Ai que engraçado...ai...puxa, até que passar trote é uma boa idéia. Vou passar as tardes passando trote... (está discando)...agora quem atendeu...Alô? Piu, piu... (canta baixinho) Sabiá lá na gaiola, fez um buraquinho. Voou, Voou, Voou. E a menina que gostava tanto do bichinho. Chorou, Chorou, Chorou... (tempo)... achou o trote sem graça, é? Trote moderno agora tem palavrão?...ah, desculpe, cavalheiro, eu não sabia, faz muito tempo que não passo trote...(desliga) Me Dê... ué, não estou conseguindo fa...conseguin fa...ué, será que está me dando também aquele negócio de ficar mu? Fica mu?...muda de monotonia da vi...da vida?...alô, alô?...alô, alô?...ah, melhorei...(tempo. Olha o ar. Tempo. Tenta catar uma mosca)...cinco e vinte e cinco...o jeito é

> catar mosca...(Levanta concentrada. Cata mosca). Ai, meu Deus. estou catando mosca... a que ponto cheguei na vida...(disca o telefone) tenho que falar com o Lineu que estou catando mosca...alô? Por favor, queria fa... queria fa... ai, meu Deus, desculpe cavalheiro, minha vontade de falar está sumin... sumin... sumindo... quero falar com o dr. Lineu. Obri... obri... o senhor entendeu, não é?... obri. (tempo) Li?... é o Li?... Li... estou catan mos... catan mos!... não consi fa... falar... (faz esforço) Estou perdendo as palavras, Lineu... estou catando mosca... eu sei que você não quer mosca, ora, eu sei que você é veterinário mas não quer mosca...! Calma? Calma?... o que?... vai pra granja agora... ah, o circo... sim... me lembro... tenho que telefonar pro circo... em vez de ir prá granja vem me socorrer aqui, Lineu... em vez de cuidar de galinha, vem cuidar da tua mulher... Li... Li... não desli... (desliga). Meu Dê... estou fican mu... as pala estão sumindo... o circo... o elefan... tenho que dar o recado do Li... (procura o número. Disca) Tenho que fazer um esfor... esfor... es-for-ço... alô? Queria falar com o dono do circo...(tel) Alô? É o dono do circo?... estou telefonan da par do do Li... doutor Li... sobre o elefan... elefan... como vai o fa?... gagagau gagagua... gagagau gagagua... abadau... (Não consegue mais falar. Só tartamudeia sons inarticulados)... estou ficam mu... mu... mu... (não fala mais apesar de tentar falar. cada vez mais mole, cansada de falar) (seu Flor vem de dentro).
>
> Seu Flor — ... Nenê será que você podia me esquentar um café rápido. Preciso sair que a Juventina vai chegar...
>
> Nenê — Gaggugua gagagu... babauá... babauá... (Flor perplexo).
>
> Locutor - estamos apresentando.

Todos da família ficam preocupados, e cada um ao seu modo demonstra empatia com Nenê, inclusive imitando a maneira dela de falar, ou simplesmente fazendo um silêncio reverente. A primeira é Bebel, que entende que o problema da mãe tem um teor feminino: as mulheres não são ouvidas, então, pra que falar?

> Bebel — Mãe... mãe... fala comigo (Nenê fala gagagua).
>
> Seu Flor — deu prá entender, Bebel?
>
> Bebel — ... estou entendendo tudo... sinto a mesma coisa... fui a cinco lugares hoje tentando arranjar emprego, falei, pedi, promovi e só ouvi amanhã, deixa a fotografia, preenche a ficha... quer dizer, mamãe tá certa... prá que falar? É troço mais inútil, mais... aliás, acho que também não vou mais falar até que o mundo fique mais ameno... gagagua... agagá...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

No momento seguinte, é a vez do genro, Agostinho, e de Tuco, o filho hippie, prestarem solidariedade:

> Agostinho — Fundiu a caixa do palavreado, sogrinha? Fala aí... (Nenê fala embolado).
> Agostinho — Está assim porque perdeu suas cinco pratas no 21? Posso devolver duas pratas, quer?... (Tuco entra).
> Nenê — Ga... ga... gu... gu...
> Tuco — Ga-gazovisqui...? Guguviscaia?... Falou, mamãe...
> Seu Flor — Bom... com esse, ela vai se entender perfeitamente... (Entra Júnior e fica olhando o diálogo louco entre Tuco e Nenê).
> Os dois - Gagagua - gagaguetes? - gagagua gua - gagaguetes guasovski.

Seu Floriano também diz que vai começar a falar da mesma maneira que Nenê, assim como o filho Júnior, que inicialmente se solidariza expressando de forma racional o problema da mãe e a seguir, como os demais, também vai adotar a linguagem incompreensível da mãe:

> Júnior — Ela não consegue nem dizer o meu nome... coitada, um dia tinha que sair do ar mesmo, leva essa vida pela metade, vinte anos enterrada dentro de casa, feito pedra fundamental... fazendo as mesmas coisas, dizendo as mesmas coisas.
> Seu Flor — Não é prá fazer comício você, Júnior, é prá ela fazer.
> Júnior — Mãe, mãe meu amor, mãe meu começo - estou solidário contigo mãe... também não falo mais... gagagua... gagagua...
> Nenê — Gagagua...

Sobre Nenê viver enterrada em casa, é importante notar que a série se passa quase inteiramente nesse cenário – são raríssimas as exceções – e que a importância desse ambiente para os Silva de *A Grande Família* é semelhante à definida por Zanotta Machado para a casa da família brasileira em geral: "O valor da família gira em torno do valor metafórico da "casa" a qual chega a constituir um princípio ordenador quase cosmológico..." (MACHADO, 2001, p. 15).

Lineu chega em casa preocupado com os seus próprios problemas, até que se dá conta da incomunicabilidade de Nenê e emocionado também se solidariza.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> Lineu — Nenezinha... tá sentindo o que? Fala comigo... mas o que foi mulherzinha?... diz alguma coisa, relaxa, fica calma, estamos aqui todos com você... (Nenê fica tentando) fala, Nenê, você desistiu... mas se você que é a mais forte dessa casa o para-raio, o cobertor, a aspirina, ...se você desistiu... é desânimo...? É por minha causa o desânimo? ...sou eu o culpado, não é?... as férias que eu te prometo desde... desde 1955... não é? ...um hotelzinho sossegado que tenha varanda e cadeira comprida, não é? ... desanimou, Nenê... mas se você desanimou... a mais forte da casa... então.. então... (fica abrindo a boca. Não sai nada).
> Seu Flor — acho que o Lineu também saiu do ar... (ficam todos calados um tempo grande) Ninguém tem nada a dizer? Eu só queria saber do jantar... quer dizer, o lanche... além de não falar a gente também não toma mais café com leite?... (pausa) É... michou o papo... (entra o presidente com seu amigo).

Na última cena, todos estão em completo silêncio em solidariedade a Nenê. Até que chegam duas visitas: uma é o presidente da Comissão dos Moradores contra a Pedreira – que já vinha aparecendo desde episódios anteriores -, um homem prolixo; a outra é um amigo do Presidente, Rodriguinho, que tem um problema definido pelo Presidente como o de não ter vontade de falar. O Presidente, ao contrário de Rodriguinho, fala sem parar, mas diante do silêncio dos demais também acaba se calando. Após um tempo, Rodriguinho acha divertido o silêncio de todos.

> Rodriguinho — ...sabe...? Nunca vi gente mais desenxabida em toda a minha vida... perto deles, eu sou mais animado que show de Chico Anísio... (Ri. Lineu começa a rir também. O riso vai se comunicando a todos).
> Nenê — Ai que coisa engraçada, meu Deus!
> Todos - (da família) Falou! Ela fala! Ela fala!
> Rodriguinho — Claro que ela fala, por que - pensavam que ela era uma macaca? (Morre de rir. Toda a família não gostou. Tempo, novamente todos começam a rir).
> Nenê — Ahm meu Deus, nada melhor do que ficar na fossa, ir até o fundo da fossa, prá descobrir que vale a pena tentar de novo, que sempre vale a pena recomeçar...
> Tuco — Ih, a mãe voltou com gaz total...
> (RISOS)
> **FIM**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

A repetição do cotidiano, a banalidade de seu dia a dia, assola Nenê como um "mal" que a persegue e que a faz adotar uma linguagem incompreensível, uma linguagem equivalente à da mudez, que decorre de uma injustiça, a qual Nenê permanece emocionalmente ligada até praticamente o fim do episódio. A falta de empatia dos demais membros da família com Nenê, o comportamento egoísta de todos em detrimento da mãe, define a moralidade do discurso dramático do episódio e vai até a última cena, quando a resolução se dá no sentido inverso. Também é de se notar que não há grandes reviravoltas no enredo, que aposta menos em conflitos oriundos de situações do que "na exploração sistemática dos efeitos patéticos" (THOMASSEAU, p. 19).

Nenê em seus monólogos, em seus diálogos e, principalmente, em sua aparente incomunicabilidade, indica a existência de algo inefável, que precisa ser compreendido como aquilo que Elsaesser chamaria de "outras estruturas de experiência (aquelas do sofrimento, por exemplo)". Esse sofrimento é decorrente da banalidade da vida conforme experimentada por Nenê e por isso ela precisa entrar em "um estado de exaltação, um estado onde a hipérbole é a forma "natural" de expressão porque qualquer coisa menos do que isso iria comunicar apenas o aparente (naturalístico, banal) drama, não o verdadeiro (moral, cósmico) drama." (BROOKS, 1995, p. 40).

As transições entre o patético melodramático e a comédia se dão quando piadas – textuais ou comportamentais – contém, restringindo, os sentimentos de injustiça, desconforto e tédio manifestados por Nenê. As piadas são expressas por todos, inclusive por Nenê, que faz uso de gaguejos e onomatopeias com sentido cômico em meio à sua crise. O objetivo é impedir que a personagem, por seu sofrimento, afaste o público da sensação do cotidiano como algo leve, bem humorado, cômico. Evita-se assim apresentar o problema de maneira totalmente – ou verdadeiramente - dolorosa, o que seria, na visão do próprio autor, "desgastante". Conforme Vianinha: "Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ter o tom dominante. No fundo, A Grande Família é a autogozação das nossas dificuldades." (Oduvaldo Vianna Filho apud PEIXOTO, 1983, p. 155).

Ao final do episódio, o movimento pendular entre o familiar - banal e bem-humorado cotidiano - e o infamiliar – a crise comunicacional da "rainha do lar" - é estabilizado, embora não estancado. A injustiça quanto ao papel de Nenê dentro da casa e a percepção dela de que há uma ausência de sentido em sua vida não é superada,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

mas ao menos é reconhecida por todos. Esse reconhecimento decorre do que Lia Zanotta Machado chama de um "código relacional", que indicaria que a solidariedade de todos com Nenê, além do aspecto sentimental, derivado de seu papel de mãe, seria "ancorado nas noções de honra, reciprocidade e hierarquia" que rearticulam em qualquer família os fluxos e contrafluxos do "código individualista". (MACHADO, 2001, p. 15).

O final de *Todo dia ela faz tudo sempre igual* guarda ainda outra indicação de algo perene na estética da série: uma proposta de reflexão que coloca em evidência a forma pela qual é construída a ilusão de realidade no episódio. Essa proposta de reflexão combina humorismo e compaixão de forma a criar um distanciamento engajado – veremos como esse distanciamento engajado é relativamente constante, estando presente inclusive na segunda fase da série, ainda que mais tênue e dissimulado. Nesse sentido, em *Todo dia ela faz tudo sempre igual*, Nenê é uma personagem narradora que desnuda o caráter ficcional da narrativa e, no entanto, simultaneamente, cria outra ilusão de veracidade, fazendo o espectador identificar-se se não com o motivo que a faz sofrer, ao menos com a forma divertida - a maior parte do tempo - pela qual ela sofre.

Capaz de antecipar as ações dos demais personagens, ridicularizando-os, ironizando-os, por momentos parecendo viver em uma dimensão paralela à deles, Nenê, no entanto, não se coloca jamais em estado de superioridade moral, intelectual ou emocional em relação aos outros membros da família. Pelo contrário, a sua reflexão final, que encerra o episódio, é sobre como o seu sentimento é igualitário – pertinente a qualquer um. Essa reflexão elucida também a razão pela qual os autores constroem o enredo com base em transições entre o cômico e o melodramático: "Ahm meu Deus, nada melhor do que ficar na fossa, ir até o fundo da fossa, prá descobrir que vale a pena tentar de novo, que sempre vale a pena recomeçar...".

Ao fim do episódio, a família reconhece o sofrimento de Nenê e esta volta a reconhecer o sentido de sua existência no seio da família. Nas palavras do marido, Nenê volta a ser "a mais forte dessa casa, o para raio, o cobertor, a aspirina...". Veremos em roteiros escritos 28 anos mais tarde como esse duplo reconhecimento permanece uma característica da estrutura dramática de episódios da série quando se trata da mãe em *A Grande Família*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

7. Dos anos de chumbo ao vale a pena ver de novo.

Com a morte de Vianninha em 1974, seguida da morte de Paulo Pontes - que havia assumido a responsabilidade pelos textos da série no lugar do amigo -, *A Grande Família* chega ao fim em 1975, só retornando às telas 26 anos mais tarde, agora recriada e escrita por Claudio Paiva, Bernardo Guilherme, Adriana Falcão e Marcelo Gonçalves, seguidos por Marcio Wilson e Juca Filho – todos estes autores de episódios da primeira temporada da nova fase, 2001, que teve direção geral de Mauro Mendonça Filho, direção deste e de Rodrigo Cebrian e direção artística – à época chamada "de núcleo" - de Guel Arraes. A redação final dos textos foi de Claudio Paiva.

As transformações culturais, sociais, políticas, econômicas e demográficas ocorridas no Brasil entre 1975 e 2001, alteraram percepções, comportamentos e também a legislação no que diz respeito a questões relacionadas à autonomia, à liberdade e à igualdade para as mulheres. Desde o início da década de 70, o movimento feminista luta pelo divórcio, contra a violência – principalmente a doméstica - sofrida pelas mulheres, pela licença maternidade e a favor do direito ao aborto. A Lei do Divórcio, de 1977 – dois anos após o fim da primeira fase de *A Grande Família* - e a licença maternidade[47] incluída na Constituição Federal de 1988 são indicadores expressos na legislação dessas transformações que afetam tanto a mulher quanto a família brasileira.

Antes da Lei do Divórcio, o casamento era considerado vínculo indissolúvel. A pessoa não podia se casar de novo, o que significava que o desquite era a única possibilidade de separação oficial entre os casais, com a moralidade vigente atingindo duramente a mulher desquitada, como é possível observar na novela *Estúpido Cupido* (1976), de Mario Prata, na série *Malu Mulher* (1979), escrita por Manoel Carlos, Euclides Marinho, Renata Pallotini e Armando Costa – o mesmo de *A Grande Família* –, e também na minissérie *Anos Dourados* (1986), de Gilberto Braga.

[47] A legislação passa a determinar estabilidade provisória no emprego da gestante e a garantia do emprego desta até cinco meses após o parto.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Entre aqueles aparentemente distantes anos de chumbo e o início do século XXI, se dá o apogeu da televisão – transmissão de audiovisual com sinal aberto – no Brasil, com a TV Globo em 1980 atingindo cerca de 50 milhões de brasileiros, mais de 1/3 da população do país. (KEHL, 1986, p. 169). A partir desse mesmo ano, novelas passam a ter um horário específico à tarde para suas reprises na grade da emissora. O surgimento do *Vale a pena ver de Novo* atesta o papel relevante da dramaturgia na programação da TV Globo. Essa relevância é composta principalmente por telenovelas - com produção constante e ininterrupta -, mas secundariamente também por séries, minisséries e seriados como *Carga Pesada* (1979-1981 e 2003-2007), *Malu Mulher* (1979-1980), *Plantão de Polícia* (1979-1981) e *Anos Dourados* (1986).

O projeto de modernização e integração nacional da TV Globo, ainda que desenvolvido de forma autônoma – "comandada por homens de publicidade e marketing" (KEHL, 1986, p. 174) -, se mostra útil, coerente e adaptado ao projeto de modernização e integração nacional empreendido pelo Estado brasileiro do período.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> "Ligados, em cadeia nacional, na fala (geralmente apaziguadora) da Rede Globo, estamos de alguma forma pertencendo a um todo unitário que nos contém e nos significa enquanto brasileiros de um outro Brasil. Não mais o país agrícola representado pelo Jeca Tatu, não mais o "subdesenvolvido" cantado pelas esquerdas que chegaram a ter um papel cultual importante na década de 60. Trata-se agora do Brasil moderno, urbano, industrializado. Trata-se de um país que ingressou (a reboque, mas esse é outro papo) na era mais avançada do capitalismo. Nós, o público global, brasileiros de um outro Brasil, nos vemos refletidos todos os dias nas imagens de uma sociedade de consumo. Enquanto público e enquanto mercado consumidor: assim se dá a integração dos brasileiros via Embratel." (1986, p. 170)

Em 2001, com o modelo de programação da TV Globo já completamente implantado e os hábitos dos telespectadores formados, telenovelas da emissora oferecem ao público uma possibilidade de interação com assuntos que "...estariam situados no domínio do feminino, doméstico e privado", passando também a encenar "modelos de conduta, muitas vezes contraditórios, amplamente compartilhados", proporcionando "um repertório através do qual os telespectadores mobilizam seus dramas pessoais em termos que são reconhecíveis publicamente.", garantindo ao público o pertencimento "a uma certa comunidade imaginária". (HAMBURGER, pp. 144-145). De uma maneira geral, são esses atributos também que desde 1973 caracterizam a série *A Grande Família*.

