

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

**Ficção Televisiva Seriada Brasileira**  
**A Grande Família e os Normais**

Érico Monte

Salvador - Março - 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

**Ficção Televisiva Seriada Brasileira**  
**A Grande Família e Os Normais**

Monografia apresentada  
como exigência legal para a  
conclusão do curso de  
Comunicação Social com  
habilitação em Jornalismo.

Professora Orientadora: Maria Carmem Jacob de Souza

Aluno: Érico Monte Lima

Salvador – Março - 2003

# Agradecimentos

*A CARMEM, pelo incentivo e apoio incondicional; a minha FAMÍLIA, pelo amor e suporte desde sempre; e a meus Amigos, pelo companheirismo diário.*

## Resumo

O objetivo desta monografia é aprofundar a reflexão sobre os principais indicadores para uma boa crítica dos seriados, peça importante das narrativas ficcionais televisivas. Num primeiro momento identificou-se o papel que a crítica jornalística tem cumprido quando analisa as narrativas ficcionais televisivas, apontando seus limites e apresentando os parâmetros que devem nortear a formulação da crítica cultural destes produtos televisivos. Num segundo momento, apresentam-se as principais definições que devem sustentar a crítica cultural aqui proposta: concepções de televisão, gênero, narrativas ficcionais seriadas, em especial, os seriados e os *sitcoms*. Em seguida, contextualizou-se historicamente os seriados no meio televisivo, para melhor compreender as características dos seriados nacionais objeto de análise desta monografia: *A Grande Família* e *Os Normais*. O quarto e último momento deste trabalho apresenta uma crítica cultural dos dois programas, enfatizando seus aspectos formais e temáticos.

# Sumário

<i>Apresentação</i>	6
<i>Referências Bibliográficas</i>	47

## Apresentação

A idéia para a monografia a ser desenvolvida no último semestre do curso de graduação em jornalismo surgiu a partir da disciplina Temas Especiais em Televisão, no primeiro semestre de 2001, quando pude ter um primeiro contato com as narrativas seriadas de televisão. Até o dado momento, o meu conhecimento sobre as narrativas audiovisuais se restringia à mera apreciação, não havia ainda uma postura crítica e analítica dos elementos e temas constituintes dos produtos observados. Ministrado pela professora Maria Carmem Jacob de Souza, o curso despertou minha atenção para a relevância das narrativas ficcionais, no contexto da televisão brasileira, buscando um olhar atento sobre os seriados.

Ao longo desta disciplina entrei em contato com importantes temas como o histórico da evolução da televisão brasileira, a sua importância enquanto meio de comunicação de massa e, finalmente, a dramaturgia na televisão. Conheci também uma primeira bibliografia sobre televisão, importante para a realização deste trabalho. Autores como Renata Pallottini, Renato Ortiz, Fernanda Furquim, entre outros. Dentro desse campo, voltei minha atenção especificamente para os seriados. A escolha foi feita inicialmente por gosto e identificação pessoal com esses produtos que, após a chegada da televisão a cabo com a volumosa produção internacional, principalmente norte-americana, estão cada vez mais presentes no Brasil. Do meio para o fim da década de 90 tem havido uma volta crescente desse tipo de narrativa ficcional produzida, em sua maioria, pela Rede Globo.

Outro ponto que pesou na confecção da monografia foi o meu próprio histórico pessoal. Além do gosto pela ficção seriada, a minha trajetória nesses quatro anos em que passei na Faculdade de Comunicação foram direcionadas para o jornalismo cultural: a crítica cultural de cinema, literatura, tv, etc, ocuparam lugar prioritário no meu interesse profissional. Nesse contexto é importante citar o site *Claque* ([www.claque.com.br](http://www.claque.com.br)), uma revista cultural criada por mim e mais cinco colegas, na qual exercitamos o trabalho da crítica e lá podem ser encontradas textos sobre televisão e narrativas ficcionais televisivas, seja de novelas ou seriados. Isso faz com que eu esteja sempre lendo os cadernos culturais e os de TV dos principais jornais brasileiros, acompanhando de perto a crítica televisiva.

Nesta medida, busquei nesta monografia refletir sobre os principais parâmetros que devem conduzir a crítica cultural dos seriados, tomando como objeto de análise, as duas produções atuais da TV Globo mais significativas no gênero das *sitcoms* (comédias de situação) – *A Grande Família* e *Os Normais*. O bom nível de *Os Normais* e de *A Grande Família*, após 3 temporadas consecutivas, tendo sido eleitos o melhor programa humorístico de televisão pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (Troféu APCA), respectivamente, em 2001 e 2002, torna evidente que ambos exigem um olhar mais apurado e cuidadoso da crítica especializada, desafio enfrentado nesta monografia.

## Introdução

Desde as tragédias clássicas, as narrativas ficcionais contam os mais diversos tipos de histórias carregadas de valores que emocionam e influenciam o público. Com o passar dos anos e o desenvolvimento da tecnologia, novos suportes foram sendo criados e adaptados, apresentando-se como novas formas de veiculação e expressão para as narrativas ficcionais. No Brasil, a televisão assumiu um papel de grande importância como difusora de histórias com variados estilos, enredos, personagens, conquistando a simpatia e a audiência de milhares de lares.

Como é de conhecimento geral, a telenovela foi uma das responsáveis por essa conquista do público (Ortiz et al., 1989). Porém, além das telenovelas, outras obras ficcionais foram fazendo parte da programação das emissoras de televisão, chegando a se observar hoje que “um terço do tempo da TV corresponde a programas de ficção”<sup>1</sup>. Novos formatos e linguagens de narrativas ficcionais foram, portanto, surgindo como experiência das emissoras e dos realizadores e, pouco a pouco, foram garantindo seu espaço na grade de programação das emissoras, destacando-se as minisséries e os seriados. Com o passar do tempo, a Globo foi aprimorando-se cada vez mais na produção das narrativas ficcionais televisivas, instituindo seu padrão de qualidade e tornando-se líder de audiência no segmento.

Devido ao seu intrínseco caráter mercadológico, afinal apenas sustentam-se os programas que geram lucro para os proprietários das emissoras, e, até mesmo, de seu engajamento político, a televisão foi vista por muitos teóricos da comunicação, durante muito tempo, como produto de baixa cultura, principalmente nas décadas de 60 e 70. Na década de 80 passaram a surgir novos pontos de vista, com alguns pesquisadores que atentaram para o fato de que, mesmo sob o compromisso da lógica do mercado, havia espaço para que emissoras e realizadores buscassem um maior refinamento em produções de teledramaturgia.

---

<sup>1</sup>Pallottini, Renata. *Dramaturgia de Televisão*, São Paulo: Moderna, 1998, pg 22.



De todos os produtos televisivos, a telenovela, sem dúvida, passou a ser, nos últimos 20 anos, o mais pesquisado, analisado, discutido e estudado. Pode-se afirmar que aproximadamente 90% dos trabalhos apresentados no Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada da INTERCOM<sup>2</sup> tratam da telenovela. Em outras palavras, ganhou na academia o status de tema "nobre". Um outro aspecto que merece ser destacado com o advento da redemocratização da sociedade Brasileira foi o aumento do caráter político e pedagógico das narrativas ficcionais, em especial, das telenovelas. Em muitas ocasiões observou-se que “os autores de telenovela reelaboram seu discurso e dão às suas obras uma narrativa onde a crítica social assume função preponderante. Ao contrário da antiga contestação de alguns intelectuais, este produto tem se mostrado um eficiente instrumento capaz de levar os mais diversos segmentos da sociedade a uma reflexão coletiva acerca do direito à cidadania, como também das mazelas produzidas pelo homem em seu cotidiano”<sup>3</sup>.