Apesar dos movimentos feministas, do fim da ditadura e das mudanças sociais, culturais e legislativas ocorridas entre 1975 e 2001, Nenê inicia a nova fase da série ainda ocupada com trabalhos domésticos e com atenções (aos) e desatenções (dos) familiares. Do ponto de vista dramatúrgico, a personagem segue oferecendo um contraponto de intensidade emocional ao aspecto mundano, dissimulado e cômico dos demais. Entretanto, algo das mudanças relativas à autonomia, liberdade e igualdade das mulheres se faz presente também no comportamento da mãe de *A Grande Família* anos 2000. Ela não continua a fazer tudo exatamente igual.

7.1. Todo dia ela faz tudo sempre igual (2001)

Da mesma forma que as demais produções dramatúrgicas da emissora líder de audiência ao longo daquele período, *A Grande Família* anos 2000 acelerou sua ação dramática, ou seja, aumentou o número de situações propostas dentro de cada episódio e a velocidade de ultrapassagem dos acontecimentos. Um exemplo: o episódio *Todo dia ela faz sempre tudo igual* de 1973 tinha 12 cenas, nenhuma subtrama e aproximadamente 33 minutos; o episódio *Todo dia ela faz tudo sempre igual* de 2001 tinha 23 cenas, uma subtrama acrescida à trama central e 30 minutos de duração. Com o desdobramento das situações ocorrendo de forma mais rápida, as manifestações sentimentais foram reduzidas e compactadas, fazendo o aspecto melodramático na série aparentemente dar lugar no mais das vezes a um cotidiano situacional cômico, por assim dizer, mundano, banal.

À semelhança da primeira fase, os conflitos continuam girando em torno de problemas econômicos e comportamentais filtrados por um ou mais membros da família e que terminam em algum tipo de harmonia, com solidariedade explícita entre todos, principalmente diante de fracassos. A série ganha uma pequena cidade cenográfica – pequena se comparada às cidades cenográficas de novelas da TV Globo do mesmo período -, que inclui uma rua, a frente da casa dos Silva e uma pastelaria, mas o cenário principal onde se desenrolam as ações continua sendo o da casa da família. A pastelaria tem um dono, que é um novo personagem fixo da série: Beiçola. Demais personagens que iniciam a nova fase são os mesmos, exceto por Júnior, que deixou de existir.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Segundo Mallmann, Salomão e Wilson, a mensagem de crítica social trazida nos autoritários anos 70 por Júnior se torna menos sentencial e mais dramática se trazida por outro personagem: "O sujeito politizado, ético e crítico das injustiças sociais passou a ser Lineu, que tinha, ao mesmo tempo, liberdade para criticar e autoridade para dar exemplo." (2015, p. 22). Além disso, passados 28 anos, outras diferenças mais ou menos sutis podem ser notadas nas características das personagens em relação à primeira fase da série.

De modo a poder participar de um maior número de situações cômicas sem perder sua seriedade e autoridade moral, Lineu se tornou um pouco mais ingênuo do que na década de 70. Agostinho, por sua vez, sustenta ainda mais autoconfiança – ou menos *simancol* - do que nos anos 70. Bebel vai passando de "esposa e do lar" à situação de empresária trabalhadora. Tuco adquire não apenas alma de artista, mas todos os problemas que a carreira artística implica. Nenê, por outro lado, continua sendo a personagem que mais insiste em oferecer um contraponto de intensidade emocional ao aspecto mundano e cômico do comportamento dos demais, entretanto, essa sentimentalidade da mãe abnegada de *A Grande Família* se apresenta, é encenada, de forma diferente daquela dos anos 70.

Todo dia ela faz tudo sempre igual foi levado ao ar em 03/05/2001, sendo o sexto episódio da primeira temporada. Claudio Paiva assina a redação final, e ele, Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme foram os autores do texto, cujo tema central é semelhante ao do quase homônimo - *Todo dia ela faz **sempre tudo** igual* -, de 1973, mas com uma subtrama advinda de outro episódio da primeira fase chamado *Bebel vai à Guerra* (18/10/1973). Em resumo: Nenê está em crise com seu papel na família enquanto Bebel, mesmo contra a vontade de Agostinho, arranja trabalho, entretanto desiste do emprego logo no primeiro dia. Nenê resolve ocupar a vaga de Bebel, mesmo enfrentando a oposição de todos, especialmente de Lineu. Justamente quando o marido muda de ideia e passa a apoiar o desejo da esposa de se tornar uma "mulher moderna", Nenê resolve pedir demissão do emprego e volta a cuidar da família e dos afazeres domésticos.

Além do título e do tema central – a insatisfação de Nenê com seu cotidiano - , são idênticos aos do original da década de 70 trechos de cenas, algumas piadas e partes de diálogos, de modo que podemos dizer que estamos diante de uma adaptação. Porém, é uma adaptação livre, já que ocorrem desdobramentos diferentes do original. E mais importante que isso: a velocidade da sucessão dos acontecimentos, o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

tratamento do tema central, os critérios de verossimilhança e de criação de "ilusão de realidade" são diferentes, gerando uma dramaturgia distinta daquela de 1973.

Os personagens de *Todo dia ela faz tudo sempre igual* (2001) foram: Lineu Silva (Marco Nanini) - 60 anos. Moralista, tem certa autoridade sobre os demais, porém ingênuo, se deixa envolver em situações imorais. Casado com Nenê, por quem zela, por quem tem carinho e amor e a quem teme contrariar. É pai do Tuco e da Bebel e sogro do taxista Agostinho, que vive o perturbando e o envolvendo em situações constrangedoras; Irene Souza e Silva ou Dona Nenê ou Nenê (Marieta Severo) - Esposa de Lineu, é uma esposa amorosa, dona-de-casa e mãe dedicada e super protetora. Amada por todos, apresenta desconforto com o papel de "esposa e do lar"; Maria Isabel Silva Carrara ou Bebel (Guta Stresser) - É a filha mais velha de Lineu e Nenê. Voluntariosa e sentimental. Bebel é casada com Agostinho Carrara. Apesar de se amarem muito, os dois vivem brigando e são pais de Florianinho;

Agostinho Carrara (Pedro Cardoso) – O marido de Bebel é um malandro que vive aborrecendo Lineu e que muitas vezes acaba envolvendo o sogro em seus trambiques e armações. Apesar de individualista e trambiqueiro, tem grande respeito por Lineu e Nenê; Artur Silva ou Tuco (Lúcio Mauro Filho) - Filho caçula de Lineu e Nenê, Tuco é relaxado e não gosta de trabalhar, vivendo na dependência dos pais, que cobram do filho que ele consiga um emprego, tome rumo na vida; Seu Flôr (Rogério Cardoso) – aquele que mais sustentou as características dos anos 70, apenas ainda um pouco mais piadista, irônico, ácido e debochado do que antes; Beiçola (Marcos Oliveira) – dono da pastelaria próxima à casa dos Silva e advogado nas horas vagas. Pão duro: economiza nos recheios dos pasteis e em tudo o mais. Apaixonado por Nenê, que atribui as cantadas recebidas ao fato de Beiçola não ser bom da cabeça. De fato, o advogado pasteleiro, toma remédios psiquiátricos para tentar superar o trauma gerado pela morte da sua mãe.

Na primeira cena, todos brigam pelo direito de ocupar o único banheiro da casa e também todos recorrem à mãe - situação idêntica à do episódio original:

> **NENÊ** - Todo dia é isso. Eles ainda não se decidiram se eu sou da delegacia da mulher, do tribunal de pequenas causas, do departamento de esgotos, da manutenção ou do tempo da escravidão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Nenê se mostra capaz de antecipar o que os demais membros da família dizem ou fazem, como acontecia no episódio de 1973. Porém, em 2001, todos os diálogos e situações ocorrem de forma bem mais rápida e – importante! - os apartes de Nenê não são dirigidos exclusivamente ao público, sendo eventualmente escutados também pelos familiares a sua volta e, dessa forma, convertem-se em diálogos.

> **CENA 2 - COZINHA - INT/DIA**
> NENÊ PREPARA O CAFÉ DA MANHÃ ENQUANTO RECLAMA DA ROTINA.
>
> **NENÊ** - Como todos os dias. Põe a mesa, ferve leite, faz café, agora o Lineu vai perguntar se precisa tanto ovo pra fazer uma omelete...
>
> LINEU ENTRA NA COZINHA.
>
> **LINEU** - Precisa tanto ovo pra fazer uma omelete?
>
> **NENÊ** - (A LINEU) Menos do que meio ovo para cada pessoa não dá! (A SI MESMA) Agora ele vai dizer que eu gasto muito pó de café...
>
> **LINEU** - Eu não digo mais nada.
>
> **NENÊ** - Ou então vai reclamar da água: "Olha o racionamento, Nenê"...
>
> **LINEU** - Isso eu vou reclamar mesmo!

A insatisfação que a personagem manifesta em apartes, por ser percebida pelos demais, não cumpre tanto quanto no roteiro de 1973 a função de distanciar o público. Entretanto, como Nenê continua podendo antecipar o que os demais dirão, permanece uma reflexão metalinguística sobre o texto que se associa à comédia à medida que anuncia, ridicularizando, uma rigidez instalada e um discurso pretensamente sério dos demais. Por outro lado, o sofrimento de Nenê é reduzido ao mínimo, com seu desdobramento e clímax, que ocorriam quando ela perdia e recuperava a capacidade de falar – que ocupava mais da metade do texto original –, sendo absolutamente suprimidos. Essa supressão modifica toda a relação entre comédia e melodrama no episódio de 2001.

Bebel se demite no primeiro dia de trabalho, o que leva à inversão de papeis: Nenê vai trabalhar fora e Bebel começa a trabalhar no lugar da mãe, em casa. É uma decisão que leva em conta a insatisfação de Nenê com seu cotidiano, a falta de consideração dos demais pelo trabalho doméstico dela e, especialmente, a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

determinação de Nenê em provar que sua capacidade de trabalho é a mesma de uma "mulher moderna".

> **BEBEL** - Mamãe! Eu pedi demissão na pastelaria!
>
> **NENÊ** - Já, minha filha? Mas logo no primeiro dia? Seu fundo de garantia não vai dar nem pra comprar um pastel!
>
> **BEBEL** - Pois é, pastel! Foi do que ele me chamou! Só porque um freguês me enganou no troco, o Beiçola me deu a maior bronca e me chamou de pastel na frente de todo mundo!
>
> **NENÊ** - Pastel?! Ele te chamou de boba, minha filha.
>
> **BEBEL** - Ele me chamou de pastel, mãe! Vindo de um sujeito que faz um pastel horrível, isso é uma tremenda humilhação!
>
> **NENÊ** - Mas, minha filha, trabalho é assim mesmo...
>
> **BEBEL** - Como é que você sabe? Você não trabalha! Aliás, sorte a sua de não precisar enfrentar a realidade lá fora!
>
> **NENÊ** - A realidade é que você não quer dar duro, Bebel.
>
> **BEBEL** - Você fica o dia em casa, no bem-bom, e não tem idéia do que passa uma mulher moderna no mercado de trabalho.
>
> **NENÊ** - Ah, é? Pois escute aqui, "mulher moderna": se eu quiser trabalhar fora, eu trabalho! Porque eu não tenho medo da luta

No trabalho na pastelaria Nenê faz sucesso, agrada aos clientes com seus pastéis maravilhosos, enquanto Bebel como dona de casa é um fracasso. Lineu pressiona a esposa a voltar pra casa, inclusive utilizando a função de fiscal da saúde pública para ameaçar fechar a pastelaria. Não adianta, Nenê se recusa a largar o emprego. Lineu faz todos cumprirem tarefas domésticas para ajudar Bebel e declara seu apoio à decisão da esposa de trabalhar fora. Porém, mais tarde, ao fim do seu primeiro dia de trabalho, Nenê discute com Beiçola, porque o dono da pastelaria não quer pagar a ela o salário combinado, e se demite. A mãe de *A Grande Família* volta pra casa se considerando uma fracassada, mas Lineu a convence do contrário. O casal vive um momento amoroso íntimo enquanto Seu Flôr, Tuco, Bebel e Agostinho ficam presos no quarto, aguardando que Lineu e Nenê terminem um jantar íntimo para que a mãe os ajude, como sempre.

> **NENÊ** - Lineu, você tinha razão. Eu não devia trabalhar fora, sou um fracasso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

LINEU - Fracasso? Você transformou aquela espelunca num sucesso e fez o melhor napolitano que eu já comi na vida. Você provou que é uma grande mulher de negócios.

NENÊ - (SE ANIMA) É mesmo?

LINEU - Claro! Olha, Nenê, com a casa você não precisa se preocupar. Nós damos um jeito. Você pode trabalhar fora à vontade.

NENÊ - Obrigada, meu amor. Mas eu não quero mais...

LINEU - Não? Mas você tem que trabalhar fora! Você não pode passar a vida como uma simples dona de casa!

NENÊ - E por que não? O que tem de errado em ser uma simples dona de casa?

LINEU - (SEM GRAÇA) Bom... é que... Eu achei que você achasse errado ser uma simples dona de casa!

NENÊ - Pois não é. No fundo, eu só queria provar que podia trabalhar fora. E agora que eu provei, posso voltar à vida que eu escolhi. É uma vida que tem sua parte chata, mas... (ABRAÇA O MARIDO) ...também me dá muitas alegrias!

LINEU - O Beiçola não merece você, Nenê. Pra merecer você, um homem tem que te tratar como uma rainha... (T) Aceita jantar comigo... minha rainha?

(...)

CENA 22 - QUARTO DE TUCO - INT/NOITE
TUCO, SEU FLOR, AGOSTINHO E BEBEL. AGOSTINHO ACOMPANHA A CONVERSA DE LINEU E NENÊ COM O OUVIDO NA PORTA.
(...)

FLOR - Pronto. Fizeram as pazes. Já podemos ir jantar com eles.

BEBEL - E atrapalhar o jantar dos dois? De jeito nenhum!

AGOSTINHO - Do mesmo jeito que a gente não sabe viver sem a Nenê, ela também não sabe viver sem a gente. Vamos lá. (TENTA ABRIR A PORTA, MAS A MAÇANETA SAI NA MÃO DELE) Ih! Essa porcaria quebrou de novo!

TUCO - Ainda bem que a mamãe está em casa. (CHAMA) Manhê!

CENA 23 - COPA - INT/NOITE
OUVE-SE A FAMÍLIA GRITANDO POR NENÊ AO FUNDO. LINEU E NENÊ SE BEIJAM E NÃO ESTÃO NEM AÍ. DETALHE DA MAÇANETA DO QUARTO, QUE ESTÁ

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

SOBRE A MESA - FOI LINEU QUE ARRANCOU. **FIM DO PROGRAMA.**

A tensão em *Todo dia ela faz tudo sempre igual* 2001 é causada por dois movimentos contraditórios: a saída de Nenê para o espaço público, para o trabalho fora de casa, indicando uma necessidade individual que, paradoxalmente, só irá se resolver dentro do limite da casa, dentro dos limites da família. Porém, os laços familiares precisam ser redefinidos: a intimidade ganha espaço, daí o episódio terminar com os outros membros da família no quarto, trancados, enquanto Nenê e Lineu permanecem na sala. A maior liberdade alcançada por Nenê é dentro de casa e ao lado do marido. Como vimos, foi Lineu quem trancou os demais, arrancando a maçaneta do quarto. A vida privada ganha espaço dentro "da família conjugal patriarcal" e a casa se torna mais habitável para o indivíduo, porém mais estreita para a família enquanto coletividade. (HABERMAS, 2014, p. 167)

Se na representação da família tradicional brasileira de 1973 a maternidade era percebida como função única da mulher, na família formada nas camadas médias de 2001 a mulher tem que lidar com "o complicado gerenciamento da maternidade (junto) com a prática profissional". Esse gerenciamento implica em lidar simultaneamente com aspectos da ideologia individualista, do ideário feminista, da luta de classes e de expectativas diversas, "de ordem profissional, afetiva, financeira, ou seja, centradas na realização pessoal dessa mulher que também é mãe.". (BRAGA, 2008, p. 272-273).

Quanto à forma, no episódio de 1973, até certo ponto, a enunciação ocupava "o centro da cena, em detrimento do enunciado" e dramatizava-se "a própria perda da naturalidade de narrar." (FIGUEIREDO, 2003, p. 83). Nenê antecipar falas e comportamentos, se dirigir diretamente ao público sem que os demais a ouvissem, assim como perder a capacidade de falar, gerava distanciamento e propunha reflexão sobre os procedimentos narrativos, o que é coerente com a conhecida influência do teatro épico de Piscator e Brecht sobre Costa e Vianinha. Porém, ao mesmo tempo, Nenê permanecia uma personagem familiar ao público, e sua identidade, simultaneamente singular e maternal, gerava um símbolo a mais de autenticidade para o enunciado. Entre o distanciamento reflexivo e a transparência da enunciação, Costa e Vianinha, malabaristas, optaram por ambos. A reflexão em 1973 incluía e destacava a experiência do sofrimento, apenas a comédia buscava torná-la menos pungente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Já em 2001, o problema de Nenê é acompanhado através de uma dramaturgia preocupada em criar uma maior "ilusão de realidade" em comparação com o episódio da década de 70, o que é coerente com o bem sucedido projeto narrativo das telenovelas – estendido às séries - da Rede Globo ao longo daqueles 28 anos. Esse projeto restringe o excesso melodramático e também faz com que dos três procedimentos adotados no episódio original para gerar reflexão sobre a própria narrativa seja mantido apenas o da capacidade de Nenê de antecipar falas e ações das demais personagens. Em 2001 reflexão e distanciamento são substituídos por um investimento maior em situações cômicas, contidas exatamente pelo mesmo que em *Our hospitality*, de Buster Keaton, em 1923, continha a comédia: a força do amor. No caso de *Todo dia ela faz tudo sempre igual* de 2001, a força do amor entre Nenê e Lineu.

O melodrama agora encontra Lineu não apenas solidário e dependente de Nenê como nos anos 70, mas arrebatadamente apaixonado. Dessa forma, o aspecto melodramático em 2001 pressupõe muito mais do que antes foco no tema da "busca da realização amorosa". Isso acontece quando um casal ligado por "afeto sincero" não consegue "remover os obstáculos que os separam. A felicidade é adiada ou mesmo impossível devido a entraves de natureza social." (HUPPES, 2000, p. 35).

Ao menos desde *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a força do amor constitui-se na literatura e nas artes cênicas opondo individuo e família, amor e sistema de regras tradicionais *(*BENZAQUEN DE ARAUJO e VIVEIROS DE CASTRO, 1977, p.149*)*. Ivete Huppes considera igualmente que no melodrama a oposição familiar é frequentemente parte constituinte do tema romântico. (2000, p. 35). Mas em *A Grande Família* até que ponto é possível se dizer que o amor entre Nenê e Lineu era uma força que opunha Nenê à família? E como a comédia e a imaginação melodramática lidavam com isso?

7.2. Joga pedra na Nenê! (2006)

Levado ao ar em 05/10/2006, o episódio *Joga Pedra na Nenê!* teve direção de Luis Felipe Sá, direção geral de Maurício Farias e direção artística, ou de núcleo, de Guel Arraes. Foi escrito por Adriana Falcão, Mauro Wilson e Bernardo Guilherme; Claudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme assinam a redação final do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

texto. Em resumo: Nenê presta depoimento à novela das 21 horas – à época, pessoas anônimas reais eram gravadas falando de suas vidas para a novela das 21 horas, *Páginas da Vida* (2006), de Manoel Carlos. Nenê acaba dizendo em rede nacional que apesar de bem casada tem fantasias sexuais com outros homens. Isso deixa Lineu bastante envergonhado e faz a mãe de *A Grande Família* ser duramente criticada em casa e difamada tanto no bairro quanto na repartição em que Lineu trabalha. A vizinha Dona Abigail – personagem transitório - e o amigo e chefe de Lineu, Mendonça, são os fofoqueiros e difamadores de plantão, involuntariamente coadjuvados por Beiçola, que acredita ser um dos homens com quem Nenê sonha. Paralelamente, Agostinho tenta impor a Bebel que ela sonhe apenas com ele, mas como a esposa se recusa, ele tenta se vingar dela, expressando e encenando suas próprias fantasias. Lineu acaba se arrependendo das críticas que fez à esposa, enquanto Nenê sonha romanticamente com o marido, grita em público sua paixão por Lineu e mais uma vez o amor do casal soluciona o episódio.

A partir da segunda temporada, em 2002, surgem Mendonça (Tonico Pereira), que é chefe e amigo de Lineu, aproveitador e estereótipo do mau funcionário público que volta e meia mete o marido de Nenê em situações "pouco familiares"; e Marilda (Andréa Beltrão), amiga de Nenê, cabeleireira, dona de salão, patroa de Bebel, "dedo podre" pra homem. E a partir de 2005, na quinta temporada, surge Paulão (Evandro Mesquita), amigo de Agostinho, mecânico malandro e ignorante. Estes novos personagens fixos passaram a dividir histórias com a família Silva e também com inúmeros outros personagens convidados eventuais.

Já em sua abertura, o episódio estabelece seu tema: trata-se da intimidade, da interioridade e da sexualidade de Nenê, manifesta por ela na forma de sonhos com outros homens, que não o marido:

> **CENA 1 – DEPOIMENTO – EXT/DIA.**
> NENÊ DÁ UM DEPOIMENTO EXATAMENTE IGUAL AOS DEPOIMENTOS DO FINAL DA NOVELA PÁGINAS DA VIDA. O DEPOIMENTO É CHEIO DE CORTES.
>
> **NENÊ** – Ah, eu sou casada há muito tempo. Mais de trinta anos. / Com o mesmo homem sim. Nunca traí o meu marido! / A gente tem... uma coisa, um pelo outro. Eu acho que é paixão o nome disso. O tempo passa, e a gente ali, sempre junto. / Ah, é claro que eu já tive fantasias com outros homens. Toda mulher tem, não é?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

A reclamação geral é de que a mãe de família rompeu o acordo segundo o qual certas intimidades **de mulheres casadas** não podem ser ditas em público. É essa reclamação que justifica a paródia ao título de música de Chico Buarque de Hollanda, *Joga pedra na Geni!*. É também essa a justificativa para o trocadilho que substitui Geni por Nenê. Na música de Chico se joga pedra e bosta em Geni, uma prostituta, e nesse episódio de *A Grande Família* Nenê também vai ser insultada e difamada por manifestar publicamente seus desejos sexuais.

> **CENA 2 – CASA – INT/NOITE.**
> LINEU, NENÊ, MARILDA E TUCO ACABAM DE ASSISTIR AO DEPOIMENTO DE NENÊ. TODOS FICAM ESPANTADOS. NENÊ ESTÁ SEM GRAÇA.
>
> **NENÊ** – E aí? (**TODOS MUDOS**) Vocês acharam que eu fiquei gorda na TV?
>
> **LINEU** – Você ficou é maluca!
>
> **TUCO** – Os meus amigos vão pensar que a minha mãe é uma tarada.
>
> **NENÊ** – Eu estava com cara de tarada?
>
> **LINEU** – Fantasias com outros homens, Nenê?
>
> **MARILDA** – Calma! A Nenê só disse o que todo mundo pensa, mas não tem coragem de dizer. Eu também tenho fantasias sexuais.
>
> **LINEU** – Mas você não tem marido!
>
> **MARILDA** – Também não precisa ofender.
>
> **LINEU** – Claro. Eu nunca posso ofender. Só posso ser ofendido.
>
> (...)
>
> **NENÊ** – E esse negócio da fantasia que eu falei, não é assim, nenhuma fantasia grande. É só uma fantasiazinha. Vai dizer que, em mais de trinta anos de casado, você nunca teve uma fantasia com outra mulher, Lineu?
>
> **LINEU** – Mas nunca declarei isso para o Brasil inteiro.
>
> LINEU SAI DA SALA IRADO. NENÊ VÊ QUE FEZ BESTEIRA.

Os autores estão aproveitando a tensão e ambivalência entre valores modernos e tradicionais quanto a relações conjugais e sexualidade para produzir a história. O que todos defendem ao criticar Nenê é que ela seja o modelo da mãe de uma família tradicional hierárquica, com papeis, posições e comportamentos bem definidos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

valorizada por sua submissão ao coletivo e fidelidade ao marido. Mãe é mãe! Não pode falar de sexo, especialmente não pode falar sobre isso em público – a menos que seja para se declarar ao marido e pai. Do contrário, gera desconforto.

A história poderia ficar menos divertida do que o desejável à medida que o tema atravessa o espinhoso assunto da sexualidade da mulher casada. Ao falar das fantasias sexuais de Nenê, que tem desejos independentemente do marido, corria-se o risco do público ficar atento à seriedade do tema – que envolve assuntos sensíveis como isonomia entre gêneros, fragilização do poder do pai e marido na sociedade moderna e sexualidade da mulher casada. Para não correr esse risco, e outro até pior, que seria o do público se desinteressar pelo episódio, os autores criaram um enredo que, além das piadas contidas em quase todos os diálogos, possui duas subtramas pautadas pelo exagero e pela farsa.

Na primeira subtrama, Agostinho cobra da esposa uma moralidade que é completamente ultrapassada em 2006 e talvez já o fosse até mesmo em meados dos anos 70: ele cobra de Bebel submissão, obediência e fidelidade ao marido **até nos sonhos**:

> **CENA 3 – CASA DE AGOSTINHO – INT/NOITE.**
> AGOSTINHO E BEBEL TAMBÉM VIRAM O DEPOIMENTO DA NENÊ.
>
> (...)
>
> **AGOSTINHO** – A minha própria sogra falando safadeza dessa categoria?
>
> **BEBEL** – Não foi "safadeza".
>
> **AGOSTINHO** – Uma mulher casada falando que pensa em outros homens se não é safadeza é o que então?Mas a culpa também não é da dona Nenê. Uma mulher casada com um sujeito como o Lineu, tinha que pensar mesmo em outros homens.
>
> **BEBEL** – Ô, Agostinho, eu também tenho fantasias com outros homens, e daí?
>
> **AGOSTINHO** – Maria Isabel, você não repita isso!
>
> **BEBEL** – Então não fale mal do meu pai.
>
> **AGOSTINHO** – Quando é que você tem essas fantasias?
>
> **BEBEL** – (IRÔNICA) Ah, Tinho, fantasia não tem hora certa. Ela vem e... pam!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> **AGOSTINHO** – Com quem? Com o Gianechinni? Com o Paulão da Regulagem?
>
> **BEBEL** – As fantasias são minhas e eu não vou dizer com quem eu tenho.
>
> **AGOSTINHO** – Mulher minha não tem fantasia com outro homem e ponto final!
>
> **BEBEL** – Eu tenho! E aí? (TRANCA-SE NO BANHEIRO) O que é que você vai fazer?
>
> **AGOSTINHO** – (BATE NA PORTA) Maria Isabel, isso não vai ficar assim!

O ridículo a que Agostinho se expõe é causado por si mesmo ao exagerar o discurso controlador sobre a sexualidade feminina: a esposa estaria proibida não apenas de falar sobre fantasias tidas em sonhos, mas sequer de sonhá-las! Esse discurso anódino levado a sério por Agostinho é enfrentado por Bebel nos termos de um combate aos "elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições.". (BAKTHIN, 1987, p. 81) Este combate à inadequação do discurso restringe a seriedade do conflito entre a mulher com fantasias sexuais (Nenê) e o marido e pai de família (Lineu), que segundo valores tradicionais estaria sendo questionado em sua posição de "homem". Os exageros e a farsa desta subtrama interferem na trama central, tornando-a mais leve e indicam que o conflito entre Nenê e Lineu não deve ser levado tão a sério assim:

> **NENÊ** – Eu destruí a minha família, Marilda!
>
> **MARILDA** – Sem drama, Nenê! Eu sei que não é fácil dizer a verdade. Tem gente que acha a mesma coisa e não está pronta pra ouvir.
>
> **NENÊ** – Mas o importante não são outros. O importante é a opinião da minha família. A opinião do Lineu! Com o Lineu do meu lado, eu posso enfrentar a tudo e a todos!
>
> BARULHO. CHEGA LINEU BÊBADO.
>
> **NENÊ** – Oi, Lineuzinho... Você está bêbado?
>
> LINEU MAL FALA.
>
> **MARILDA** – Pelo jeito, ele não precisa nem responder.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

NENÊ VAI AJUDAR LINEU E ENCONTRA COM ELE O CARTÃO DA BOATE.

NENÊ – Lineu, você foi numa boate de show erótico?

LINEU – A minha fantasia é de odalisca. Qual é a sua, Nenê?

FIM DO PRIMEIRO BLOCO.

Nenê resolve não falar mais, usando apenas bilhetes lacônicos para se comunicar. Isso dura apenas uma cena. A paródia ao código melodramático não esconde a injustiça cometida contra ela: se o homem tem desejo sexual, por que a mulher não o teria? Mas apenas Nenê sofre críticas da família, dos vizinhos e dos colegas de Lineu por manifestar seus desejos. Quando Bebel manifesta o mesmo, a situação permanece apenas cômica porque ela não é **A Mãe** em *A Grande Família*. Apenas os desejos de Nenê representam ameaça à tranquilidade do lar. É Nenê, portanto, que manifestando sua sexualidade, manifesta também oposição a esse tradicional e resistente enclave hierárquico existente dentro da sociedade moderna: a família.

Se injustiça e perseguição contra Nenê são elementos do código melodramático, outro elemento de comédia – além da subtrama de Bebel e Agostinho - restringe os efeitos desse código: Marilda, Bebel e Tuco, solidários a Nenê, desqualificam um de seus detratores em uma subtrama farsesca sem resultados a não ser o de demonstrar que Nenê, ao contrário, por exemplo, de Arandir de *O Beijo no Asfalto*, não está tristemente só. A família, na série, é encenada como um coletivo que situa, defende e legitima **a mãe** em seu espaço social, cujo centro – e não à toa cenário principal – é a casa.

Ao fim do episódio, a reparação da injustiça, característica da estrutura melodramática, ocorre com o reconhecimento do direito ao sonho erótico das mulheres casadas, mas este direito é estabelecido dramaturgicamente através da comédia.

CENA 23 – CASA DE AGOSTINHO – INT/NOITE.
NOVAMENTE AGOSTINHO TODO ARRUMADO PRA DORMIR. BEBEL CHEGA.

BEBEL – Todo arrumadinho pra sonhar com a dona Zulmira?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

AGOSTINHO – Todo arrumadinho pra ficar acordado com você a noite toda!

BEBEL – Mas você não disse que só ia transar comigo depois que tivesse fantasias com outras mulheres?

AGOSTINHO – Mudei de idéia. Vem cá, vem...

BEBEL ENCONTRA O FILME ERÓTICO QUE AGOSTINHO ALUGOU E LÊ O TÍTULO.

BEBEL – "Panteras insaciáveis!" Você estava se inspirando em fantasias com panteras pra depois transar comigo, seu canalha?

AGOSTINHO – Que é que tem? Você mesma disse que fantasia não tem nada demais.

BEBEL – Mudei de idéia. Agora, quem não quer nada sou eu.

AGOSTINHO – Ah, é? E como é que eu fico?

BEBEL – Você, eu não sei. Mas eu vou dormir com o Brad Pitt, Tom Cruise, George Clooney...

BEBEL SE TRANCA NO QUARTO E AGOSTINHO ESMURRA A PORTA.

CENA 24 – SONHO DE NENÊ / CASA – INT/NOITE.
NENÊ NUM BARZINHO. VÁRIOS HOMENS INTERESSANTES OLHAM PARA ELA. NENÊ VÊ UM HOMEM SENTADO DE COSTAS NO BALCÃO DO BAR. SE INTERESSA E VAI ATÉ ELE. QUANDO O HOMEM SE VIRA É O LINEU, QUE SORRI PARA ELA. CORTA PARA O QUARTO DO CASAL: LINEU CUTUCA E ACORDA NENÊ.

LINEU – Nenê! Nenê!

NENÊ – (ACORDA) O que foi, Lineu?

LINEU – Você estava dormindo tão estranha! O que foi?

NENÊ – A Lineuzinho... foi um sonho...

LINEU – Sonho?! Com quem?

NENÊ – Com você, claro.

LINEU – Sei.

NENÊ – Você não acredita? Você estava me esperando no balcão de um bar chique, fumando um cigarro, assim que nem no filme Casablanca...

LINEU – Eu não fumo e nem freqüento barzinhos chiques.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

NENÊ – Pois devia. Pra realizar as minhas fantasias.

LINEU – E você vai querer que eu fume também?

NENÊ – Isso não precisa... O que é que eu posso fazer pra você acreditar em mim, hein?

LINEU – Tá bom, Nenê, eu acredito.

NENÊ – Não convenceu. (LEVANTA DA CAMA) Mas eu já sei como dar um jeito nisso.

LINEU – Onde você vai?

NENÊ – Provar o meu amor por você. Não foi o que você fez comigo?

NENÊ VAI PARA A JANELA E COMEÇA A GRITAR QUE AMA LINEU.

LINEU – O que é isso? Ficou louca??

NENÊ – Louca por você, meu amor! (GRITA PELA JANELA) Eu amo o meu marido!

ELES ACABAM RINDO E SE DIVERTINDO COM A SITUAÇÃO.
FIM DO PROGRAMA.

A mensagem é de apaziguamento: Nenê não precisa virar uma traidora do marido e da família para ter sua sexualidade reconhecida. A ambivalência da cena final, quando, no sonho de Nenê, Lineu representa a ele próprio, mas também representa um dos genéricos "homens interessantes", não deixa de dramaturgicamente "encontrar, articular, demonstrar e provar a existência de um universo moral." (BROOKS, 1995, p. 20). Neste universo, passa a estar contida uma zona de sombra. Essa zona envolve subjetividade, fetiche e magia (MORIN, 2003), e pode ser frequentada pela mulher casada, mesmo **sendo uma mãe de família, desde que acompanhada pelo marido**. Dentro desse limite, há o surgimento de novos valores morais ou, ao menos, a discussão bem humorada sobre a moralidade vigente. Além disso, a história nos leva a essa deliciosa sensação ilusória de que, contra tudo e contra todos, os indivíduos Nenê e Lineu formam uma união tão radical que, assim como Romeu e Julieta, deixam de ser parte de uma família. Daí a cena final. No entanto, isso não é verdade. Ou não é toda a verdade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Ainda que a autonomia de Nenê ganhe alento, ela permanece restrita, pois segue dividida entre individualidade-sexualidade e maternidade-coletividade: é essa a essência do conflito dramatúrgico representado no episódio.

O tema da sexualidade feminina já fora abordado antes na série em diversos episódios de quase todas as temporadas, oferecendo distintas vozes femininas, inclusive frequentemente as das discordantes Bebel e Marilda, mas apenas com Nenê temos a voz da mulher casada e "mãe de família" falando sobre sonhos eróticos e com isso gerando um conflito dramático específico.

Em *Joga Pedra na Nenê!*, o sonho erótico é dramatizado não como transgressão, e sim como inerente à sociabilidade dentro da família, sugerindo novos conteúdos para as relações sociais e afetivas, que são convocadas a se tornar um pouco mais igualitárias. No caso específico de Nenê, essa tentativa de expressar algo sobre si, sobre sua individualidade e sexualidade, encontra-se limitada por laços familiares, que implicam na proteção de relações pessoais e reiteração do papel social da esposa e mãe dentro de uma hierarquia. Daí que, para sonhar com sexo, Nenê ainda deva um juramento público a Lineu.