Dada a importância econômica, política e cultural da telenovela na sociedade brasileira, a bibliografia mais abundante sobre ficção seriada televisiva volta-se, quase em 100% dos casos, para tal produto. De forma que, dificilmente, encontra-se, no Brasil, alguma publicação especificamente voltada para o seriado, geralmente ele figura apenas como um mero capítulo<sup>4</sup>.

Como esta monografia pretende uma proximidade maior com jornalismo cultural do que da análise acadêmica, a postura da imprensa surge como eixo norteador da minha preocupação para essa importante função, que é a crítica televisiva das narrativas ficcionais seriadas, em especial, os seriados. O esforço deste ponto em diante será aprofundar a reflexão sobre os principais indicadores para uma boa crítica dos seriados. Então, num primeiro momento identificarei o papel que a crítica jornalística tem cumprido quando analisa as narrativas ficcionais televisivas, apontando seus limites e apresentando os parâmetros que devem nortear a formulação da crítica cultural destes produtos televisivos. Num segundo momento, apresentam-se as principais definições que devem sustentar a crítica cultural aqui

<sup>2</sup> Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

<sup>3</sup> BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo, Annablume, 1996, p.67.

<sup>4</sup> FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 2001.

proposta: concepções de televisão, gênero, narrativas ficcionais seriadas, em especial, os seriados e os *sitcoms*. Em seguida, contextualizou-se historicamente os seriados no meio televisivo, para melhor compreender as características dos seriados nacionais objeto de análise desta monografia: *A Grande Família* e *Os Normais*. O quarto e último momento deste trabalho apresenta uma crítica cultural dos dois programas, enfatizando seus aspectos formais e temáticos. As fontes utilizadas para a observação destes seriados foram os DVDs lançados pela Globo, cada um possui seis episódios, além de *making of* com erros de gravação e depoimentos de atores e autores e diretores.

Também utilizou-se como fonte as informações disponibilizadas no websites dos programas no portal da Globo, na Internet ([www.globo.com/osnormais](http://www.globo.com/osnormais) e [www.globo.com/agrandefamilia](http://www.globo.com/agrandefamilia)). No processo de aprofundamento da pesquisa procurando-se críticas publicadas nos cadernos de TV e cultura dos principais jornais e revistas do país, constatou-se, mais uma vez, um certo descaso da imprensa em relação as narrativas ficcionais televisivas

## Onde está a crítica?

Boa parte do que foi encontrado dizia respeito a lançamentos do programa, principalmente quando eles estavam prestes a voltar para a próxima temporada, assim como notas sobre quem seriam os atores convidados da próxima semana. O que menos encontrei foram críticas sobre os programas. Como estou mais próximo do jornalismo (trabalho num jornal, e no Claque) do que da análise acadêmica, a postura da imprensa surge como eixo central de minha preocupação para essa importante função, que é a crítica, e que não está funcionando como deveria. É verdade que já tivemos jornalistas que assumiram esse papel com destreza como Artur da Távola (O Globo), Paulo Maia (Jornal do Brasil) e Fernando de Barros e Silva (Folha de São Paulo). Temos hoje Artur Xexéo (O Globo), Eugênio Bucci (Folha de São Paulo), Joaquim Ferreira dos Santos (Nomínimo), entre outros que se preocupam em analisar o que a televisão veicula diariamente. Mas eles não são a regra. Se a televisão brasileira cresceu tanto nos últimos anos, a crítica sobre ela deveria ter acompanhado esse desenvolvimento.

Infelizmente, apesar do relevante papel social das narrativas ficcionais televisivas no país, não se encontra na imprensa uma crítica no mesmo nível do que é produzido. A ausência de uma crítica séria e responsável age como reforço para a desconsideração destas obras de ficção televisiva como produto cultural digno de atenção, deixando-se que ela prolifere livre e solta no seu descompromisso, apenas se deixando regular pela audiência. Os realizadores, por exemplo, ficam sem uma resposta crítica e séria ao seu trabalho. Assim, cabe indagar, mesmo tendo clareza que neste trabalho não se poderá responder tal questão, qual é a motivação que leva os órgãos de imprensa a destinarem cadernos especiais para assuntos de TV no qual o centro de interesse acaba sendo as narrativas ficcionais?

A resposta, provavelmente, é a de que se toda a sociedade, de algum modo, se interessa pela televisão, também há de se interessar pelo que se diz dela e de seu entorno, como o seu *glamour*. Se há mercado, e há, criam-se publicações para atender a essa demanda em potência. Além de produtos editoriais específicos, como as revistas do tipo *Amiga*,

*Contigo!* e *Capricho*, criam-se, ainda, cadernos, encartes especiais fixos nos finais de semana. Trata-se “jornalisticamente” as narrativas ficcionais televisivas e, salvo raras exceções, configura-se um espaço para a crítica especializada, ainda que elaborada muitas vezes por não especialistas. O resultado, como regra geral, é a improvisação, o tratamento superficial e o apoio em estereótipos que facilitam grandemente o trabalho de produzir textos pouco elaborados e num curto espaço de tempo.

Se tais publicações acabam realimentando o interesse dos telespectadores pelas obras de ficção televisiva, por outro reduzem-na a um entretenimento popular, barato e altamente reprodutor dos valores médios, apoiado na repetição de modelos, temas e tipos. Um jogo no qual as mesmas peças intercambiam lugares, simulam a mudança, permanecendo elas mesmas a serviço de uma permanente novidade de superfície que garante a diferença que a reafirma como igual. A grande mídia dá mais destaque a atores que farão uma participação especial do que as inovações proporcionadas pelos diretores ou os temas abordados pelos autores.

Os esquemas mentais já estão prontos. A cada telenovela, minissérie ou seriado que entra no ar, processa-se a *decupagem* e preenchem-se os escaninhos. E, que os entrevistados pelo jornalista do setor não se atrevam a entrar em considerações mais complexas, reavaliar ou divergir dos estereótipos do senso comum: eles falam sozinhos e nada do que dizem merece publicação. O espaço das publicações tende a não se destinar ao pensamento divergente que objetiva a compreensão do produto ficcional. O que se reafirma, em geral, é o discurso que desqualifica, vindo de autoridades dos diferentes campos do saber, autenticando a posição do órgão de imprensa.

Como se pode observar, a imprensa, enquanto formadora de opinião, define uma posição e irradia para a sociedade determinado modo de ver as obras ficcionais televisivas que, se não silencia, inibe ou inviabiliza opiniões divergentes. Tem-se aí o que se pode classificar como discurso autoritário, na medida em que as críticas tendentes a avaliar aspectos positivos destas obras tendem a ser desvalorizadas. Aqui, cabe considerar a convivência dos meios e a tendência de se protegerem enquanto meios de comunicação. Isto porque, a crítica não age

contra a audiência para competir com a televisão, antes a legitima enquanto meio ao difundi-la e realimentá-la com a tematização dos assuntos que lhe dizem respeito. Também vive dela – seu nutriente – a ponto de poder ser considerada como um subproduto daquela.