Por mais que Nenê ao expor seus sonhos eróticos com outros homens represente uma oposição, segue englobada pela hierarquia familiar. No entanto, será interessante observar a solução oferecida pela dramaturgia da série quando a relação singular de Nenê com a própria maternidade, através de um filho adotivo, gerar conflito justamente em relação a um dos valores mais centrais da família: a sacralidade da maternidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

7.3. Tudo sobre as minhas mães (2014)

Tudo sobre as minhas mães foi escrito por Bíbi Da Pieve, Mariana Mesquita, Rodrigo Salomão, Max Mallmann, Adriana Falcão e Mauro Wilson, com redação final de Adriana Falcão e Mauro Wilson. A direção foi de Luis Felipe Sá e Patrícia Pedrosa e a direção geral de Guel Arraes. O episódio foi o terceiro da décima quarta - e também última - temporada de *A Grande Família*. Duas tramas, que são continuidades de histórias anteriores, estruturam o enredo em torno de um tema: a maternidade e sua relação com a sexualidade. A essa altura, Seu Floriano, pai de Nenê, morreu, em função da morte do próprio ator que

desempenhava o papel, o saudoso Rogério Cardoso. Além disso, Agostinho e Bebel têm um filho, Floriano, um adolescente.

Na trama principal, Nenê adotou um bebê de origem desconhecida (desde o final da temporada anterior) e já está completamente apaixonada pela criança, a quem considera e trata como filho. Para todos os efeitos, Lineuzinho, o bebê, é seu filho, porém, logo no início do episódio chega uma carta para a família Silva revelando a identidade da mãe biológica da criança. A carta é enviada por Lurdinha, uma personagem que no passado roubou, intrigou e até tentou matar o próprio namorado, um agregado da família, Paulão. Na definição de Floriano: *"A Lurdinha é pior que vilão de novela."*. Lineu quer que Nenê vá procurar a mãe biológica de Lineuzinho, mas Nenê não quer fazer isso de maneira alguma. Em menos de dois minutos está definido o conflito central:

> **NENÊ** – A mãe do Lineuzinho sou eu! Você é o pai, o Tuco é o irmão, a Bebel é a irmã e o Agostinho é o tio mala!
> **LINEU** – Você não tem nem curiosidade de saber quem é a mãe biológica dele?
> **NENÊ** – Claro que não. Se ela abandonou o Lineuzinho no abrigo, é porque não queria criar ele.
> **LINEU** – Mas isso a gente não pode ter certeza.
> **NENÊ** – Vamos esquecer essa história?
> **LINEU** – E o Lineuzinho, Nenê? O que é que a gente vai falar pra ele quando ele tiver idade de perguntar pela mãe verdadeira?
> **NENÊ** – Ai, Lineu! Para com isso! Mãe verdadeira é quem cria! Eu amo esse menino e eu sou a mãe dele.
> **LINEU** – Eu só estou tentando pensar no que é certo.
> **NENÊ** – O certo nessa história é que eu sou a mãe do Lineuzinho! Fim da história.

Na segunda trama, Agostinho, que precisou ser internado às pressas para fazer um exame cardíaco no episódio anterior, agora alega pressão alta para não querer transar com Bebel, que por sua vez deseja ter mais um filho, ou filha, e por isso provoca excitação em Agostinho.

Aparentemente, Agostinho e Bebel respondem pela comédia, enquanto Nenê e Lineu respondem pelo melodrama. O mise-en-scène e a música são

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

característicos de cada um desses gêneros quando das cenas dos respectivos casais. O excesso, o exagero, o hiperbólico, são características comuns do cômico e do melodramático. Figuras femininas, Bebel e Nenê, aparentemente, são as responsáveis por tais excessos sentimentais, afetivos, eróticos. Os homens, Agostinho e Lineu, aparentemente, respondem pela racionalidade. Desde o início, no entanto, essa racionalidade apresenta traços particulares, ela não é contrita, o excesso de fato recobre tudo: a moralidade de Lineu engrandece exageradamente o que é certo ou errado fazer sobre entrar ou não em contato com a mãe biológica da criança, enquanto Agostinho tem uma preocupação desmesurada, paranoica ao extremo, com a possibilidade de morrer caso transe com Bebel.

Lineu e Tuco descobrem que a mãe biológica do filho adotivo de Nenê é uma garota de programa. Eles vão até ela na boate em que a moça trabalha. O telespectador esperava por isso, pois uma pergunta ficaria sem resposta e o dilema ético/moral permaneceria inconcluso sem tal desdobramento, faz parte do código. As primeira imagens da moça, sensual, dançando no *pole dance*, contrastam com o espanto e ingenuidade de Tuco e Lineu que "tomam a forma da mensagem de inocência e pureza, expressa em uma inarticulada linguagem da presença: um momento de vitória da pura expressão sobre a articulação. (...) um sentido feito visível." (BROOKS, 1995, p. 72).

CENA 9 – BOATE PERDIÇÃO – INT/NOITE.

ROSE FAZENDO SEU SHOW DE POLE DANCE. ELA É LINDA E TEM FAMILIARIDADE COM AQUELA DANÇA. LINEU E TUCO ESTÃO NUMA MESA EM FRENTE AO PALCO. OS DOIS BOQUIABERTOS. OLHOS ARREGALADOS.

LINEU – Caraca!

TUCO – Foi o que eu disse!

LINEU – E agora?

TUCO - Agora que você tá frente a frente com ela, deixa eu ir pra casa que eu fiquei deprimidíssimo com isso tudo.

LINEU – Você vai ficar aqui pra me ajudar a falar com ela!

TUCO – Eu acho que a sua ficha ainda não caiu, Popozão. A mãe do Lineuzinho é uma... "Profissional do sexo"...

LINEU – Pssiuuu...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

TUCO - Não soa melhor do que prostituta?

A inocência e a moral de Tuco são as mesmas de Lineu: a virtude está ameaçada, por isso não se deve falar alto sobre a profissão daquela mulher. O exagero de sequer poder se falar a palavra "prostituta", seguido da contrita menção à palavra, e da repreensão por essa menção, tem efeito cômico, mas o sentido de fundo, que dialoga com os valores do público, é definido pelo código melodramático nos seguintes termos: entre todas as possíveis identidades de uma mãe desconhecida, a mulher que abandonou o filho ter a identidade marcante de uma prostituta significa que o destino puna as iniquidades, e a ideia da prostituição vem carregada desse viés negativo.

O encontro e a conversa entre Lineu e Rose, a prostituta, se dá em torno de dois papéis ideais: o pai de família, ingênuo, bem intencionado e a mulher perdida, mensageira do vício, um anjo decaído que, ainda assim, por ser a mãe biológica de uma criança, pode ser redimida. A ideia da sacralidade da maternidade também é parte do código que organiza o discurso do texto do roteiro e das imagens na tela. Rose provoca nossa imaginação melodramática, nos termos de um perigo, por representar uma "mulher fora do espaço privado" e "uma mulher livre" e, por conta disso, "temida e desejada". (OROZ, 1992, pp.66 e 67).

Quando do encontro entre eles, os comportamentos de Lineu e Rose são cômicos, na medida em que são rígidos (BERGSON, 1980, p. 19), mas são também melodramáticos, referindo-se ao "sofrido" modo de vida dela e ao compromisso dele de não causar sofrimento à Nenê. É por isso que Rose e Lineu não se permitem falar de suas existências prévias, especialmente Rose, recusando-se a falar sobre sua identidade pessoal, demonstra estar impedida de compartilhar sua intimidade (oculta). Rose está condenada nesse sentido à solidão, e forçada a ter medo até de que saibam seu nome. É essa, segundo a imaginação melodramática, a punição para a mulher que abandona o filho, a mãe desertora de sua criança. O enunciado é o de que uma prostituta é "Um corpo que pertence ao mercado e às instituições, jamais à própria mulher". (BRAGANÇA E VIDAL JÚNIOR, 2009, p. 12). Um corpo e, nesse caso, também um nome que ela está impedida de dizer. Daí o sentido da privação ao qual ela está condenada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

TUCO SAI. O SHOW DE ROSE TERMINA. APLAUSOS. ROSE SE APROXIMA SEDUTORA. LINEU FICA NERVOSO.

(...)

LINEU – Então... Você se chama mesmo Rose Happy Hour?

ROSE – É o meu nome artístico. Eu também já me chamei Rose Blond. Rose Pussy Cat. Rose Magnifique, que é magnífica em francês. Mas você pode me chamar como quiser. Eu vou do mesmo jeito.

LINEU – E o seu nome verdadeiro? É Roseli?

ROSE – Era. (DESCONFIADA) Como é que você sabe disso?

LINEU – Você é casada?

ROSE – Faz alguma diferença pra você?

LINEU – Sim. Quer dizer, não.

ROSE – Mas você é casado, não é? Você tem a maior cara de casado.

LINEU – Faz alguma diferença pra você?

ROSE – Na verdade, a maioria dos homens que vem aqui é casada.

LINEU – Me diz uma coisa, Roseli, você, por acaso, nasceu em Minas Gerais?

ROSE – Você é adivinho?

LINEU – Montes Claros?

ROSE – Você é do tipo tarado que fica levantando a ficha da pessoa antes de um encontro?

LINEU – Você nunca pensou em ter um marido? Uma família? Um filho?

ROSE – Eu não estou gostando desse papo e não quero falar sobre isso. Quer dançar?

LINEU – Eu não sou muito de dançar.

ROSE – Prefere ir direto ao assunto?

LINEU – Isso! Direto ao assunto. Você se chama Roseli do Carmo e nasceu em Montes Claros, não é isso?

ROSE – Desculpa, mas eu não vou ficar aqui perdendo o meu tempo. Eu estou a trabalho e preciso trabalhar. Com licença.

ROSE SE LEVANTA. LINEU A SEGURA PELO BRAÇO.

LINEU – Desculpe, eu não tinha nada que me meter na sua vida.

ROSE – Não tinha mesmo!

RICO, O SUJEITO FORTE, SE APROXIMA DELES.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

RICO – Algum problema, Rose?

LINEU – Imagina! Problema nenhum!

ROSE – Eu já peguei muito cara que vem pela primeira vez, mas a primeira vez desse cara tá ficando meio estranha.

RICO – Não gostou da moça?

LINEU – Gostei. Ela é muito bacana. E isso talvez seja um problema.

A virtude de Lineu diante da prostituta que é simultaneamente simplória e "tarimbada" constrói uma comédia dependente da adoção pelos personagens e da percepção pelo público de papéis morais e sociais bem definidos, outra predisposição melodramática. Mesmo a última fala de Lineu, na qual ele afirma que a prostituta pode ser uma boa pessoa - indicando que esses papéis não são necessariamente permanentes -, também faz parte do modo melodramático: redenção e reparação da inocência, desde que injustamente perdida.

Nenê briga com Lineu por ele ter ido à boate atrás de Rose, mas ele diz que fez isso pela criança.

CENA 14 – CASA – INT/DIA.

DIA SEGUINTE. NENÊ NERVOSA ANDA DE UM LADO PARA OUTRO NA FRENTE DE LINEU QUE TOMA O SEU CAFÉ. LINEUZINHO BRINCANDO.

NENÊ – Eu não acredito que você foi atrás da possível mãe biológica do Lineuzinho.

LINEU – Não é mais uma possibilidade. Roseli do Carmo, também conhecida como Rose Happy Hour, é a mãe biológica do Lineuzinho. Agora eu tenho certeza.

NENÊ – Você quer parar com essa história? A mãe do Lineuzinho sou eu! Por que você ainda tá insistindo nisso?

LINEU – Nenê, eu sei que tudo isso é muito difícil pra você. É difícil pra mim também. Mas a verdade é a verdade e a gente não pode fugir dela.

NENÊ – Mas também não precisa ficar obcecando atrás de algo que passou. A moça teve um filho e não quis criar o menino. Essa é a verdade!

LINEU - A Roseli é muito jovem. Talvez tenha sido um momento de fraqueza dela. Talvez ela tenha se arrependido.

NENÊ – E talvez ela não tenha se arrependido e esteja muito feliz trabalhando numa boate chamada Perdição.

LINEU – Talvez. Mas como é que a gente vai saber?

NENÊ – Pra que saber?

LINEU – Pelo Lineuzinho?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

NENÊ REAGE, INCOMODADA.

Tanto pelo texto dialogado quanto pelo tempo em que a câmera se detém nela ao fim da cena, com a música triste de fundo, é possível perceber que Nenê sente-se abalada por algo poderoso: é a sinalização de que os sentidos de virtude e vício ficaram instáveis, pressuposto fundamental para a construção do enredo melodramático, especialmente a partir de sua fase teatral romântica, instituindo um dilema moral intrínseco ao gênero.

Na segunda trama, a comédia se desenvolve em torno do conflito interno de Agostinho, que transita da excitação à depressão, nervoso e confuso, enquanto seus espermatozoides são mostrados sempre excitados e dispostos ao "trabalho". As gargalhadas que Agostinho provoca no telespectador são causadas pela impotência dele diante de sua tensão sexual, sinalizando uma rigidez, causada pelo medo de morrer, que sustenta a insatisfação – masoquista - de seu próprio desejo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

CENA 5 – CARRARA TÁXIS – EXT/DIA.
BEBEL VENDO OS EXAMES DO AGOSTINHO.
AGOSTINHO – Fala logo, Bebel! Quanto tempo de vida eu tenho?
BEBEL – Tudo ótimo! Só a pressão que tá meio alta, mas não tem nada demais.
AGOSTINHO – Pressão alta é um perigo! O meu tio Pacheco morreu de pressão de alta.
BEBEL – O teu tio Pacheco morreu atropelado depois de beber todas.
AGOSTINHO – Mas ele tinha pressão alta. Não disse que pressão alta é um perigo?
BEBEL – Chega de besteira! Pra controlar a pressão alta você só precisa reduzir o sal, maneirar na bebida alcoólica, não fumar, manter uma dieta saudável, evitar o estresse e praticar atividades físicas regularmente. E por falar nesse último item...
BEBEL AGARRA AGOSTINHO.
BEBEL – Sabia que faz 26 dias, 12 horas e 23 minutos que você não pratica atividades físicas regularmente com a sua esposa?
BEBEL COMEÇA A FAZER CARINHO EM AGOSTINHO.
AGOSTINHO – Maria Isabel, a minha pressão tá subindo!

CENA 6 – INTERIOR DE AGOSTINHO – INT/DIA.
OS ESPERMATOZÓIDES DE AGOSTINHO ESTÃO DORMINDO. TOCA UM ALARME E ELES ACORDAM NO SUSTO.

ESPERMA 1 – Acorda, galera! Vamos voltar à ativa!

ESPERMA 2 – Uhu! Olha a ola!

ELES FAZEM A "OLA".

CENA 7 – CARRARA TÁXIS – EXT/DIA.
AGOSTINHO ESTAVA GOSTANDO, MAS RECUA.
AGOSTINHO – O meu coração tá batendo, Bebel!
BEBEL – Sinal de que você tá vivo!
AGOSTINHO – Mas ele tá batendo rápido demais, e se eu tou vivo, pra morrer é um pulo!
AGOSTINHO SE AFASTA DE BEBEL.
BEBEL – Isso! Pula fora, Neguinho!
BEBEL SAI, FURIOSA.

A fantasia cômica e a imaginação melodramática abraçam-se em torno de um código que relaciona o desejo sexual à morte e a uma pedagogia moralizante que atravessa a comédia, especialmente quando Agostinho começa a ter alucinações nas quais imagina Bebel toma o lugar de outras mulheres em imagens *sexys*. Essa sequência de fantasias eróticas chega ao clímax quando Agostinho dispensa uma passageira, que ele alucinadamente mais uma vez imagina ser Bebel, vestida de minissaia e chupando um picolé – uma autêntica Lolita! Evidentemente excitado pela imagem que se tornara a da própria esposa, Agostinho responde à pergunta da moça sobre ele, taxista, estar livre, afirmando ser casado – e não, como deveria responder um taxista, que está ocupado; e vai embora, demonstrando que fez um grande esforço para não cair em tentação. Assim como nos melodramas de todas as épocas, especialmente a época que Thomasseau (2005) denomina de romântica, o objetivo pedagógico moralizante dessa sequência cômica afirma que:

> "O arrebatamento e o amor ardente lembram a desmedida, que os bons rejeitam. Estes guardam certo recato, equilíbrio, na apresentação dos próprios afetos. (...) O amor seria uma dádiva para os bons depois do sucesso nas demandas da vida prática.". (HUPPES, 2000, p.48)

Nenê vai à boate, mas também não consegue contar a verdade para Rose. Aqui, como na imensa maioria das cenas da série, a comédia é o gênero dominante:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Nenê, convidada a beber, engasga; Rose, convidada a falar de si, lembra do filho e chora compulsiva e histrionicamente. Há um deboche sobre os exageros do modo melodramático, como se as personagens não levassem a sério os sentimentos que elas próprias expressam, ou ainda, como se a própria narrativa não se levasse a sério – o que é uma prerrogativa do gênero cômico, pois produz riso por um gosto pela distância "que graças à reflexão, a comédia estabelece em referência à sua própria estrutura dramática".[48] (SZONDI, 1991, trad. minha). Essa característica da comédia, já presente desde Aristófanes (BUARQUE DE HOLLANDA, 2011), até certo ponto coloca-a contra sua própria estrutura dramática, e é capaz de conter, restringir, o aspecto melodramático que envolve a história de Rose e de Nenê a respeito do filho de ambas. Mas não o contem totalmente e nem por muito tempo.

Nenê, finalmente, vai até a mãe biológica de Lineuzinho. Rose termina o seu show e vai para o balcão. Nenê senta ao lado dela.

ROSE – Maciel, me dá um rabo de galo.

NENÊ – Maciel, me dá um rabo de galo também!

ROSE OLHA PARA NENÊ E ACHA GRAÇA.

ROSE – A senhora é das fortes, hein?

NENÊ – Pode me chamar de você.

ROSE SORRI PARA NENÊ. NENÊ, SORRI NERVOSA. ROSE ESPIRRA.

NENÊ – Deus te crie!

ROSE – Gente, você falou igual a minha mãe!

NENÊ – A sua mãe sabe que você trabalha aqui?

ROSE – Eu não vejo a minha mãe há muito tempo.

NENÊ – E você mora com quem?

ROSE – Sozinha. Num quartinho aqui em cima.

NENÊ – E como é que você veio parar aqui?

ROSE – Desculpa ir assim, direto no ponto, mas você tá interessada em mim em que sentido?

NENÊ – Precisa ter algum sentido pra uma pessoa se interessar se a outra é feliz?

ROSE RI.

[48] "...le rire goûte la distance que, grace à la reflexion, la comédie prend par rapport à sa propre structure dramatique."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

ROSE – Eu gostei de você.

NENÊ – Eu também gostei de você.

ROSE – Eu não sou feliz.

NENÊ – Ainda é tempo.

ROSE – Não no meu caso. Eu fiz besteira demais nessa vida. Eu acho que eu já perdi todas as oportunidades de acertar.

NENÊ – Todo mundo faz besteira. Eu também já fiz as minhas.

ROSE – Aposto que você não fugiu de casa, grávida de um canalha qualquer, com a ilusão de que ia conseguir tocar a vida sozinha.

NENÊ – Você tem um filho?

ROSE SE EMOCIONA.

ROSE – Essa foi a maior besteira que eu fiz.

O melodrama, mais por força da interpretação dos atores e da encenação estabelecida do que propriamente pelo texto, nessa primeira metade da cena é parodiado, sendo assim englobado pela comédia. No entanto, a cena irá transitar para o modo melodramático a seguir, dispensando a paródia. E é justamente a emoção e solidariedade de Nenê que demarca essa mudança de chave:

NENÊ SE EMOCIONA. RICO SE LEVANTA DA SUA MESA, IRRITADO. VEM E SEGURA ROSE PELO BRAÇO.

RICO – Eu não te pago pra falar, eu te pago pra dançar!

NENÊ – Ei! O senhor tá machucando ela!

RICO – (P/NENÊ) Isso não é da sua conta!

ROSE – (P/NENÊ) Deixa pra lá!

RICO – (PUXA ELA COM FORÇA) Vai trabalhar, Rose!

NENÊ – Não é assim que se trata uma moça!

RICO – Ela trabalha pra mim e eu trato ela como quiser!

RICO EMPURRA ROSE PARA O SALÃO. NENÊ SE DESCONTROLA E ACERTA UMA BOLSADA EM RICO. RICO SEGURA NO BRAÇO DE NENÊ.

RICO – Eu vou botar você pra fora, sua maluca!

ROSE – (EMPURRA RICO) Larga do braço dela!

RICO – E você também! Arruma as tuas coisas e se manda daqui. Não é a primeira vez que você arruma confusão! (...)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

A imaginação melodramática volta a delimitar a compreensão: virtude, ingenuidade, justificativa para o abandono do filho e conversa sobre relação de Rose com a própria mãe e com o homem que a seduziu, maltratou e abandonou, fazem com que o vício, representado pela prostituição, seja humanizado, despertando compaixão em Nenê, e quando o cafetão surge, egoísta e violento, só podemos o rotular como vilão. Essa encarnação do mal existe para que o enredo possa se desenvolver e para que fique claro quem é a vítima inocente da perseguição.

Rose vai morar com os Silva. Nenê implicitamente proíbe que os demais revelem a ela que Lineuzinho é o filho biológico da moça. Agostinho, após a chegada de Rose na casa dos Silva, volta a querer transar com Bebel, mas é escorraçado pela esposa, que desconfia que o marido esteja tendo fantasias sexuais com Rose. Acabam fazendo as pazes e voltando a transar.

A felicidade na trama de Bebel e Agostinho foi retardada por entraves de ordem psicológica, porém "à medida que a história se aproxima do fim, esses obstáculos tendem a se delinear como equívocos." (HUPPES, 2000, p. 35). O cômico final feliz, em que a guerra dos sexos desse casal foi resolvida numa batalha final na cama – não mais adiada -, significa que a comédia romântica e o melodrama tiveram simultaneamente por pressuposto "A idealização da pessoa amada e a convicção de que exatamente aquela é a única que pode trazer a felicidade até o último dia da vida de um indivíduo justifica o tremendo esforço investido na aproximação." (HUPPES, 2000, p. 37).

Na trama principal, Rose desistiu de seu trabalho como prostituta e anuncia que voltará a viver com a mãe no interior de São Paulo. Nenê, então, enfim conta a verdade a Rose e deixa que ela leve a criança embora. Sofre com isso. Porém, o mal foi reparado, a virtude e a inocência recuperadas, o vício – da prostituição e de sua exploração – expurgado. A imaginação nos leva a reconhecer que Nenê acabou por defender "o justo", a ética intrínseca à ideia de família, ou seja, a sacralidade da maternidade, e não se aferrou ao seu desejo, à sua felicidade pessoal, mas à custa de grande sacrifício e com grande sofrimento.

O final do episódio, com ela sozinha, triste e angustiada, vem após o equivalente de um *tableau* melodramático, no qual a família reage à perda do filho adotivo pela matriarca, solidarizando-se com ela. Nenê sofre, resignada, porém angustiada. O que ela perdeu é o enigma. Está além de palavras. Como em qualquer

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

tableau, no momento de clímax a fala é silenciada e a ação narrativa é suspensa, ocorrendo um impasse dramático que impede a reação imediata das personagens. Dessa forma, nesse episódio, ao contrário do que acontece em centenas de outros da série, Nenê não encontra redenção.

> O CARRO PARTE COM ROSELI E LINEUZINHO. NENÊ CHORA.
> **NEN**Ê – E se eu não conseguir superar essa, Lineu?
> TODOS VEM CONSOLAR NENÊ.
> **TUCO** – Foi lindo, mãe.
> **BEBEL** – Eu tô orgulhosa de você.
> **AGOSTINHO** – Mesmo sendo a pior dor do mundo perder um filho, a senhora foi lá e encarou!
> **LINEU** – Você vai superar, Nenê. Você já provou a sua força.
> NENÊ DESABA EM PRANTOS E ENTRA EM CASA. ESPANTO GERAL. (FIM)

A direção, sabiamente, antes de Nenê desabar em prantos, sustenta ainda durante o *tableau* um plano um pouco mais fechado e centralizado em Nenê, muda e angustiada, remetendo à ideia da mulher que perdeu o filho como mulher esvaziada. No episódio, tanto o cômico quanto o melodramático impulsionaram as situações a se resolverem de forma a garantir a felicidade e a tristeza de acordo com as decisões tomadas, cujas consequências puderam ser antecipadas pelo público, exceto pelo final angustiante de Nenê. Algo inesperado.

A estratégia narrativa do episódio uniu ou alternou comédia e melodrama encenando tensão proporcionada por desejos insatisfeitos e por ações morais que exigem sacrifício, tendo como resultado redenção, mas também angústia. A estrutura geral é melodramática: Nenê foi capaz de sacrificar amor maternal verdadeiro em nome de empatia e identificação com a maternidade de outra mulher – de todas as mulheres. Agostinho foi capaz de se manter fiel a Bebel e superar o medo de morrer em nome de uma moral que remete ao amor e à virtude. A perda do filho adotivo por Nenê aparece como uma interdição, enquanto o sexo entre Agostinho e Bebel surge como uma libertação. Os últimos falam sem parar, mesmo na hora do sexo, enquanto Nenê está sem fala. Ela está diante daquilo que falta,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

inclusive enquanto linguagem: a perda do filho é da ordem do cósmico, do destino e do incomunicável, ao menos no plano das palavras.

No episódio, tanto a "moral oculta" quanto "a força simbólica da inocência indefesa" (BROOKS, 1995, p.60) dizem respeito ao que perde Nenê enquanto indivíduo e não apenas como mãe amorosa, uma vez que não pode ser reparado, como costumava ser, pelo reconhecimento e reiteração do lugar materno dela na família ou, quando não por este, pelo amor conjugal.

A história de Nenê em *Tudo sobre as minhas mães* torna difícil não fazer referência à psicanálise, o que Brooks faz com frequência, especialmente quando define a "moral oculta" do melodrama como a representação de forças éticas das quais o homem moderno se sente apartado e que, contudo, existem "além da aparente realidade, exercendo influência na existência secular dele, permanecendo como um abismo ou golfo, dos quais as profundezas precisam, cautelosamente e com risco, ser sondadas.". (BROOKS, 1995, P. 202, tradução nossa).

Freud definiu esse abismo como o infamiliar e essas águas profundas como o inconsciente. Brooks, por sua vez, afirma que se o melodrama pode nos conduzir a essa travessia para trás ou para além, através do abismo, o gênero precisa se fazer acompanhar da psicanálise. (BROOKS, 1995, p. 202). E é justamente uma psicanalista que Nenê procura no episódio seguinte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

7.4. Uma estranha no ninho (2014)

Uma estranha no ninho (01/05/2014) foi o episódio 470 – isso mesmo, 470! - da segunda fase de *A Grande Família*. Ele foi escrito por Alexandre Plosk, Maurício Rizzo, Rodrigo Salomão, Max Mallmann, Adriana Falcão & Mauro Wilson, com redação final de Adriana Falcão e Mauro Wilson. A direção é de Luis Felipe Sá e Patrícia Pedrosa e a direção de núcleo – artística - é de Guel Arraes. Neste episódio é possível dizer que Nenê ganha vida independente da obra que originou a personagem, ou seja, ganha vida independentemente da série *A Grande Família*. Coerentemente, ao final do episódio ela vai embora de casa.

O resumo da história é o seguinte: Nenê não consegue dormir e procura uma psicanalista em busca apenas de um calmante, mas acaba fazendo sessões de

psicanálise e percebe que durante toda a sua vida priorizou a vontade dos outros, pensando pouco em si e deixando desejos de lado para viver em função da família – tanto a original, dos pais dela, quanto a atual -, decidindo pouco sobre o próprio destino em todos esses anos. O episódio não tem subtrama, é centrado em Nenê e suas sessões de psicanálise e em suas lembranças de quando era jovem e engravidou de Lineu. A reflexão dela sobre a própria angústia leva Nenê a informar à família que decidiu ir embora de casa.

A cena inicial, uma espécie de prólogo, faz alusão à memória de Nenê através de uma sequência romântica, iniciada em externa noturna, com imagens de um barco no meio do mar, para a seguir mostrar Lineu e Nenê deitados no convés do barco, enamorados. A sequência sugere tratar-se de uma época em que o casal totalmente enamorado levava uma vida feliz. Mas há pequeno detalhe destoante: Nenê não se sente mais a mesma e Lineu insiste em repará-la dizendo que, para ele, Nenê vai ser sempre a mesma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

BLOCO 1
CENA 1 – BARCO – EXT/NOITE.
ALTO-MAR. NENÊ E LINEU NA PROA, VENDO AS ESTRELAS, ENROLADOS EM UM COBERTOR. TOMAM VINHO E OUVEM MÚSICA CLÁSSICA NO RÁDIO. LINEU APONTA O CRUZEIRO DO SUL.

LINEU – Nenê, sabe qual a minha estrela preferida no Cruzeiro do Sul?

NENÊ – A estrela de Magalhães? É a mais brilhante, fica ali, embaixo do braço maior da cruz e já aponta pra direção Sul!

LINEU – Você me conhece mesmo.

NENÊ – A minha é a Intrometida!

LINEU – Mas Intrometida é a quinta estrela, nem forma a cruz! E é a menos brilhante!

NENÊ – Ela é igual a gente.

LINEU – Sem brilho, Nenê?

NENÊ – Sem medo, Lineu! Ela lá, pequenininha, intrometida neste céu imenso! E a gente aqui, intrometido nesse mar imenso! Só vivendo, sem precisar de mais nada!

> ELES SE ABRAÇAM. DE REPENTE, TOCA NA RÁDIO "A MORTE DO CISNE".
>
> **LINEU** – Nenê, esta música não é da Morte do Cisne? Você dançava isso tão lindo!
>
> **NENÊ** – Faz tempo!
>
> **LINEU** – O tempo não importa! Dança de novo? Pra mim, vai?
>
> NENÊ RI, SE LEVANTA E COMEÇA A DANÇAR.
>
> **NENÊ** – Eu não sou mais a mesma.
>
> **LINEU** – Pra mim você vai ser sempre a mesma, Nenê.
>
> NENÊ DANÇANDO. ELA MUDA E VIRA MAIS NOVA DANÇANDO (MARIA FLOR). LINEU MUDA E VIRA MAIS NOVO DANÇANDO. OS 2 FELIZES.

Fugindo à ordem temporal linear, deixamos tanto o passado recente, no barco, quanto o passado remoto, da juventude de Lineu e Nenê, e saltamos para o presente, na casa da família, na qual Nenê inquieta não consegue dormir e pergunta a Lineu se ele acha que **ela é sempre a mesma**. Lineu diz que sim, mas que isso é bom. Nenê afirma estar sofrendo de insônia e diz que precisa de um calmante. No dia seguinte, ela procura uma psicanalista, Laura (Eva Wilma), em busca de remédio para dormir, mas acaba aceitando fazer sessões de psicanálise, tendo a recompensa do calmante como pretexto. Nenê começa a contar sobre o que faz ficar estressada e com insônia. Os problemas de Nenê têm relação com sua família:

> TUCO VEM DO QUINTAL COM UMA PILHA DE ROUPAS E DÁ PRA NENÊ.
>
> **TUCO** – Mãe, não dá pra você dar um jeito? De repente, quando eu vi, nenhuma roupa mais cabe em mim.
>
> NENÊ, ATORDOADA, MAL RESPONDE, COM A PILHA JÁ NAS MÃOS.
>
> **LINEU –** De repente? Você está há tempos sem fazer nada, deitado, deprimido, só podia engordar mesmo!
>
> **TUCO** – E você quer me deprimir mais ainda?
>
> **PAJÉ** – As energias estão negativas por aqui. Que tal uma pausa pra um cafezinho?
>
> **NENÊ** – Eu tô precisando de um café mesmo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

AGOSTINHO – Então, dona Nenê: a gente tava justamente esperando a senhora pra fazer o café.

NENÊ – Eu?

PAULÃO – O café da senhora é imbatível.

PAJÉ – A senhora não sabe o que é tomar o café da Maria Isabel todos os dias.

NISSO, BEBEL ENTRA, ARRASTANDO FLORIANO PELA ORELHA.

BEBEL – Tão falando de mim?

AGOSTINHO – Nada demais, Maria Isabel. Besteira.

BEBEL – Besteira quem não para de fazer é o seu filho!

FLORIANO – Para, mãe!

LINEU – Puxou ao pai!

FLORIANO – Para, vô!

AGOSTINHO – O que foi que o Floriano aprontou, Bebel?

BEBEL – É a segunda vez esta semana que o Floriano mata aula pra ficar brincando de videokê na casa do Zoiudo! Pode isso, mãe?

FLORIANO – Já disse que não é brincadeira, é ensaio! A gente tá formando uma dupla de country rock: "Fê & Zé". Não é legal, vó?

NENÊ – (ATORDOADA). Não sei, Floriano.

AGOSTINHO – Alivia, Maria Isabel! O menino tem alma de artista, fazer o quê?

BEBEL – E você apoia? Pode isso, mãe?

NENÊ, TONTA, PEGA O BULE E VAI EM DIREÇÃO À PIA.

NENÊ – Não sei, Bebel. É melhor eu fazer o café.

PAULÃO – Na pia não! Ainda tá sem água!

LINEU – Agostinho, deixa de ser pão-duro e contrata logo um bombeiro!

TUCO – O Agostinho gastar dinheiro na casa? É ruim, hein?

AGOSTINHO – Pelo menos não vivo às custas dos outros!

BEBEL – Mas já podia ter resolvido essa pia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

AGOSTINHO – Maria Isabel, quem tem que cuidar de cozinha é a mulher da casa!

BEBEL – Pode isso, mãe?

NENÊ EXPLODE.

NENÊ – Sabe o que não pode, Bebel? Não pode eu ter cuidado desta casa a vida inteira, e você não ter conseguido manter ela de pé nem por seis meses! Isso é que não pode!

NENÊ SAI FURIOSA. BEBEL FICA ARRASADA.

BEBEL – Pode isso, pai?

A seguir Nenê, estressada e angustiada, diz a Lineu que não sabe o que está acontecendo com ela, "parece que eu não sou mais eu". Voltamos para o tempo presente. No consultório, Nenê conta a Laura que é feliz no casamento e que ama a todos da família, mas que precisa de um calmante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

CENA 7 – CONSULTÓRIO – INT/DIA.

LAURA DIANTE DE NENÊ.

NENÊ – Não é estranho? Eu sou casada há quarenta anos, com o primeiro amor de minha vida, tenho dois filhos e um neto que eu amo, eu sempre fui feliz com a minha família! Mas, de repente...

NENÊ HESITA EM CONTINUAR.

LAURA – De repente tudo mudou e você não é mais feliz.

NENÊ – Não dá pra me passar logo o calmante?

LAURA – A gente tem tempo. Continua.

NENÊ – Pra onde?

LAURA – Pra frente. Ou então, pra trás. Me fala do teu passado.

NENÊ – No ano passado, eu e o Lineu fomos morar num barco. A gente tinha planejado isso. Ficar viajando pelo mundo. Mas, no que a gente veio ver a família, o meu genro afundou o nosso barco.

LAURA – Seu genro afundou o barco onde você e seu marido estavam morando?