Tampouco interfere significativamente na audiência, posto que estimula o ver televisão. Apenas e tão somente propõe seu modo de ler num viés desprestigiador do seu produto maior: a narrativa ficcional televisiva. Desse modo, orienta-se para que se veja a televisão como mero entretenimento que não deve ser levado a sério, na medida em que não acrescenta nada, podendo até fazer mal. Todavia, o controle sobre a opinião se exerce no sentido *do laissez faire*. Essa posição gera desprezo ou indiferença, impedindo uma ação cidadã por parte dos telespectadores, que deveriam ratificar e estimular as boas propostas, aumentar seu nível de exigência e cobrar um controle de qualidade sempre crescente.

São poucos os jornais que dedicam uma coluna séria ao tema, como o espaço de Eugênio Bucci na Folha de São Paulo, ainda que esporádico. As redações dos principais jornais do país optam, em geral, por acomodarem-se e receber o mesmo material, proveniente de agências de notícias como a *TV Press*. De modo que encontramos, não raramente, matérias praticamente iguais nos cadernos de TV dominicais de *A Tarde* e *Correio da Bahia*.

O primeiro aspecto importante quando se examina a crítica de televisão é fazer uma distinção entre crítica e o colunismo. A maior parte do que é feito sobre televisão é o colunismo social que, freqüentemente, passa por crítica. É a crônica de amenidades da área de televisão, pontilhada de algumas opiniões e observações críticas sem nenhum aprofundamento ou detalhamento técnico. Nos grandes jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, que são os jornais nacionais, o que mais encontramos é esse tipo de "crítica". Este colunismo provoca uma certa confusão quanto à própria credibilidade que o trabalho de crítica de televisão tem no mercado jornalístico. A rigor, a crítica de televisão sistemática, regular, só começou na década de 70, Artur da Távola foi um dos pioneiros. Ainda hoje, o número de críticos de televisão, no país inteiro, é reduzido. Pelo menos aqueles que exercem, como aqui se defende, essa crítica de televisão: como um compromisso de maior

seriedade na análise da televisão e não apenas uma crônica de informações leves, ligeiras, sobre fofocas e lançamentos.

Há um aspecto importante na crítica de televisão que a diferencia das outras formas de crítica: a indução ao consumo. Geralmente, as pessoas lêem uma crítica de cinema ou de teatro para definir o consumo daquele espetáculo. Ou seja, no comportamento de consumo de serviços culturais, a crítica tem um papel estratégico. Ela é, em geral, a priori. Já a crítica de televisão também tem um papel no consumo da televisão, mas será o mesmo? Se o público telespectador de qualquer emissora é incomparavelmente maior que o público leitor do jornal, será que esta crítica cumpriria a mesma função? Nessa medida, o mercado dos programas de televisão, a maior ou menor audiência, têm que tipo de relação ou dependência com a crítica? Novamente, uma especulação que merece estudos mais cuidadosos, que não fazem parte do escopo desta monografia. Porém, estar-se-á supondo que a crítica de televisão funciona muito mais, portanto, como legitimadora de prestígio dos programas e de seus produtores do que propriamente como indutora ou inibidora do consumo. Vale dizer, a crítica funciona como um guia para o público, ela tem a função de manter o ritmo do programa, ao contar o que vem antes e o que vem depois, ela cumpre a função da fofoca, há esse espaço. Mas também há espaço para uma análise de um observador qualificado, sendo o exercício de uma tarefa cultural da mais alta relevância: a de ser ponte de interpretação e lucidez entre a obra da arte e o público.

A boa crítica pode e deve ser uma interface com o diretor, porque tem condições de "orientar" aqueles que estão formulando a obra. Há um sentido muito pouco objetivo em contribuir não só para a compreensão do público sobre aquilo de que se está falando, mas também para um diálogo com os realizadores de obras fabricadas pela e divulgadas na televisão - ou seja, no intuito de abrir discussões e ampliar a capacidade de análise do próprio profissional para que ele possa desenvolver seu trabalho. A crítica, em geral, não tem sido construtiva. Uma das peculiaridades do crítico de televisão poderia ser a de influir no processo criativo. Ele tanto deveria influir no processo, quanto no consumo, preparando a leitura das obras pelo público, ou até mesmo, sendo um canal mais apropriado das leituras das obras feitas pelo público para os realizadores. O crítico de teatro exerce

uma influência sobre o público, a quem orienta. Idem o literário. O livro lá está escrito, impresso, distribuído. Porque não os críticos de obras ficcionais televisivas?

Dentro desta perspectiva, acredita-se que o bom preparo para a crítica de televisão, especialmente crítica de seriados, eixo central da reflexão aqui empreendida, deveria começar com o fim do desconhecimento da história do veículo e de suas produções. A maioria dos críticos de cinema pode discorrer linhas e linhas a respeito do realismo italiano, do cinema alemão dos anos 20, ou do cinema soviético, sem esgotar o assunto. Porque não os críticos de televisão? Em segundo lugar, defende-se aqui ser preciso ter conhecimento dos gêneros para saber comparar, por exemplo, telenovelas, minisséries e seriados, através de semelhanças e diferenças internas, como as diferenças entre episódio e capítulo. No caso específico dos seriados, saber discernir quais os seus tipos e subdivisões. Por fim, sem dúvida seria enriquecedor também saber dialogar criticamente com os temas propostos nestas narrativas, afinal a televisão está presente no dia-a-dia da maior parte da população brasileira.

## Televisão, narrativas ficcionais e gêneros

Quando as narrativas ficcionais televisivas são estudadas, logo se encontram alguns conceitos e descrições sobre os formatos e os gêneros, como telenovelas, minisséries, seriados, unitários, capítulos, episódios, etc. Uma classificação<sup>5</sup> usual de programação televisiva é feita por características formais como sua extensão, tratamento do material, unidade, tipos de trama, maneiras de criar e desenvolver os personagens, modos de organização e estruturação do conjunto apresentado pela linguagem própria de TV, temas tratados.

O primeiro exemplo é o chamado unitário. Com a duração de aproximadamente uma hora, ele deve ter começo, meio e fim. Um programa só fechado em si mesmo. Ele surgiu no Brasil em adaptações do teatro para televisão, com diferenças com a primeira experiência, talvez, nessa área, os teleteatros. Um bom exemplo de unitário é o que a TV Globo chamava de “Caso Especial”. Em 2002 a Globo produziu diversos unitários, exibidos nas noites de terça adaptados da literatura nacional no *Brava Gente*, cada semana uma história completamente diferente da anterior com atores e personagens diferentes. Em contraponto, e mais complexo, está o não-unitário que pode ser classificado em telenovela, minissérie e seriado, ou seja, as obras seriadas.

A telenovela é formada por conflitos centrais e conflitos secundários a serem desenrolados ao longo de 160 capítulos, em média, e possui diversos grupos de personagens e lugares. A telenovela brasileira pode modificar-se, mas vale lembrar que a audiência interfere mas não determina a novela. Outra característica dela é a sua redundância, recurso muito usado no folhetim: é importante repetir, seja de outro modo, com outras personagens ou acrescentando informação. Ela pede tempo para se fixar na mente e na imaginação do expectador.

A minissérie, aproxima-se muito do modo de organização das telenovelas, tendo em média 60 capítulo, ocorrendo situações em que pode ser maior. Apresenta uma trama central e não

---

<sup>5</sup> A classificação adotada é a mesma de Renata Pallottini em *Dramaturgia de Televisão*.



possui mini-tramas como a telenovela. Geralmente a minissérie já está totalmente escrita antes de começarem as gravações e não comporta modificações ao longo da história. A minissérie é um formato muito bem recebido na Europa, onde também há constantes produções.