NENÊ – Eu, o Lineu, e o Lineuzinho.

LAURA – Seu filho?

NENÊ – O filho que a gente adotou. Mas aí a mãe biológica dele apareceu, e agora ela tá com ele. Mas eles estão felizes. Está tudo certo.

LAURA – Em um mês, você perdeu o seu barco, que era sua nova casa, e um filho?

NENÊ – Foi. Mas não é isso. O pior aconteceu no passado próximo, ontem!

O episódio volta no tempo e mostra outro momento estressante vivido por Nenê com a família: Nenê quebra a pia da cozinha a marretadas e também a louça da cozinha. Voltamos à analista e, agora sim, Nenê acaba involuntariamente revelando acontecimentos frustrantes e desejos frustrados que a levaram ao consultório de Laura:

CENA 9 – CONSULTÓRIO – INT/DIA.
ABRE NO ESPANTO DE LAURA.

LAURA – Você quebrou a pia?

NENÊ – Quebrei e gostei. Mas fiquei com medo.

LAURA – Medo de quê?

NENÊ – De mim. De onde veio essa raiva, meu Deus? Eu não sou assim! Eu sempre fui feliz com a minha família!

LAURA – Sempre? Tem certeza?

NENÊ – Sempre! Mesmo quando eu topei viajar no barco!

LAURA – O que é que o barco tem a ver com isso?

NENÊ – Na verdade, eu era até contra essa história de morar num barco. Acabou que eu adorei, mas foi o Lineu que insistiu pra gente ir.

LAURA – A viagem não foi ideia sua. Foi do seu marido. Mas você embarcou.

NENÊ – Embarquei!

LAURA - E se adaptou da melhor maneira possível.

NENÊ – Você tá querendo dizer que eu sempre me adaptei à vontade dos outros, que eu nunca tive ideia própria, nem vontade própria, que, a vida toda, eu só fiz o que os outros queriam? É isso?

LAURA – Eu não disse isso. Você disse isso!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

OS OLHOS DE NENÊ SE ENCHEM D'ÁGUA. LAURA ESTENDE UMA CAIXA DE LENÇOS DE PAPEL. NENÊ ACEITA.

NENÊ – Você está questionando o que eu não fiz e o que fiz da minha vida.

LAURA – Eu não estou fazendo isso. Você está fazendo isso!

NENÊ - Se eu larguei algum sonho, foi porque eu escolhi. Se eu abri mão de alguma coisa que queria muito, foi porque achei outra que eu queria mais ainda.

LAURA – Que sonho foi esse que você abriu mão? O que é que você queria muito, mas desistiu?

NENÊ – (EXPLODE) Dançar! Dançar balé!

LAURA – E quando foi isso, Nenê?

NENÊ – Ah, isso faz muito tempo! Eu ainda era uma menina!

CENA 10 – TEATRO (1974) – INT/DIA.
A ÚLTIMA FRASE DA CENA 9 VAZA PARA ESTA CENA, ONDE **A JOVEM NENÊ** ENSAIA "A MORTE DO CISNE" (13º ANDAMENTO DA SUÍTE "O CARNAVAL DOS ANIMAIS", DE CAMILLE SAINT-SAËNS; COREOGRAFIA DE MICHEL FOKINE). **O JOVEM LINEU**, COM UNIFORME DE COLÉGIO MILITAR, ESPIA, MEIO ESCONDIDO. NENÊ PERCEBE, SORRI E COMEÇA A DANÇAR PARA ELE.

Novamente no passado, Nenê aos dezoito anos vai dançar em Paris. Ela foi escolhida para ser a primeira bailarina de sua companhia. Lineu apoia e vibra por Nenê, porém Laís, a mãe dela, não quer de jeito nenhum que a filha se torne bailarina profissional. Isso sequer gera uma discussão porque na mesma cena Nenê descobre que está grávida. Lineu, não apenas por ser um homem correto, mas porque está completamente apaixonado, pede Nenê em casamento. Ela aceita. E voltamos para o consultório, onde isso era contado por Nenê a Laura.

CENA 14 – CONSULTÓRIO – INT/DIA.
LAURA DIANTE DE NENÊ.

LAURA – Então o casamento também não foi uma decisão sua, mas do Lineu.

NENÊ – Casei porque eu queria casar. E porque estava grávida.

LAURA – Entendo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> **NENÊ** – Não. Você não entendeu. Você acha que eu me casei só porque o Lineu quis, que eu larguei a carreira de bailarina porque a minha mãe quis, que eu fui morar na casa do meu sogro porque ele quis.
>
> **LAURA** – O que a jovem Nenê queria?
>
> **NENÊ** – Queria fazer o que eu fiz, ora!
>
> **LAURA** – Mas, de repente, você passa seis meses num barco e descobre que tudo podia ter sido de outro jeito. Algum arrependimento?
>
> **NENÊ** – Nenhum.
>
> **LAURA** – E se você tivesse bancado outras opções?
>
> **NENÊ** – Bancado?
>
> **LAURA** – É. Se você não tivesse cedido tanto.
>
> **NENÊ** – Você acha que eu não sei o que é melhor pra mim? Acha mesmo? Você nunca entende nada, mãe!
>
> **LAURA** – Você me chamou de mãe?
>
> NENÊ ATURDIDA.

O ato falho de Nenê é o clímax de uma sequência de cenas com Laura em que Nenê não consegue atribuir sentido aos fatos vividos por ela até aquele momento. Poderíamos entender que ela chamar a analista de mãe fizesse parte da comédia – como paródia ao discurso psicanalítico -, mas não parece ser esse aspecto paródico o sentido que prevalece, aquele que gera coesão à narrativa, e sim o aspecto sério desse ato falho, o que é pontuado inclusive pela música e pela interpretação das atrizes, enfim, por todo mise-en-scène.

Nenê não conseguia até aquele momento atribuir sentido a fatos que expressavam perguntas sobre algo que ela queria saber sobre si, mas dava sinais de que talvez não suportasse descobrir, seja lá o que fosse. A questão que isso coloca é sobre uma verdade oculta, nos termos de uma narrativa de Nenê sobre si mesma que fazia sentido antes, porém não faz mais, daí essa narrativa ter se tornado "o signo para um signo, demandando tradução entre ambos." (BROOKS, 1995, p. 72).

Essa narrativa que dava sentido aos fatos da vida familiar e da identidade de Nenê, nos termos do que a personagem dizia em 1973 – "nada melhor do que ficar na fossa, ir até o fundo da fossa, prá descobrir que vale a pena tentar de novo, que sempre vale a pena recomeçar..." - era consolidada e revalidada pela importância atribuída a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Nenê pelos familiares: "você que é a mais forte dessa casa o para-raio, o cobertor, a aspirina...". Ao longo das duas fases de quase vinte temporadas e de quase seis centenas de episódios essa qualidade de ser imprescindível e forte foi sempre declarada a Nenê direta ou indiretamente pelas demais personagens da série. Mas em 2014, Nenê não aceita mais a percepção anterior dela própria ou dos demais sobre sua identidade dentro da família. Aquela não é mais a sua verdade:

CENA 22 – CONSULTÓRIO – INT/DIA.
NENÊ, DIANTE DE LAURA, ENXUGA AS LÁGRIMAS.

NENÊ – Eu tenho certeza que fiz a escolha certa. Eu amo o Lineu. Amo a minha família, amo ser mãe da Bebel e do Tuco. A minha vida foi maravilhosa.

LAURA – Você percebeu que disse "a minha vida foi maravilhosa"?

NENÊ – Foi engano.

LAURA – Foi um ato falho. Isso quer dizer que o seu inconsciente não concorda com o que o que você queria falar.

NENÊ – Trocando em miúdos.

LAURA – A sua vida foi maravilhosa e não é mais.

NENÊ – Você tá querendo dizer que pra eu ser feliz de novo, tenho que voltar a ser bailarina? Eu estou um pouco velha pra isso.

LAURA – Você tá velha pra ser bailarina. Mas você não está velha pra tomar a suas próprias decisões.

NENÊ – Porque você não diz logo o que eu tenho que fazer?

LAURA – Isso eu não sei. O que eu sei é que você já deu um passo importante: você sabe que está infeliz e tem que fazer algo pra isso mudar.

NENÊ – A única coisa que eu sei é que não sou mais a mesma Nenê.

LAURA – Tomar uma decisão é muito melhor que tomar um calmante.

NENÊ – É mais fácil tomar um calmante que tomar uma decisão.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

LAURA – Isso é verdade. Mas você já tomou um calmante e não resolveu nada. Acho que tá na hora de tomar uma decisão.

NENÊ SUSPIRA FORTE E ABRAÇA LAURA, QUE SE SURPREENDE.

NENÊ – Obrigada, Laura! Eu acho que tomei uma decisão.

O que Nenê faz no consultório da analista é observar a si mesma enquanto portadora dos valores familiares que pautaram sua existência, porém, agora, enxergando-se separada desses valores. Suas lembranças sofrem uma releitura e ela descobre que desejava se tornar bailarina. E quando constata que não pode mais ter aquele desejo atendido, o que ela passa a desejar não depende de combinação ou sincronia com amigos, neto, filhos ou marido. Ela não está pensando em suas relações passadas ou presentes com outras pessoas. Nenê está pensando, desejando e irá agir, conforme ela própria exprime para Laura, para poder suprimir sua infelicidade ou, em outros termos, atender à sua felicidade individual, que ela vai de forma inédita colocar acima de todos os demais interesses compartilhados com sua família. Trata-se de Nenê aceitando a si mesma como indivíduo enquanto valor moral superior, pilar de uma ideologia individualista, algo que a levará a sair de casa ao fim do episódio.

CENA 23 – CASA – INT/NOITE.
NENÊ CHEGA EM CASA. LINEU, AGOSTINHO, BEBEL, TUCO, FLORIANO, PAULÃO E PAJÉ A RECEBEM, ANSIOSOS.

LINEU – Meu amor! Senta. Você quer uma água? Um suco? Um chá?

AGOSTINHO – Flores? Se a senhora quiser, eu saio pra comprar flores!

TUCO – A torneira finalmente tá funcionando, mãe!

O PAJÉ ABRE E FECHA A TORNEIRA.

PAJÉ – Olha só. Sem alagamento.

PAULÃO – Dona Nenê, repara só no acabamento dos amarelejos!

PAJÉ – É azulejo!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

PAULÃO – Azulejo se fosse azul.

FLORIANO PUXA A MANGA DA BLUSA DE BEBEL.

FLORIANO – Fala de mim, fala de mim!

BEBEL – Mamãe, o Florianinho tirou dez na prova de matemática.

LINEU ABRAÇA NENÊ.

LINEU – Viu só, Nenê, está tudo bem. Tudo como sempre foi.

NENÊ – Não, Lineu. Algo mudou. Eu mudei. Eu não sou mais a mesma Nenê. Por isso, eu tomei uma decisão. Eu vou sair desta casa.

REAÇÃO DE ESPANTO DE TODOS.

Diante da construção desse novo posicionamento de Nenê, a comédia, o melodrama e as transições entre estes gêneros sofrem uma mudança. Mas vamos passo a passo.

Em primeiro lugar, a ironia melodramática recobre todas as cenas entre Nenê e Laura, uma vez que durante as cenas passadas no consultório, a psicanalista e o público sabem que Nenê não diz o que realmente sente, exceto na última cena da sequência entre as duas. Além disso, em quase metade das cenas do capítulo há um trânsito da banalidade do cotidiano para um estado emocional intenso, por vezes catártico, com a comédia sendo insuficiente para conter o efeito patético – como no momento em que Nenê explode com a família na cena 5 e Bebel comenta: "pode isso, pai?". A piada está ali, mas a cena seguinte ainda é de sofrimento de Nenê, sem ironia ou qualquer outro tipo de comédia. Dessa forma, Nenê se lamenta, triste e angustiada, nos braços de Lineu na cena 6; quebra a marretadas a pia e os azulejos da cozinha na cena 8 – no episódio gravado, ela quebra a pia e a louça da cozinha; chora e desabafa com Laura na cena 9; a mãe de Nenê, Laís, "com raiva joga um vaso no chão." na cena 11; Nenê explode com Laura e, por ato falho, chama a psicanalista de mãe na cena 14; desmaia na cena 20; chora diante de Laura na cena 21; Nenê jovem e em final de gravidez chora por ter perdido a oportunidade de ser bailarina enquanto assiste outra jovem dançar *A Morte do Cisne* na cena 23; tem um insight - ou uma iluminação catártica -, toma uma decisão e abraça Laura, emocionada, na cena 24; e, finalmente,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

repele a reparação simbólica mais uma vez oferecida pela família e afirma que ”Não, Lineu. Algo mudou. Eu mudei. Eu não sou mais a mesma Nenê.”e anuncia que está indo embora de casa na cena 25, a cena final. A mudança que ocorre não é apenas quanto à quantidade ou intensidade dos estados emocionais de Nenê, mas do sentido dos trânsitos entre essas várias manifestações emocionais e as piadas da comédia.

Os trânsitos entre o patético e o cômico em *Uma estranha no ninho* passam a ser da mesma natureza daqueles que ocorrem em *O Beijo no Asfalto*. A interrupção por algum elemento prosaico do cotidiano **tenta** conter subitamente o aspecto altamente emocional daquilo que é narrado e, assim como na peça de Nelson Rodrigues, essas interrupções não conseguem produzir o efeito pretendido - de conter a intensificação e disseminação das expressões de emoções. A tentativa de banalizar ou tergiversar sobre o plano emocional dentro do episódio é infrutífera e, além disso, neste episódio de *A Grande Família*, o plano sentimental impede a comédia de se “espalhar”. Mesmo que “a autogozação do cotidiano” não pudesse ser completamente abandonada, nesse roteiro específico é a comédia que está englobada diante de outra hierarquia de gêneros dramáticos que se formou. É quase como se as piadas tivessem que pedir licença para entrar no universo dos sentimentos, estabelecido por Nenê – e também pelos autores, atores e diretores da série, naturalmente.

A dimensão interna do indivíduo, onde reinam lembranças, sentimentos, emoções e afetos, que caracterizam a superioridade moral da pessoa humana, sempre reivindicada pela ideologia individualista e pelo drama burguês, tem precedência sobre aspectos externos, onde o que prevalece é a solidariedade ou subordinação à coletividade, e na série implicava sempre na prevalência da comédia. Essa hierarquia ditada pelo valor moral superior do indivíduo gera uma estrutura dramática neste episódio na qual não importa o reconhecimento e a reparação provenientes dos membros da família, uma vez que é contra os valores familiares que Nenê agora pretende ser uma mulher “escalada no time da humanidade”, como a personagem pleiteava já em 1973.

Mas em que medida nesse episódio de 2014, podemos falar em uma relação entre comédia e melodrama e não em uma relação entre comédia e o drama convencional? Em minha interpretação, Nenê percebeu algo que existia para além de seu cotidiano. Ela busca se tranquilizar sobre isso que a inquieta e para o qual ela não tem palavras. A psicanalista a ajuda, mas a comunicação de Nenê está bloqueada, apenas com o tempo, e graças ao processo psicanalítico, descobrimos que a inocência de Nenê foi

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

violada quando ela era jovem, porém, não pelo jovem Lineu, de quem engravidou involuntariamente, mas por sua mãe, que a assediou moralmente e precipitou seu casamento como solução para sua gravidez e também como interdição do sonho de Nenê de se tornar bailarina.

A injustiça contra Nenê é uma peça do destino – cósmico - que tem em sua mãe um agente mundano. A opressão moral, mais do que a gravidez, afasta Nenê daquilo que ela considerava seu destino: ser bailarina. Porém, a injustiça vinha sendo reparada pela sua atual família. Por compromisso com essa família, como acontece em qualquer melodrama, ela segue bloqueando o que realmente sente. Até que Nenê se dá conta de que em toda sua vida ela foi forçada a ser quem é por decisões de outros, e só então ela fala. O que Nenê diz é que ela foi desamparada e mesmo assediada por sua mãe:

> ABRE NA MÃE DE NENÊ, LAÍS, INDIGNADA DIANTE DA FILHA.
>
> **LAÍS** – Dançarina! E eu lá botei filha no mundo pra ser dançarina?
>
> **NENÊ (JOVEM)** – Não é dançarina! É bailarina, mãe!
>
> **LAÍS** – Dá na mesma!
>
> **NENÊ (JOVEM)** - Bai-la-ri-na. Bailarina clássica! A primeira bailarina da companhia! Não dá pra senhora entender?
>
> **LAÍS** – Entender que você quer fazer uma burrice, eu entendi. Só não entendi pra quê!
>
> **NEN**Ê (JOVEM) – Pra dançar, pra ter uma profissão, pra conhecer o mundo.
>
> **ÍS** – Em vez de casar e ter uma família, como toda moça normal faz, você me vem com conhecer o mundo, Irene? Mas que ideia a sua!
>
> A JOVEM NENÊ COMEÇA A PASSAR MAL, CORRE PRO BANHEIRO E VOMITA. LAÍS VAI ATRÁS. PARA NA PORTA.
>
> **NENÊ (JOVEM)** – Que coisa. É a terceira vez que eu vomito hoje!
>
> **LAÍS** – Enjôo?
>
> **NENÊ (JOVEM)** – Só quando eu fico tonta.
>
> **LAÍS** – Tontura?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

NENÊ (JOVEM) – Deve ser nervoso.

LAÍS – Você tá atrasada?

NENÊ (JOVEM) – Atrasada com o quê?

LAÍS – Irene, você está grávida!

NENÊ (JOVEM) – Grávida?

LAÍS PEGA UM VASO DE CIMA DA MESA E JOGA NO CHÃO, COM RAIVA.

LAÍS – Não acredito! Menina burra! Você acabou com a sua vida, Irene!

A JOVEM NENÊ SE ASSUSTA.