O seriado, também chamado de séries, possui em vez de capítulos, episódios que possuem uma unidade relativa, e não é necessário ter visto o anterior para o entendimento de cada episódio, sua produção em geral guarda uma sucessão e relação entre as situações e as tramas, mas sua exibição prescinde desta coerência temporal. No piloto, ou primeiro episódio, acontece a apresentação das personagens e do tema central. Vale lembrar que os episódios posteriores devem manter a característica desta série, qual seja, nada impede de se assistir aos seguintes e entender a trama. O seriado funciona por acumulação, ao longo do tempo os autores vão criando os casos e enredos que poderiam envolver determinados grupos humanos. O relacionamento entre as personagens segundo suas peculiaridades.

As narrativas ficcionais contemplam, cada uma a seu modo, perspectivas ideológicas e culturais dos seus autores. O seriado, portanto, também é caracterizado por uma visão de mundo que o autor quer passar através de várias maneiras, a partir da história de algum personagem, de algum grande tema que perpassa todo o episódio. Nesse sentido, observa-se uma variedade no foco de visão de cada episódio. Por exemplo, ora se vê a vida do caminhoneiro de dentro do caminhão, ora da prostituta de beira de estrada, ou da família que ficou em casa. A trama e o tema central é o mesmo, mas a ênfase se altera, não precisando estar necessariamente nos protagonistas. Em suma, exige-se que os seriados estabeleçam uma relação bem feita das personagens com suas características e definam o fio condutor central da trama, o resto é imaginação para os episódios seguintes com a preocupação de não contradizer os anteriores.

Desse modo fica explícito que a narrativa ficcional televisiva tem uma estrutura comum em diversos aspectos. Pallottini ressalta, então, dois pontos: a macro e a micro estrutura.

A microestrutura refere-se ao capítulo ou ao episódio. Suas principais características são elementos que se repetem em cada capítulo: i) o *dinamismo*, ou seja, para que o espectador fique ligado é preciso que algo aconteça, é preciso que o capítulo tenha ação, que os personagens tenham motivações bem construídas; ii) as *Protagonistas*, é preciso que a trama principal dê pelo menos um passo em cada capítulo; iii) as *Tramas e subtramas*, cada tipo de série – telenovela, minissérie, seriado – deve dosá-las com cuidado, nada pode ser de mais ou de menos, e deve manter articulações claras com a trama principal; iv) o *Gancho* é um artifício para prender o espectador à espera de determinado protagonista, situações, blocos dos capítulos e dos episódios, é um recurso que auxilia a manutenção da atenção e interesse do telespectador ao longo de narrativas fragmentadas no modo de contar a história e no modo de exibição das histórias; v) as *cenar*, o ritmo e o andamento é importante, cenas mais longas para encontros amorosos e flashes, cenas mais curtas para situações passageiras, por exemplo; vi) a *modulação*, é praticamente impossível conseguir manter o mesmo ritmo durante todo o capítulo, portanto geralmente ele começa “alto” continuando o gancho do anterior, aí então apresenta altos e baixos até o final onde atinge um pico que é o gancho para próximo capítulo, ou episódio no caso dos seriados. Modulação que também pode ser observada, e deve estar relacionada, ao conjunto geral da obra – minisséries, telenovelas, seriados.

No caso da macroestrutura, estar-se-á se referindo ao conjunto dos episódios e a relação entre eles, quando a atenção volta-se para os seriados. No caso das telenovelas e das minisséries, o espectador tem a esperança sempre de presenciar um bom espetáculo fracionado. Portanto a lógica como esse fracionamento será dado através dos capítulos é de fundamental importância para o sucesso do formato. É interessante perceber que assim como o capítulo, a telenovela tem que começar muito dinâmica, os primeiros vinte capítulos são cruciais para conseguir conquistar o espectador, há a tendência de uma grande “esfriada” no meio, e a expectativa dos capítulos finais serem instigantes.

O capítulo é diferente do episódio. Ele obrigatoriamente tem relação com o capítulo anterior, precisa continuar a trama, retomar o gancho e, portanto, precisa indicar o que está por vir no capítulo posterior, e assim por diante até o fim da trama. O episódio é uma unidade separada, com início, meio e fim. Eles possuem, geralmente, a mesma duração,

mas sua estrutura interna diferencia-se no quesito da continuidade. Cada episódio pode ter tramas diferentes, desde que sejam mantidos os mesmos personagens e características. A continuidade está presente no caso dos seriados e este é também um elemento de atração importante do telespectador: tal personagem vai casar com ciclano, tal personagem vai morrer.... Resta dizer que a diferença mais acentuada com os demais formatos é que a continuidade não interfere diretamente na compreensão de cada episódio, mas continua sendo um elemento que garante a adesão do telespectador ao seriado no seu conjunto.

## Sitcoms

Os seriados podem ser de diversos estilos, drama, ação, aventura, romance, humor, etc. As sitcoms, portanto, podem ser consideradas como um tipo de seriado, aqueles que exploram a via do humor. O nome sitcom é uma abreviatura do termo *Situation Comedy*, ou, Comédia de Situações. Trata-se do ponto de vista humorístico, daquelas situações nas quais nos envolvemos diariamente que no momento nos parecem trágicas, mas vistas por alguém de fora, ou por nós mesmos, após algum tempo do fato ocorrido, são engraçadas. Para defini-las melhor, “podemos comparar episódios de uma sitcom com textos de crônicas, nos quais o autor centraliza sua atenção em determinados personagens fixos vivendo situações que poderiam acontecer no dia-a-dia do telespectador, desenvolvendo-as livremente de acordo com as características de cada um, ressaltando seu lado cômico de forma exagerada ou caricatural”<sup>6</sup>.

Segundo a pesquisadora Fernanda Furquim as sitcoms dividem-se em quatro tipos básicos<sup>7</sup>, a depender do tema central: O primeiro chamado de doméstico (pai, mãe e filhos), como é o caso de *A Grande Família*; um outro, de juvenil, tem-se um determinado grupo de jovens protagonistas de cada episódio, independentemente de estarem vivendo ou não na casa de seus pais; um terceiro centrado em casais ou duplas, pode ser formado por recém-casados ou não, contanto que não possuam filhos ou outros parentes, apenas amigos que completam o quadro, é o caso de *Os Normais*; mais um outro que congrega profissionais, neste caso as histórias são centralizadas no ambiente de trabalho.

<sup>6</sup> Furquim, Fernanda. “Sitcoms: Definição e História”. Porto Alegre, FCF, 1999, p.8.

<sup>7</sup> Furquim, Fernanda. op.cit., p.13.