CENA 13 – CASA DA FAMÍLIA (1974) – INT/DIA.
LAÍS, INDIGNADA, ESTÁ DIANTE DE HORÁCIO, O PAI DE LINEU (INTERPRETADO POR MARCO NANINI), QUE ESTÁ DE UNIFORME MILITAR. A JOVEM NENÊ E O JOVEM LINEU CONSTRANGIDOS.

LAÍS – Parece que eu tava adivinhando! Engravidou a minha filha! Eu sabia que esse Lineu não prestava.

HORÁCIO – A senhora está dizendo, na minha cara, que o meu filho não presta?

LAÍS – (ENCARA) Estou!

LINEU TENTA EVITAR A DISCUSSÃO.

LINEU (JOVEM) – Ela tem razão, pai. Eu devia ter tomado mais cuidado. Só me resta pedir desculpa.

LAÍS – Engano seu. Resta bem mais. Resta assumir a criança, resta casar!

NENÊ (JOVEM) - Mãe, será que eu podia dar a minha opinião?

LAÍS – Não! (P/LINEU) Continuando, resta arranjar um bom emprego pra sustentar minha filha e meu neto!

HORÁCIO – Não se preocupe, eu posso garantir que o Lineu vai casar com a sua filha, mesmo que para isso tenha que jogar fora a carreira militar.

LINEU – Eu prefiro muito mais ser marido da Nenê e pai do filho da Nenê do que militar!

NENÊ (JOVEM) – Tudo isso é lindo e assustador ao mesmo tempo. Eu não sei se quero casar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

HORÁCIO – Endoidou?

LAÍS – Tirou as palavras da minha boca: Endoidou?

LINEU – Nenê, eu também acho tudo isso é lindo e assustador. Mas o que eu quero dizer é que eu vou te fazer a mulher mais feliz do mundo, porque você é a mulher que vai me fazer o homem mais feliz do mundo. Quer casar comigo?

NENÊ SORRI.

NENÊ – Eu quero.

HORÁCIO – E vão viver de quê?

LINEU – Eu arranjo um emprego. Qualquer emprego!

LAÍS – E vão morar onde?

HORÁCIO –Eles podem ficar aqui em casa até se organizarem na vida.

LINEU – E o teu sonho de ser dançar em Paris?

LAÍS – Graças a Deus, morreu! Pelo menos, a desmiolada vai ter que desistir desse sonho maluco de ser dançarina.

NENÊ – Dançarina, não. Bailarina!

LAÍS – Dá na mesma!

NENÊ – Você nunca entende nada, mãe!

No episódio, a crise de Nenê adulta surge de "um sentimento emergente ou percepção bloqueada pelas perspectivas e manipulações de outros, pelos constrangimentos de códigos sociais ou da inadequação das formas socioexpressivas disponíveis. " (GLEDHILL, 2018, p. XXIV).

O problema emocional com o qual Nenê se depara no passado, ter ficado grávida e ter sido coagida pela própria mãe a desistir da carreira de bailarina, também contribui para torná-la um símbolo da inocência indefesa. Enfim, esse episódio parece, anda, age, desmaia e chora feito um melodrama. Provavelmente pode ser caracterizado dessa forma. Porém, ainda que seja caracterizado como um drama convencional, não há como negar que aspectos melodramáticos definem o ritmo da ação através dos inúmeros estados patéticos em que a linguagem do excesso se manifesta por choros, desmaio e outras ações carregadas de intensidade emocional.

Em um tratamento prévio de *Uma Estranha no Ninho*, assinado pelos mesmos autores, os sinais da estrutura melodramática eram mais evidentes. Para não nos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

estendermos, vejamos apenas dois exemplos de como a presença da estrutura melodramática foi dissimulada. O primeiro é relativo à expressão de Nenê sobre si mesma e o segundo relativo à expressão da mãe de Nenê sobre a filha – Nenê jovem - querer se tornar bailarina e sobre ter ficado grávida.

> **LAURA** – Pense naquela outra Nenê, tantos anos atrás. O que o balé significava
> para você naquela época?
> **NENÊ** – O balé? Pra mim o balé era... a incerteza do futuro. Tudo podia
> acontecer. Tudo podia dar certo. Tudo podia dar errado. Eu não sabia. Não
> queria saber.
> **LAURA** – E aí você engravidou.
> **NENÊ** – E aí, hoje, eu conheço o futuro. Eu estou no futuro. Sei tudo o que vai
> acontecer. Hoje, amanhã, depois de amanhã. Cada dia é igual ao outro.
> **LAURA** – Você sente saudade da incerteza?
> **NENÊ** – Sinto. Meu Deus, é verdade! É disso que eu preciso! Da incerteza! Da emoção de não saber como vai ser o dia de amanhã. Da capacidade de me surpreender com a vida. De surpreender os outros!

Como muitas protagonistas de peças de Charles Guilbert de Pixerécourt, Nenê dizia cabalmente naquele tratamento do texto que esteve injustamente presa. No caso dela, por quarenta anos: “Sei tudo o que vai acontecer. Hoje, amanhã, depois de amanhã. Cada dia é igual ao outro.”. Ela já havia dito isso em 1973, e novamente em 2001. Mas Nenê agora possuía as palavras e as lembranças que a possibilitavam reconhecer que estava aprisionada **injustamente** em seu cotidiano há quarenta anos pela falta de amparo e até mesmo assédio de sua mãe. Os termos no tratamento prévio são mais nítidos do que no texto final levado ao ar:

> **LAÍS** – Você tá atrasada?
> **NENÊ (JOVEM)** – Atrasada com o quê?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> **LAÍS** – Você sabe do que eu tô falando. Quando foi a última vez você...
>
> **NENÊ (JOVEM)** – Ah, mãe, sei lá. Deve ter um mês. Ou mês e meio... Dois?
>
> LAÍS, HISTÉRICA, COMEÇA A QUEBRAR AS LOUÇAS DA CASA.
>
> **LAÍS** – Não acredito! Menina burra, você acabou com a sua vida!
>
> A JOVEM NENÊ SE ASSUSTA.
>
> (...)
>
> **LINEU (JOVEM)** – Nenê, a vida que eu tenho pela frente, quero passar com você do meu lado. Você é a mulher da minha vida.
>
> **NENÊ (JOVEM)** – E você é o homem da minha vida, Lineu!
>
> ELES SE BEIJAM.
>
> **LAÍS** – Que lindo! Parece fotonovela. Mas vocês vão viver de quê?
>
> **LINEU (JOVEM)** – Eu arranjo um emprego!
>
> **LAÍS** – E vão morar onde? Lá em casa não tem espaço.
>
> **HORÁCIO** – Aqui em casa tem. Eles podem ficar aqui até se organizarem na vida. Meu filho pode ser irresponsável, mas não é mau-caráter. Não é, Lineu?
>
> **LAÍS** – Deus escreve certo por linhas tortas. Pelo menos, a desmiolada da minha filha vai ter que desistir do sonho de ser dançarina.
>
> **NENÊ** – Dançarina, não. Bailarina!
>
> **LAÍS** – Sua tonta! Você não sabe o que é melhor pra você.

Da mesma forma que roteiristas de *Sexo, Amor e Traição* (2004) fizeram na adaptação do filme mexicano *Sexo, Pudor y Lagrimas* (1999), os redatores finais do texto de *Uma Estranha no Ninho (2014)* restringiram e compactaram arroubos sentimentais em relação à sua própria versão anterior. A habilidade dos redatores finais da série em 2014 fez os aspectos melodramáticos serem menos perceptíveis após o tratamento final do texto, valorizando "o naturalismo psicológico e o controle relativo do excesso e do sentimentalismo", preservando a característica fundamental da série, pela qual esta se tornou tão querida do público: a autogozação de nosso cotidiano. Ainda assim, com um pouco de atenção, percebemos como também esse episódio da série de TV não escapa de suas origens melodramáticas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Em *Uma Estranha no Ninho*, tanto nos textos – o final e o tratamento prévio aqui apresentado - quanto no audiovisual levado ao ar, a linguagem da série encontra um limite: Nenê não tem mais como se conformar a seu papel na família e às características que *A Grande Família* lhe atribuía. Após quase seiscentos episódios e um intervalo de quarenta e dois anos, a série encontra dificuldades aparentemente insuperáveis em representar o sofrimento e a angústia da mãe de uma grande família de classe média urbana brasileira nos termos de uma "economia na despesa de afeto.". (FREUD, 1977, p. 257).

Afeto é o que se expressa e o que se discute da primeira à última linha em *Uma Estranha no Ninho* e nenhuma gozação, por mais tenaz, rebelde e divertida, parece ter sido capaz de manter Nenê agarrada a seu cotidiano habitual, "recusando tudo que possa destruir esse [seu] **eu** e levá-lo ao desespero.". (FREUD, 1977, p. 258).

Se o modelo de família tradicional brasileira, observado por Roberto DaMatta (1987) e Lia Zanotta Machado (2001), não está superado, ele também não tem mais uma hegemonia absoluta. A pressão de dezenas de milhões de brasileiros e dos grupos religiosos que os organizam para que haja uma restauração da hierarquia familiar submissa à autoridade tradicional dos pais e maridos, amparados por representantes masculinos de Deus, tem encontrado bastante resistência de outras dezenas de milhões de brasileiros e, principalmente, de dezenas de milhões de brasileiras.

Se Nenê não pode mais ser o modelo da mãe-esposa que cuida do marido, dos filhos, do pai, do neto, dos agregados e até da vizinhança, ficamos com uma inquietante pergunta: o que faltaria para que ela pudesse ser uma nova mulher? É provável que a resposta dentro da narrativa da série fosse a transformação não apenas de Nenê, mas de todos as demais personagens à volta dela. Neste caso, mesmo sem expressar essa convicção publicamente, atores, autores, diretores e produtores talvez pensassem: "não seria mais fácil tentar escrever, interpretar, produzir, gravar e levar ao ar outra série sobre família brasileira?".

Ao imaginar uma série assim, nova, sem pai e mãe estabelecidos em seus papeis tradicionais de provedor e cuidadora, é impossível não nos perguntarmos se esta faria tanto sucesso quanto *A Grande Família* tradicional. Com o tempo, acredito ser bem provável que sim. Afinal, contadores de histórias e suas narrativas buscam – e tem conseguido - sempre um modo, eventualmente novo, de nos fazer conviver com os acontecimentos, reais ou imaginários, inclusive os novos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

8. Considerações em torno de um final feliz.

A Grande Família ainda permaneceria no ar por outros 19 episódios, nos quais Nenê saiu de casa, foi trabalhar fora e viveu inconstâncias romântico-amorosas com Lineu. A série foi encerrada no episódio de número 489 – isso mesmo, 489! – após 14 anos de exibição semanal quase contínua – usualmente ficava fora do ar entre janeiro e março ou janeiro e abril de cada ano. O último programa, chamado de *Episódio Um*, foi dirigido por Olívia Guimarães e Patrícia Pedrosa, a direção geral foi de Luis Felipe Sá e a direção de núcleo – artística - de Guel Arraes. O episódio foi escrito por toda a equipe de redação de 2014: Adriana Falcão, Alexandre Plosk, Bíbi Dapieve, Cláudia Jouvin, Emanuel Jacobina, Jô Abdu, Max Mallmann, Maurício Rizzo, Mauro Wilson e Rodrigo Salomão, com a importante participação de Guel Arraes.

A história foi a seguinte: a família Silva e seus agregados são convidados pela TV Globo para servir de inspiração para a criação de um novo seriado sobre a rotina de uma família suburbana. De início, Lineu rejeita a ideia, mas ele e os demais são convencidos pelo diretor Daniel Filho – interpretado pelo próprio Daniel Filho - a conhecerem e conviverem com os atores que os representariam – um elenco de celebridades da emissora: Tony Ramos, Glória Pires, Lázaro Ramos, Deborah Secco, Marcelo Adnet, Luana Piovani e Alexandre Borges interpretando também a eles próprios e, de forma quase simultânea, respectivamente, a Lineu, Nenê, Agostinho, Bebel, Tuco, Lurdinha e Paulão. No entanto, Agostinho, tem seu personagem cortado da série e se revolta contra isso. A família tenta sem sucesso acalmar o taxista, mas Daniel Filho, observando a discussão familiar, acaba resolvendo que são os próprios personagens que devem interpretar a eles mesmos. Ao final, todos se reúnem na casa dos Silva para assistir o *Episódio Um.*

O Episódio Um foi inspirado na obra de Pirandello, *Seis Personagens à procura de um autor* (1921), e produziu um humor autorreferente que faz, ainda que indiretamente, menção ao envelhecimento da própria série. A metalinguagem acionada estabelece um distanciamento e uma reflexão sobre o sentido daquela família, evidenciando que cada uma daquelas personagens, por conta da repetição de seus comportamentos, podia ser facilmente mimetizada, com suas características transformadas em molde, forma fixa, tornando-se objeto de imitação apenas através do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

que é aparente. Não é que antes não acontecesse uma espécie de imitação de uma forma original, mas era uma imitação criativa: à medida que preenchia esse modelo com novos conteúdos, alterava também as formas simbólicas, portanto alterava o modelo que lhe dera origem. Agora, o episódio final parecia querer dizer que seguir adiante seria apenas copiar o que já fora feito.

Como quase sempre, é Nenê quem sente e expressa sua tristeza com o esgotamento daquela vida ficcional. É o que se percebe na cena dela com Glória Pires, que interpreta a própria Glória Pires, mas está tentando se tornar intérprete de Nenê, ou um simulacro de Nenê:

> **GLÓRIA** – Eu fiz alguma coisa errada?
> **NENÊ** – Não. De jeito nenhum. É que quando eu me vi em você, eu fiquei muito mexida. Parece que eu vi a minha vida passando durante esses anos todos dentro dessa casa. O casamento com Lineu. Meus filhos. Agostinho entrando na nossa família. Meu neto...
> **GLÓRIA** – Eu fiquei tão assustada, Nenê, eu preciso da sua ajuda. Você é uma personagem muito desafiadora.
> **NENÊ** – Imagina, eu sou só isso que eu sou.
> **GLÓRIA** – Você é tudo isso! Você é a mãe brasileira!
> **NENÊ** – Ah, mãe é fácil! É igualzinha a qualquer mãe, que fica assim preocupada em como vai cuidar dos filhos, dos netos... E assim pensando: mimo ou não mimo?
> **GLÓRIA** – Aí a gente mima e depois arranca os cabelos com os problemas deles.
> **NENÊ** – E eu to careca de tanto que arranquei os cabelos.
> **GLÓRIA** – Arrancou os cabelos e continua linda, né?! Porque tem nosso lado mulher!
> **NENÊ** – E a Nenê mulher se reinventou. Ela aprendeu que tudo na vida muda o tempo todo.
> **GLÓRIA** – E a Nenê dona de casa?
> **NENÊ** – Ah, dona de casa é moleza! Imagina! Só que dá maior trabalheira, né? Tem arte maior que limpar frigideira grudada?
> **GLÓRIA -** E encapar livro de escola sem bolha? Isso é pra heroína, hein! (RIEM)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

> **GLÓRIA** – Agora você soma as três: mulher, mãe e dona de casa... Você tem uma mulher completa, verdadeira. É isso que você é, Nenê! É isso que eu tenho que mostrar!

Quando utilizei a expressão "mítica mãe" para me referir à noção da maternidade exercida por Nenê, que seria a exemplar mãe de uma grande família urbana de classe média brasileira na segunda metade do século XX e início do século XXI, eu sabia que a expressão remeteria a um conceito complexo, carregado de múltiplos sentidos, e quase desisti dele por medo de incorrer em alguma inconsistência. De qualquer forma, assumindo que uma única definição seja incapaz de cobrir todos os tipos e toda a abrangência do conceito, para efeito desse trabalho, mito foi entendido como uma simbolização inconsciente (ECO, 1987, p. 239) que é também uma narrativa especial e tradicional, situada fora do tempo, capaz de oferecer uma interpretação do mundo (ROCHA, 1986), expressando o significado que atribuímos tanto aos fatos quanto aos nossos valores, e é desses valores carregados de afetos que advém o poder de sedução dos mitos. (NOVASKI, 1988, p. 37).

O amor materno encarnado em Nenê sempre foi uma narrativa especial e tradicional, imprescindível para o modelo familiar representado na série. A ficção que estabelecia esse sentimento em relação ao "materno" implicava em veneração a Nenê e a seu amor – considerado eterno. Essa mitologia foi formada a partir de contextos históricos, ideológicos e culturais descritos por Badinter (1985), DaMatta (1987), Machado (2001), Oroz (1992).

Ao longo de quarenta e dois anos – e não apenas nas últimas temporadas da série -, além da **mítica mãe** que é "todas as mulheres do mundo", Nenê fora também, nas palavras dela própria, "igualzinha a qualquer mãe", portanto, **típica**. Assim, Nenê possuía as características de um mito intemporal – que encarnava o amor materno eterno -, mas que só era aceita pelo público que nela se projetava "porque sua ação se desenvolve no mundo cotidiano e humano da temporalidade.". Por conta disso, desde o princípio, está posto um paradoxo narrativo que os roteiristas de *A Grande Família* "de algum modo, tem que resolver, mesmo sem estarem disso conscientes, e que exige uma solução paradoxal na ordem da temporalidade." (ECO, 1987, p. 253).

Essa solução em *A Grande Família* se deu desde o princípio em torno de um equilíbrio que foi sendo crescentemente dificultado pela individualização de Nenê. Quando ela tomou a decisão e saiu de casa no início de 2014, os roteiristas da série –

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

especialmente os redatores finais - tiveram a coragem de apostar no improvável, na dúvida e na possibilidade do erro. Em uma série de televisão, apostar no improvável também serve para diferenciar aquilo que se tornou apenas uma repetição, um simulacro, daquilo que é representação "verdadeira" da experiência humana. Nesse sentido, a decisão de Nenê e dos autores foi de uma coragem ímpar, quase desesperada, porque quando saiu de casa "a personagem praticou um gesto que se inscreve no seu passado e pesa sobre o seu futuro" (ECO, 1987, p. 253). Essa decisão sacramentou a insubordinação dos aspectos emocionais à comédia no episódio e alterou não só essa hierarquia, mas também a forma das transições entre piadas e estados patéticos. O cotidiano não tinha mais apenas a função de matéria para a comédia, ele agora era representado como parte da realidade contingente com que as personagens teriam que lidar: a mãe havia saído de casa.

Tentou-se remediar a saída de Nenê com a ida dela para "um puxadinho" anexo à casa de *A Grande Família*. Esse artifício narrativo serviria para sustentar, reequilibrando, tanto **o mito** da mãe que é "todas as mulheres do mundo" quanto **o tipo** que é "igualzinha a qualquer mãe". Mas esse duplo pertencimento, que antes não se dava a ver ao público, deixou de ser transparente com a circularidade explícita de Nenê entre o "puxadinho" e a casa, entre a casa e o local de trabalho, entre o local de trabalho e o puxadinho, tornando evidente a própria circularidade dela entre o mito que pertencia ao passado e o tipo que era a realidade presente contingente. Perdida a ilusão, tentou-se ainda remeter a personagem ao seu próprio passado, de modo a reenergizar a força mítica original de Nenê, apelando para um desenrolar das ações em um tempo imutável, portanto eterno, complementar ao tempo linear presente. Assim, em episódios como *O baile* (29/05/2014), *A Outra* (03/07/2014) ou *40 anos essa Noite* (17/07/ 2014) o tempo dá voltas sobre si mesmo, fugindo da dimensão cotidiana. Isso reforçou o caráter romanesco singular de Nenê e, por isso mesmo, não foi capaz de reverter o enfraquecimento do mito do amor materno atemporal. A construção de **uma mãe e mulher específica** que era ao mesmo tempo **mítica** deixara de pertencer às possibilidades da narrativa que, na série, dependia do compromisso com a comédia enquanto estética, e com o coletivo enquanto ideologia, em medidas equivalentes. O mítico amor materno estava irremediavelmente perdido em nome de um amor mais circunstanciado e contingente.

Sobre o amor, nos vale a breve e sintética análise de Sigmund Freud. Em *O Mal Estar na Civilização* (1974), ele afirma que o sofrimento do ser humano provém

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

de três fontes: nosso próprio corpo, o mundo externo e, o principal, os nossos relacionamentos com os outros. Sustentar relações seria difícil porque a subjetividade e o prazer dependeriam de um encontro que seria traumático à medida que nos coloca na iminência da frustração de nosso narcisismo diante da alteridade. Essa frustração ocorre porque esses outros "... não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade" (p. 133).

Segundo Freud, a agressividade humana é contida por um sentimento de culpa, que é gerado porque o sujeito fez, ou teve a intenção de fazer, mal ao outro. A ação má poria em risco o amor, colocando o sujeito sozinho e sem amparo contra as três fontes de sofrimento. Nas palavras de Freud, "mau é tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados. Por medo dessa perda deve-se evitá-lo.". (Freud, 1974, pp. 147-148)

Voltando à relação entre comédia e melodrama, o que podemos deduzir sobre o descarte do prazer gerado pela comédia, em uma incerta troca pela experiência ficcional do sofrimento, parece ser dedutível da ameaça da perda do amor, conforme descrita por Freud – que implica a identificação do “mau” e de uma culpa decorrente. Essa explicação parece ter tanto ou até mais sentido do que a explicação de Schiller - de que aceitamos ver e ouvir sofrimentos humanos artificiosamente criados em troca de empatia para com os infelizes e “de voluptuosas lágrimas e um maravilhoso acréscimo em coragem e experiência” (1992, p. 41). Embora essas formulações não sejam excludentes, a de Schiller parece representar e fazer com que nos identifiquemos com o sentimento, ou simulacro de sentimento, que antecede e dá origem ao amor, o sentimento do desamparo.

Em nossa era moderna, coberta pela ideologia individualista, formas simbólicas novas se apresentaram para representar desamparo, amor, sofrimento, entre outros estados emocionais. Estas formas remetem à realidade imediata, prosaica e contingente, à sátira embebida em ironia e a novas vozes garantidas por tipos que antes não estavam presentes nas narrativas épicas. (LIMA, 2009, pp. 231-232). Como disse Sancho Pança: “...vou me queixar de qualquer dorzinha que tenha, se é que esse negócio de não se queixar, não vale também para os escudeiros dos cavaleiros. “ (CERVANTES, 2012, p. 111).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

A maneira singular – em comparação com os demais - como a personagem lida com afetos, como se individualiza ou, para usar um termo de Ricardo Benzaquem de Araujo e Eduardo Viveiros de Castro (1977), a forma como Nenê manifesta "autonomização do domínio afetivo", definiu que nela iriam se apresentar formas simbólicas novas para representar desamparo, amor, sofrimento, entre outros estados emocionais, modificando a linguagem da série além de seus próprios limites convencionais.

Estas novas formas simbólicas estão ligadas a um esforço constante da arte moderna para criar símbolos subjetivos "de situações emocionais e intelectuais" compartilháveis "apenas pelo leitor que consegue identificar-se, por congenialidade, com a situação interior do artista." (ECO, 1987, p. 241). Dentre estas formas artísticas, a melodramática é a mais disseminada em todo o mundo, e seja ela compartilhada por congenialidade ou não, se tornou uma "dimensão inescapável da consciência moderna" (BROOKS, 1995, p. VIII).

A cultura de massa e a forma melodramática interagem e comungam de uma mesma imaginação. E sobre ambas pesa a crítica de que em vez de simbolizarem as emoções, representando-as, entregam-nas esvaziadas, como se fossem melodias musicais, como estímulo sensorial "mais do que como forma contemplável.". Em outras palavras, "tendem a provocar emoções intensas e **não mediatas**;". (ECO, 1987, pp. 40, 41).

Ligado à "**realidade imediata**" tanto quanto o romance, o melodrama precisa representar, ou mimetizar, emoções intensas não mediatas. E como explicou Elsaesser, isso diz respeito a um de seus melhores atributos, a saber, "o de retratar a insegurança existencial e a angústia moral que a ficção não havia previamente englobado." (1991, pp. 72 e 73). Esse atributo adquire valor ainda maior quando reconhecemos que o modo melodramático torna visível ou perceptível ou atribui sentido a "... um sentimento emergente ou percepção bloqueada pelas perspectivas e manipulações de outros, pelos constrangimentos de códigos sociais ou pela inadequação das formas socioexpressivas disponíveis." (GLEDHILL, 2018, p. XXIV).

Maria Cristina Franco Ferraz e Ericson Saint Clair observam em *Para além de Black Mirror: Estilhaços distópicos do presente* (2020), que para o Nietzsche de *A Genealogia da Moral* o homem é capaz de suportar qualquer sofrimento, desde que este apresente algum sentido. Por isso, seria indispensável atribuir valores e demarcar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

territórios existenciais partindo-se de avaliações acerca da própria vida e da história social. Desfigurar os homens seria destruir neles a atribuição de sentidos (2020).

Por outro lado, a ubiquidade do modo melodramático tem sido apontada muitas vezes justamente como responsável pelo esvaziamento de sentidos, ou pela disseminação de sentidos esvaziados, e que precisaria ser combatida com o uso de pensamento crítico. Sem discordar e nem concordar totalmente, isso me faz lembrar um antigo cartaz do governo sueco que eu lia na casa de um amiguinho de escola descendente de vikings: "*Em vez disso, leia um livro!*". O "*disso*" no cartaz era uma televisão. Nós líamos bastante, mas também assistíamos passivamente *A Feiticeira*, *National Kid*, *A Grande Família*, *Beto Rockfeller*, *Irmãos Coragem*, *O Vigilante Rodoviário*, etc. Era muito bom.

De toda forma, para criadores do audiovisual tem sido proveitoso tentar neutralizar a presença da forma melodramática naquilo que ela tem de mais repetitiva e vazia. A negação dessa forma de representação artística, que tem sido a mais usualmente compartida pela humanidade nos últimos dois séculos, pode inclusive ser uma necessidade de reatribuição de significância para que se possa voltar com mais entusiasmo e pertinência à cena dos sentidos, ideias, ideais e sentimentos compartilhados. Almodovar, Lynch e Fassbinder, entre muitos outros, fizeram esse movimento, mas a partir de um chão firmemente melodramático. É difícil dizer se o igualmente inovador cineasta chileno Pablo Larraín – *Tony Manero* (2009) e *Post Morten* (2010) – partiu ou não desse mesmo chão. Certo é que ele recorreu à forma melodramática com *NO!(2012).*

Para encerrar, confesso minha esperança de ter feito a partir desse estudo de caso uma pequena contribuição ao entendimento da relação da comédia com o modo melodramático na dramaturgia audiovisual brasileira. Há por parte de alguns a ideia de que temos no Brasil uma linguagem de cinema e TV mais sofisticada que a de nossos vizinhos de língua espanhola porque somos mais contritos e sutis quanto ao tratamento ficcional que damos a nossos estados patéticos. Um escritor e dramaturgo argentino, Manuel Puig, e um cineasta argentino radicado brasileiro, Hector Babenco, sem imaginar que o fariam, responderam a isso tanto no sentido estético quanto no sentido político. No filme deles, *O Beijo da Mulher Aranha* (1986), o personagem Valentim (Raul Julia) diz a Molina (William Hurt): *Vocês veados não encaram os fatos. Não se escapa pela fantasia.* E Molina apenas mais tarde irá responder: *O que há de errado em ser como uma mulher? Só as mulheres podem ser*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

sensíveis? Por que não um homem? Um cachorro? Ou um veado? Se agissem como mulheres, não haveria tanta violência.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mario de. **O turista aprendiz.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ARISTÓTELES**. Poética**. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

AUGUSTO, Sergio. **Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BADINTER, Elizabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____ **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo**. Niterói: Eduff, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Org. Patrícia Lavelle. Trad. George Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

_____. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: _____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Romeu e Julieta e a origem do Estado**, In: VELHO, Gilberto. Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

BERGSON, Henri. **O Riso.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BRAGA, Adriana. **Personas Materno-Eletrônicas: feminilidade e interação no blog Mothern.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

BRAGANÇA, Maurício de. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**, Rio de Janeiro: Revista Eco Pós, pp. 28-47, UFRJ, 2007.

BRAGANÇA, Maurício de; VIDA JUNIOR, Icaro Ferraz. **Legislação e Literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX.** Rio de Janeiro: Revista de História Comparada. 2009.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess.** New Haven and London: Yale University Press. 1995.

BUARQUE DE HOLANDA, Luísa Severo. **Dramaturgia Cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanes.** ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. V nº 10, 2011 ISSN 1982-5323.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Gestual, Teatro e Melodrama – Performances, pantomimas e teatros nas feiras.** Porto Alegre: Editora Fi, 2022.

CAMPBELL, C. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote. Volume 1.** São Paulo: Penguim Classics/Companhia das Letras. 2012.

COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DAMASCENO, Alex; **Além do Flashback: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança.** Novos Olhares, 2(1), 56-66. 2013. https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2013.57041

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

DA MATTA, R**. A família como valor: considerações não-familiares sobre a família à brasileira**. In: ALMEIDA, A. M. et al. (Orgs.) Pensando a família no Brasil. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ UFRRJ. 1987.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. **Pessoa e Dor no Ocidente. (O "holismo metodológico" na Antropologia da saúde e doença).** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 13-28, out. 1998.

_____ **A Pulsão Romântica e as Ciências Humanas no Ocidente.** Revista brasileira de Ciências Sociais - Vol. 19 Nº. 55. Junho. 2004.

DUARTE, Luiz Fernando Dias e Giubelli, Emerson A. **As Concepções Cristã e Moderna da Pessoa: paradoxos de uma continuidade.** Anuário Antropológico/93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1995.

DUMONT, Louis. **O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1985.

_____ **Homo Hierarchicus.** São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: 1997.

DURKHEIM, Émile. **O Individualismo e os Intelectuais.** São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2016.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.

ELSAESSER, Thomas. **Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama**. In M. Landy (Ed.), Imitations of life: A reader of film and television melodrama (pp. 68-91). Wayne State University Press, 1991.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2013

_____.**Artur Azevedo e a burleta: A Capital Federal.** Revista Letras, Curitiba, UFPR. n. 94, jun./dez. 2016. issn 2236-0999.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

FELÍCIO, Claudio. **A Página não virada do folhetim – a vingança no cinema contemporâneo.** Tese de doutorado. Orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Rio de Janeiro: PUC/RJ. 2021.

FERRAZ,Giovan Sehn. **Roberto Freire no início da ditadura militar: jornalismo, televisão, teatro e MPB.** Revista Tempos Históricos. Volume 23. 2019. p. 410-428

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CLAIR, Ericson Saint. **Para além de Black Mirror**. São Paulo: n-1 edições. 2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A Ficção Equilibrista: narrativa, cotidiano e política.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário. 2020.

_____ **Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2003.

FILHO, Oduvaldo Vianna. **Corpo a Corpo** (Coleção Oduvaldo Vianna Filho). Temporal Editora. Edição do Kindle. 2018.

_____. **A longa noite de Cristal** (Coleção Oduvaldo Vianna Filho). Temporal Editora. Edição do Kindle. 2018-A.

_____. **Rasga Coração.** (Coleção Oduvaldo Vianna Filho). Temporal Editora. Edição do Kindle. 2018-B.

_____. **Nossa Vida em Família.** São Paulo. Geprom Editora. 1972.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____ **O Humor**. In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____ **O Mal Estar na Civilização**. In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes. 2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: Nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GLEDHILL, Christine. **The melodramatic field: an investigation.** In: GLEDHILL, Christine. Home is where heart is - Studies in melodrama and the woman´s film. Fakenham: British Film Institute. 1990.

GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. (Ed.). **Melodrama Unbound - Across History, Media, and National Cultures.** Columbia: Columbia University Press. 2018.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. São Paulo: Editora Unesp. 2014.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado – A sociedade da novela.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2005.

HUPPES, Ivete. **Melodrama, o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KEHL, Maria Rita. **Eu vi um Brasil na TV.** In: KEHL, M. R.; COSTA, Alcir Henrique; SMÕES, Inimá Ferreira. (Orgs.). Um país no ar: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense/Funarte. 1986.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance.** Companhia das Letras. Edição do Kindle. Copyright by Luiz Costa Lima. 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade.** São Paulo: Edições Loyola. 2004.

MACHADO, Lia Zanotta. **Famílias e individualismo: tendências contemporâneas no Brasil.** Interface _ Comunic, Saúde, Educ, v.4 , n.8, p.11-26, 2001.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

MALLMANN, Max; SALOMÃO, Rodrigo; WILSON, Mauro. **A Grande Família, o livro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

MARQUEZ, Gabriel García. **Como Contar um Conto.** Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2003.

MARX, Karl. **Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858 (Coleção Marx e Engels)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MEDEIROS, Maria Carolina El-Huaik de. **Essa fez Socila: narrativas sobre etiqueta, socialização feminina e aperfeiçoamento social da mulher.** Tese de doutorado. Orientadora: Tatiana Siciliano. Rio de Janeiro: PUC/RJ. 2022.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio.** São Paulo: Unesp, 2003.

MORAES, Dênis de. **Vianinha – cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MORATELLI, Valmir. **O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma.** Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

MORIN. Edgar. **A participação Afetiva.** In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NOVASKI, Augusto. **Mito e Racionalidade Filosófica.** In MORAIS, Régis de (org.). As Razões do Mito. Campinas: Papirus, 1988.

NUNES, Luiz Arthur. **Peças Psicológicas – Apresentação.** In: RODRIGUES, Nelson. Teatro completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha. Teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PENA, Martins. **Comédias de Martins Pena**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

PLATÃO. **Filebo.** In: As grandes obras. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. **A República.** São Paulo: Difel, 1973.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **João Caetano.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Everardo. **O que é mito?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Nelson. **O Beijo no Asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____ . **Teatro Completo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SAURET, Jean-Marie. **A lógica da ironia.** Psicologia USP 10. São Paulo. 1999. Consultado em: https://doi.org/10.1590/S0103-65641999000200005

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia.** São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1992.

SCHWARTZ, Vanessa**. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século.** In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac e Faify. 2004.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade.** Rio de Janeiro: Record, 2022.

SICILIANO, Tatiana. **O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano.** Rio de Janeiro: Mauad X. Faperj, 2014.

_____. **Pintura e teatro: a pedagogia do olhar n'O Tribofe de Arthur Azevedo.** Revista Sociologia & Antropologia V. 04 número 01. Janeiro-junho de 2014. UFRJ. IFICS. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro. 2014-A.

SILVA, Roberta Alves**. A Grande Família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar (1973-1975).** Dissertação de Mestrado. UFF. CEG. ICHF. PPGH. Niterói. 2015.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity – Early Sensational Cinema and Its Contexts.** New York: Columbia University Press, 2001.

_____ **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cossac & Naif, 2004.

SZONDI, Peter. **Frédéric Schlegel et l'ironie romantique.** In: Poésie et poétique de l'idéalisme allemand. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Teoria do drama burguês.** São Paulo: Cosac e Faify, 2004.

VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** São Paulo: Martin Claret, 2013.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

_____. **Economia e Sociedade.** São Paulo: Editora UNB, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____ . D. W. **Griffith: o nascimento de um cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ . (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** 3a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

_____. Do senso moral-religioso ao senso comum pós freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA

Apêndices

Apêndice 1: Lista e resumo dos episódios

Apêndice 2: Roteiros episódios analisados

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2111873/CA