As sitcoms na televisão brasileira contemporânea, neste caso, “Os normais” e “A grande família”, não são vistas por toda a família, uma limitação previamente imposta pelo seu horário de exibição – 23 horas. Em média cada episódio tem a duração de 25 minutos, podendo variar a depender dos intervalos comerciais. O que os seriados de *A Grande Família* e *Os Normais* não possuem, em relação aos norte-americanos, é bom lembrar, são as risadas de fundo, acionadas após cada piada. Tal horário e o público correspondente oferecem a oportunidade de tratar temas atuais, que mobilizam a sociedade, mas que deverão ser vistos pelos adultos da casa, os que teoricamente têm mais poder de decisão em relação aos valores morais a serem adotados pelo grupo e os que apresentam maior resistência a mudança de valores também. Estes seriados ganharam *status* de produção mais bem cuidada, produto nobre que, na Rede Globo, são criados e produzidos agora com vistas aos mercados externos. Neles, pelo seu *status* diferenciado, observa-se “pesquisas de linguagem, visto que os custos de um fracasso não serão tão significativos quanto os de uma novela, eixo básico da produção dramatúrgica da TV e cuja duração, caráter fabril de produção e poder de captação de recursos, inviabiliza grandes vôos”<sup>8</sup>. O seriado é um misto de ousadia e pesquisa que não se furtou de inserir, recriando, o melodrama, tão presente na memória narrativa popular tradicional. Mais do que isso, “não sendo novela e tendo, assim, um orçamento mais variável, sem a cobrança sobre uma produção cara e de longa duração, ele terá maior liberdade na abordagem de temas ditos polêmicos”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Mauro Mendonça Filho em depoimento ao DVD *A Grande Família*.

<sup>9</sup> Bucci, Eugênio. *A TV aos 50 – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000, p.87.

## Breve histórico dos seriados nacionais

“Observa-se na primeira fase dos seriados<sup>10</sup>, que a produção de um programa neste formato envolvia poucos técnicos, o criador de uma série geralmente ficava com o roteiro, direção, produção e até com a trilha sonora, como a exibição dos primeiros seriados nacionais era feita ao vivo e com poucos recursos”<sup>11</sup>. A maior produção de séries durante as duas primeiras décadas da televisão brasileira foi da TV Tupi, que tinha como intuito concorrer com as novelas da Excelsior.

O primeiro seriado nacional a ser exibido foi *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, em 1951. A direção coube à crítica literária Tatiana Belinky e ao psiquiatra e psicólogo Júlio Gouveia. No total, foram 300 episódios, que contavam as aventuras dos personagens de Monteiro Lobato. Havia, na época, um cuidado especial com o que exibir para as crianças, de modo que este filtro pedagógico era indispensável. Em 24 de setembro de 1954, a TV Record exibiu *Capitão 7*, o primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil. O herói, interpretado por Aires Campos, lutava para defender a Terra e o país. No mesmo ano a Tupi exibiu sua primeira série com um herói, o espadachim *Falcão Negro*, um programa de ação com traços de *Simbad, o Marujo e Zorro*.

A Tupi lançou em 1953, impulsionada pelo sucesso de *I Love Lucy*, a série de comédia romântica *Alô Doçura*, nos mesmos moldes do programa norte-americano. A série consagrou o então jovem casal Eva Wilma e John Herbert, além de ter sido a primeira no Brasil em formato sitcoms.

Em 20 de setembro de 1961, entra no ar, pela Tupi, *O Vigilante Rodoviário*. A série mostrava o combate ao crime do Vigilante Carlos pelas rodovias de São Paulo ao lado do seu cão pastor Lobo. Gravado em película e com uma narrativa envolvente, a série não

---

<sup>10</sup> Boa parte das informações obtidas sobre a história dos seriados foi adquirida com o apoio da pesquisadora Fernanda Furquim - autora da extinta revista *TV Séries*, do site *TV Séries Centro de Pesquisa* (saiu do ar na primeira semana de março de 2003).

<sup>11</sup> ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro, Senac Rio, 2002, p.160.

devia nada aos seriados norte-americanos. Com o sucesso de *O Vigilante Rodoviário* na Tupi e a necessidade de um bom programa para concorrer com a Excelsior no horário da telenovela *Redenção*, Ary Fernandes criou, em 1966, uma série sobre um esquadrão especial da Força Área Brasileira chamada *Águias de Fogo*. Seus integrantes usavam helicópteros e jatos em missões de resgate ou combatendo criminosos.

No mês de estréia da Rede Globo, abril de 1965, foi ao ar a primeira série policial carioca, *22-2000 - Cidade Aberta*, estrelada pelo ator Jardel Filho no papel do veterano repórter policial Márcio Moura, um jornalista que trabalhava no jornal *O Globo* ao lado do foca Carlinhos, interpretado por Cláudio Cavalcanti. Ambos investigavam toda semana crimes para o jornal, um trabalho cheio de aventura, que os colocava em difíceis situações envolvendo criminosos violentos e mulheres bonitas.

Em 1976, a TVE, com apoio financeiro do MEC e apoio material da Rede Globo realizou o projeto de veicular novamente o programa *O Sítio do Pica pau Amarelo*. Um dos mais bem produzidos programas infantis para a televisão feitos no mundo, *O Sítio do Pica pau Amarelo* foi produzido com uma riqueza de detalhes, e cuja elaboração das histórias foram supervisionadas por uma equipe de psicólogos e pedagogos. As locações eram tão especiais, que até um sítio foi construído em Barra de Guaratiba, com a finalidade de criar uma imagem bem brasileira, a qual Monteiro Lobato sempre valorizou nos seus 23 livros de literatura infantil. Tal sucesso que povoa até hoje o imaginário de jovens e adultos e agora está, novamente, ao alcance das crianças com o *remake* recente da TV Globo.

A partir da década de 70 os autores das narrativas ficcionais tematizaram com mais intensidade o cotidiano brasileiro, até nas comédias isso era visto. Um bom exemplo disso é o personagem Júnior, representado por Osmar Prado, em *A Grande Família*, de 1972, que foi criado por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, para dar voz a um discurso de crítica social, que foi objeto de freqüentes censuras. Os problemas com a censura dificultavam a liberdade de expressão na televisão. Em certa ocasião, foram tantas as falas de *A Grande Família* censuradas, que o programa não pôde ir ao ar. Como forma de contestar o ato, a Globo reprisou uma partida de futebol.

As aventuras distantes, vividas por heróis lendários, passariam a ser substituídas por temas e personagens mais próximos da realidade brasileira. Em 1979, com a abertura política, a Globo lançou quatro seriados: *Malu Mulher*; *Carga Pesada*; *Ciranda, Cirandinha* e *Plantão de Polícia*, consolidando-se de vez como a principal produtora de séries nacionais. Com eles a Globo iniciava um novo estágio dentro da história dos seriados nacionais, firmando as séries de cunho social. A preocupação vinha desde as trilhas sonoras que, anteriormente, em sua maioria, eram instrumentais, e que passaram a ter letras e a significar algo dentro da história. As aberturas que até então eram, em grande parte, produzidas a partir de imagens extraídas dos próprios episódios, tornaram-se apresentações construídas à parte.

O seriado *Carga Pesada* (1979) narrava o cotidiano cheio de aventura e consternação da vida de dois caminhoneiros – Antônio Fagundes e Stênio Garcia -, uma classe até então vista com desdém pela sociedade. Enquanto trabalhavam fazendo frete, carregavam nas costas a lembrança das famílias, se expunham aos perigos escondidos em cada curva, às violências contra sua categoria, a estradas e climas desfavoráveis, mas ainda encontravam momentos para o carinho, e para auxiliar alguém necessitado. A Globo prometeu o *remake* da série para o ano de 2003.

*Malu Mulher* (1979), protagonizada por Regina Duarte, foi de grande importância para a emancipação feminina, voltando-se para as preocupações da mulher moderna, tanto na vida familiar, quanto na profissional, além de discutir a visão feminina de maneira bastante didática. A série incomodou a censura por falar em divórcio, aborto e realização profissional da mulher, chegando a ser acusada de atentar contra a moral e os bons costumes ao mostrar a vida de uma mulher descasada. Outras séries vieram depois, também direcionadas ao público feminino, entre elas: quase uma década depois, *Delegacia de Mulheres* (1987), exibindo a violência sofrida pelas mulheres na época, e, quase vinte anos depois da primeira, *Mulher* (1998).

Já *Plantão de Polícia* (1979) apresentava o dia-a-dia de uma gazeta policial que se deparava a cada instante com a corrupção de policiais, o uso de violência desnecessária e o abuso de autoridade. As décadas de setenta e oitenta foram marcadas pelo aumento da liberdade sexual, isso foi refletido no TV brasileira, o tema foi abordado no seriado *Amizade Colorida*, da Rede Globo, de 1981.

Na década de 80 a dramaturgia brasileira consolidou-se enquanto espaço - eficiente laboratório que é, atualmente, para a formação de novos autores, diretores e atores. Em relação a sua estrutura de produção, ao contrário das décadas anteriores, ela passou a ter diversos diretores: o diretor geral, os diretores de gravação de núcleos (ou seja, a divisão da história em partes, cada uma sendo dirigida por um diretor diferente), além dos diretores de elenco e de imagem. Em relação ao texto, além de adquirir uma forma de expressão bastante livre, exibindo qualquer tipo de assunto, contou, ainda, com a introdução do autor-colaborador, que, dentro da idéia original do autor principal, tem a função de colaborar com a criação de novas tramas.

*Armação Ilimitada* (1985) foi uma série que trouxe inovações à linguagem televisiva no Brasil, dando início à fase de maior tecnologia das séries nacionais. A partir daí buscava-se, cada vez mais, o aperfeiçoamento do que se exibia, a preocupação com cada detalhe era fundamental, o que aumentava consideravelmente os investimentos e as descobertas visuais. Essa série de grande sucesso, que marcou a televisão brasileira, foi produzida para o público jovem, retratando suas histórias ao estilo videoclipe, cenas rápidas e soltas, uma forma de narrar as aventuras num ritmo frenético e bem-humorado. *Armação Ilimitada* usou uma fórmula que misturava música, videoclipe, ação e esporte, presente em anúncios de publicidade. Guel Arraes, o diretor geral, trouxe para o programa alguns elementos do cinema europeu: elenco e equipe pequenos, um grupo fixo de criação e uma saudável discussão entre autores, produtores e atores. Guel Arraes também foi responsável por um fato pouco usual na Globo: *Armação* foi gravado com apenas uma câmera. Além disso, o diretor, apaixonado por trucagens, inseriu balões das histórias em quadrinhos que eventualmente apareciam na telinha: "A televisão sempre teve um pouco de pudor de usar os truques que o cinema usa há muito tempo. *Armação* tem um pouco do cinema mudo;



muita ação e pouca psicologia. O programa tem um pouco de tudo. E isso assusta, porque as pessoas não estão acostumadas a essa mistura de gêneros", explica Guel Arraes<sup>12</sup>.

O seriado *A Justiceira* (anos 90), protagonizado por Malu Mader, enveredou pelo padrão dos seriados norte-americanos de ação, desde sua filmagem em película até a narrativa com os clichês mais comuns do gênero. A produção instalou um departamento de efeitos especiais, importou dublês americanos - os chamados *stuntmen* e armas de brinquedo que “cospem” fogo.

O seriado *Mulher* estreou, em 1998, na linha do *Plantão Médico* (produção norte americana desta década), mas dedicada ao universo feminino. A série abordava o mundo das mulheres através de assuntos como liberação sexual, discussões e práticas do amor livre, uso dos contraceptivos, aborto, divórcio e violência a que são submetidas as mulheres, frigidez, ética médica, eutanásia e deficiência física. A Globo investiu muito na produção deste seriado, sendo até construída uma clínica completa, com toda a aparelhagem de um hospital de verdade, bonecos eletrônicos para interpretar recém-nascidos, além de terem sido convidados quatro médicos para assessorar os atores durante as filmagens.

Outras emissoras também se aventuraram na produção de seriados. Mais recentemente, a SBT, em comemoração aos 10 anos da emissora, lançou duas – *Alô Doçura* com César Filho e Virgínia Novick numa refilmagem do original, e *O Grande Pai*, ambos fracassaram.

Na TV Cultura a preocupação em produzir programas pedagógicos acompanhou a emissora ao longo de suas séries. *Mundo da Lua* (1991), com seu conteúdo instrutivo sobre um garoto, que, através de um gravador, viaja por um mundo de sonhos, contou com atores globais cedidos pela emissora para tentar vestir a série de boas interpretações. Certamente, para o público infantil a série atingiu o seu objetivo. Um dos seriados mais prestigiados no campo pedagógico e no campo artístico foi o Castelo-Rá-Tim-Bum, reprisado até hoje,

---

<sup>12</sup> Silva Jr., Gonçalo. *País da TV: a história da televisão brasileira contada por* -. São Paulo, Conrad, 2001, p.180.

tendo inspirado filme de boa repercussão no público e no campo artístico. Um outro seriado de sucesso, exibido pela TV Cultura, co-produzido por uma produtora independente dirigida por Daniel Filho, foi *Confissões de Adolescente*, que estreou em 1992, arrancando aplausos tanto do público quanto da crítica. Com uma narrativa ágil, bons atores, competente direção de Daniel Filho e “lições de vida” adequadas a certas camadas sociais da juventude, *Confissões de Adolescente*, através das histórias de Carol, Natália, Bárbara e Mariana, atingiu com êxito as expectativas dos seus telespectadores.

A Bandeirantes aventurou-se no campo a partir de duas séries americanas - *A Guerra dos Pintos* e *Santo de Casa* – realizadas em parceria com o canal a cabo norte-americano *Sony*, que estrearam em 1999. As duas sitcoms que buscaram imprimir um caráter nacional nos temas tratados, foram gravadas em um estúdio que comportava uma platéia, apresentando pouquíssimas cenas externas e um humor que não cumpria os efeitos esperados. A união das duas empresas visava criar um horário na Bandeirantes para as sitcoms, mas o fracasso das duas obras, com inexpressivos 3 pontos<sup>13</sup> de audiência quando eram pretendidos 8, acabou pondo fim na parceria.

Outra bem sucedida produção da TV Globo foi *A Comédia da Vida Privada*, que exibiu 22 episódios entre 95 e 97, na Terça Nobre, também sob a produção de Guel Arraes. *A Comédia* foi criada por Guel Arraes e Jorge Furtado, baseada nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo. *A Comédia da Vida Privada* é um conjunto de unitários que não pode ser facilmente caracterizado como seriado. Porém, acredita-se que tal experiência foi um dos laboratórios bem sucedidos que, de algum modo, favoreceu, na década seguinte, o surgimento e a consolidação dos seriados analisados nesta monografia: *A Grande Família* e *Os Normais*.

---

<sup>13</sup> Índice obtido no jornal *Folha de São Paulo*, de 18 de abril de 1999.

## Um personagem muito especial

Nos bastidores da Globo, quando algum programa fica diferente seja pela ousadia na narrativa, seja por uma inovação qualquer na edição de imagens ou produção de arte, costuma-se dizer que o mesmo está com "cara de Guel". O fenômeno estético em referência tem nome e sobrenome. Chama-se Miguel Arraes de Alencar Filho, vulgo Guel Arraes, o diretor do núcleo mais incensado da emissora, cujo sopro criativo tem renovado a televisão brasileira.

É justamente pela capacidade de unir, em canal aberto, conteúdo e forma, refinamento e popularidade, que Guel foi apontado pelo próprio Daniel Filho como seu herdeiro na emissora. E Daniel, orientado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, foi o homem que implantou o padrão Globo de Qualidade, espécie de selo de garantia que deu respeito às telenovelas e séries brasileiras mundo afora. Como consequência direta do grande crescimento em nível nacional, surge o Padrão Globo de Qualidade. O projeto de Qualidade iniciou a década de 70 de forma viva e atuante. “O chamado padrão Global na realidade corresponde a uma planejada estratégia de marketing, unindo eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas dos telespectadores através de pesquisa”<sup>14</sup>. No vídeo, essa nova filosofia aparecia sob a forma de cenários luxuosos e visualmente limpos (para isso fora contratado Hans Donner), imagens nítidas e bem definidas, vinhetas eletrônicas futurísticas, sofisticação do figurino de atores e apresentadores, além da rigorosidade com vocabulário, entoação e pronúncia dos textos, sem dar margem a erros e improvisos.

Pois a renovação instituída pelo pernambucano, que nunca abandona suas sandálias de couro compradas em feiras populares do Nordeste, passa justamente pela carpintaria televisiva. Sim, ele passou a tratar séries e programas como artefato, ora com cara de cordel, ora carregadas de arabescos circences. E, por esse viés, levou o teatro para a telinha, fez a televisão dar as mãos ao cinema. *O Auto da Compadecida* é exemplo disso.

---

<sup>14</sup> MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo*. São Paulo, Summus, 1998. p. 18.

Inovar, aliás, é o que Guel Arraes mais gosta de fazer. Quando criou *Armação Ilimitada*, que durou de 1985 a 1987, conquistou o público jovem com uma linguagem de videoclipe e uma câmera ágil. Mas o melhor ainda estava por vir. *TV Pirata*, a sátira da TV dentro dela própria, que foi ao ar de 1988 a 1991, consagraria o diretor e sua assumida panelinha: atores de teatro, comediantes, roteiristas jovens. Gente como Luiz Fernando Guimarães, Cristina Pereira, Guilherme Karam, Diogo Vilella, Débora Bloch e Louise Cardoso, entre outros.

Com os inovadores *Programa Legal*, *Brasil Legal* e uma tentativa mal sucedida, *Muvuca*, Guel Arraes pôs em prática o que aprendeu quando morou na França, acompanhando o exílio do pai, o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes. A temporada de estudos no *Comitê do Filme Etnográfico*, com Jean Rouch, despertou o fascínio pelo documentário. Com esses programas, Guel Arraes abusou da paixão em três versões da mesma proposta: fazer o povo virar artista. Ao menos por 15 segundos.

Enfim, para destacar a contribuição de Guel Arraes para a televisão nos primeiros anos do século 21, é imprescindível destacar a deliciosa irreverência de *Os Normais* com Fernanda Torres e Luiz Fernando Guimarães e as confusões de *A Grande Família* que ele implantou na Globo. Guel Arraes é o diretor geral de um núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, responsável pela realização dos dois seriados. Como criador, autor, produtor e diretor, Guel Arraes é um dos nomes mais ligados à renovação da dramaturgia e humor na TV brasileira.

“Há um preconceito contra tudo que é popular, mas acho que é necessário ser popular. Quando você faz uma coisa que é muito popular, significa que está dando ao público algo que ele já conhece, está seguindo uma fórmula. Por outro lado, se você for muito no gosto do público, a coisa não vai ter nenhum valor artístico. Você pode encantar o público inquietando-o, trazendo novidades, fazendo com que ele descubra coisas que não conhece. Nem tudo que é popular precisa ser descartável”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Istoé Gente. “Entrevista com Guel Arraes”. São Paulo, 17 dez. 2001.

## Uma família muito unida, e também muito ouriçada...

### A primeira família

*A Grande Família* é um *remake* do seriado homônimo produzido pela própria Globo entre os anos de 1972 e 1975, criado por Marcos Freire, inspirado inicialmente em um similar americano chamado *All in the Family*. Não tardou para que as mãos hábeis dos roteiristas Max Nunes, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes adaptassem as histórias da família americana para a COHAB paulista, as quais foram dirigidas por Milton Gonçalves (1972) e Paulo Afonso Grisolli (1973-1975). O programa ia ao ar todas as quintas-feiras. O primeiro dos 112 episódios produzidos foi transmitido ao vivo.

O seriado representa o cotidiano de uma família de classe média-baixa brasileira, mostrado com muito bom-humor. Lineu era um veterinário, casado com Nenê. Ele sustentava os filhos, Júnior, Bebel e Tuco, o genro Agostinho e ainda abrigava o sogro, seu Flor, que dormia no sofá da sala. Questões sociais como desemprego, falta de dinheiro e corrupção, eram enfocados. O mais importante, porém, era mostrar o dia-a-dia de uma família que vivia mergulhada na luta pela sobrevivência, mas que tinha jogo de cintura para superar as dificuldades e permanecer unida.

A primeira *Grande Família* era maior que a atual e contava com a presença de mais um filho do casal Lineu (então interpretado por Jorge Dória) e Nenê (Heloísa Mafalda) que se justificava por uma necessidade política do autor do seriado. Vianinha criou Júnior (Osmar Prado) para dar voz a um discurso que fazia crítica social e, por isso, era quase sempre censurado. Além de Júnior, outro personagem que espelhava a realidade cultural do país na época era Tuco (Luís Armando Queiroz), um hippie paz-e-amor da melhor espécie. A infantil e deslumbrada Bebel (Djenane Machado, e, mais tarde, Maria Cristina Nunes), e o trambiqueiro Agostinho (Paulo Araújo), de lá para cá mudaram mais pelo modo de se vestir que pela personalidade. O resmungão Seu Flor (Brandão Filho) completava a trupe.

A morte de Vianinha, em 75, poucos meses depois de *A Grande Família* começar a ser transmitida em cores, precipitou o fim da primeira grande comédia de costumes da televisão brasileira. Paulo Pontes, que assumira em seu lugar, também morreu poucos meses depois. Armando Costa caiu em depressão, assim como boa parte do elenco sentiu-se desmotivada em prosseguir as gravações. Em 1987, a Globo produziu um episódio especial mostrando o que aconteceu com a família nos últimos anos. Era uma homenagem a Oduvaldo Filho, promovida pelo diretor Paulo Afonso Grosolli, o mesmo de 12 anos antes. Entre os atores convidados para o especial estava Pedro Cardoso, que viveu um estudante de teatro por quem Bebel se apaixonou após deixar o marido Agostinho. Pedro Cardoso faria parte da segunda versão da série em 2001, interpretando Agostinho.

"O primeiro episódio, escrito pelo Vianinha, em parceria com Armando Costa, chamou-se 'A Mudança'. Eles inseriram, nas entrelinhas, críticas ao regime político da época e à situação em que o povo estava vivendo. Fizeram episódios maravilhosos, como 'O Recadão', onde os personagens não conseguiam se comunicar (uma metáfora da censura) e o jeito era deixar um recado escrito. Esse recado era mal entendido e aí as próprias pessoas de casa passavam a censurar o recado. Saiu da cabeça maravilhosa e alucinada do Armando Costa e de uma estrutura perfeita que o Vianinha dominava, por todo o seu conhecimento teatral."<sup>16</sup>

### **A família de hoje**

Globo - 22h30, quinta ou quarta, a depender da temporada.

Estréia: 29 de março de 2001.

Autores: Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme.

Direção: Mauro Mendonça Filho e Maurício Farias.

Atores: Marco Nanini, Marieta Severo, Rogério Cardoso, Lúcio Mauro Filho, Guta Strasser e Pedro Cardoso.

---

<sup>16</sup> Filho, Daniel. op. cit., p.48.

Duração: 25min.

A Globo decidiu voltar a produzir seriados no ano de 2001 e resolveu gravar A Grande Família sob a responsabilidade do núcleo Guel Arraes, o resultado foi um sucesso. Inicialmente, nos dez primeiros episódios os roteiristas recorreram aos textos da primeira versão, escritos principalmente pelo Vianinha para manter uma unidade e também porque ficaram muito animados com a qualidade do material. Com a continuidade dos episódios a equipe formada no total por sete pessoas foi revezando-se na redação dos diálogos entre os membros da família, nesse processo eles foram adaptando os textos de Vianinha a uma linguagem mais atual. Essa é uma das principais qualidades do programa, seu contato com a maioria das famílias brasileiras.

Na segunda temporada os redatores já haviam adquirido maior liberdade para escrever histórias totalmente novas. Rapidamente eram escritos episódios em que o comércio havia sido fechado pelos traficantes e o engajado Lineu, pai da família, revolta-se contra perda o fim de sua liberdade. Também foi realizado um episódio em que foram montadas câmeras de vídeo dentro da casa numa paródia do *Big Brother*, entre outras tantas. Temas recorrentes de qualquer família também são explicitados com proeza – as brigas entre marido e mulher de Agostinho e Bebel, crises de meia idade no casal mais velho, as reclamações do avô nunca satisfeito...

Outro mérito da produção é que apesar de alguns enredos serem direcionados mais a alguns personagens, todos possuem um papel importante no desenrolar da trama. Nada é gratuito, as falas de cada um são muito condizentes com as suas ações, definidoras da personalidade de cada um.

Para ambientar os atores no universo dos personagens, uma pesquisa de campo foi encomendada à antropóloga e assistente de direção Patrícia Guimarães. Baseada em alguns dados de institutos de pesquisa cariocas, ela selecionou uma gama de bairros que se encaixassem no perfil desejado: uma região da periferia nem favelizada demais, nem muito semelhante às áreas emergentes da cidade. Dessa seleção, ela pinçou o bairro de Realengo e

mergulhou na realidade sócio-cultural de seus moradores. "Há um etos próprio em relação ao meio urbano que é heterogêneo mesmo entre as áreas periféricas. Eu precisava encontrar uma região análoga à COHAB paulista onde morava a família da primeira versão"<sup>17</sup>, explica Patrícia.

A casa desta família está em algum lugar do subúrbio carioca. Tem 120 m<sup>2</sup>, três quartos, um banheiro, uma cozinha com copa integrada, uma varanda e uma garagem para abrigar a Belina 1972 de Lineu. O cenário fixo da primeira temporada, montado no Teatro Fênix, exigiu do cenógrafo Keller Veiga algumas soluções técnicas para a passagem de câmeras. Assim, alguns armários são, na verdade, passagens. O fundo da pia da cozinha também é destacável para dar lugar ao equipamento de vídeo. O diretor Mauro Mendonça Filho pediu que a casa funcionasse de verdade, de modo a deixar os atores livres para possíveis improvisos.

Se "todas as famílias são iguais; só mudam de endereço", a comparação da primeira apresentação do programa *A Grande Família* com a versão atual é sua melhor prova. De uma COHAB paulista para algum ponto do subúrbio carioca, a vida privada da classe média é essencialmente a mesma há quase 30 anos, intervalo de tempo que separa a primeira família para essa. "Na obra de Vianinha é possível se ver questões como as diferenças inconciliáveis entre as gerações, o desespero de precisar sustentar a família com o dinheiro minguado, o amor protetor dos pais para com os filhos, os erros causados pela tentativa de acerto, problemas que estão presentes tanto em seus textos cômicos, quanto nos dramáticos. E a nova versão de *A Grande Família* mantém o lirismo de Vianinha e a beleza do amor que, confusões à parte, une aquela família"<sup>18</sup>.

A repercussão do programa em 2001 foi tão boa que a emissora resolveu investir mais na série, tanto que construiu uma cidade cenográfica só para abrigar a "família" e seus vizinhos. Além disso, a equipe do seriado resolveu estruturar mais a própria produção. O número inicial de episódios previstos pulou de 12 para 38 em 2002, e autores, diretores e a alta cúpula global resolveram predefinir o número de episódios para 2002 em 36. "Nesse

---

<sup>17</sup> Ver website do programa.

<sup>18</sup> Cláudio Paiva em depoimento no DVD: *A Grande Família*.



segundo ano queremos acertar o passo dos episódios e estruturar o produto", avisou o autor Cláudio Paiva.

Para isso, a primeira medida foi fazer *A Grande Família* se mudar de mala e cuia para o Projac<sup>19</sup>, o complexo de estúdios da Globo no Rio de Janeiro. Lá, além da casa de Lineu (Marco Nanini) e Nenê (Marieta Severo), estão a pastelaria de Beijola (Marcos Oliveira) e um salão de cabeleireiro por onde vão desfilar as participações especiais de atores globais, que se tornaram mais freqüentes. No primeiro ano, as locações na Taquara, na Zona Oeste carioca, exigiam o deslocamento de pessoal e equipe, o que limitava o número de externas. "Também optamos por uma cidade cenográfica por questões artísticas. É mais fácil controlar as intervenções visuais", valoriza o diretor Maurício Farias.

Um problema para a audiência de *A Grande Família* é o horário. Na temporada 2002, o seriado ainda foi exibido às quintas, após o investigativo *Linha Direta*. "É um programa popular num horário não-popular", reclama Rogério Cardoso, que interpreta o Seu Flor. "Poderia entrar num horário mais cedo ou até à tarde", reivindica Lúcio Mauro Filho, que vive o Tuco. O tema, aliás, foi debatido exaustivamente com a alta direção global que preferiu seguir o lema "em time que está ganhando não se mexe". "A emissora optou por mantê-lo no horário", resigna-se Maurício Farias.

Outro que se queixa do horário é Pedro Cardoso. O ator reclamou até do tratamento que a mídia dispensou ao programa no ano passado. Pedro Cardoso achou que foi dada mais atenção à onda de *reality-shows*. "Não foi percebido o estabelecimento de *sitcoms* como *A Grande Família* e *Os Normais* num momento em que a tevê caminha para o lado oposto, com esses programas que exploram a intimidade alheia", reclamou o ator. Já a crítica queixou-se durante o ano todo dele, que se recusou a dar entrevistas seguidamente.

---

<sup>19</sup> Com 1.300.00 m<sup>2</sup>, o Projac, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, é o maior centro de produção da América Latina e foi projetado para abrigar superestúdios, módulos de produção e galpões de acervo. Ao todo são quatro estúdios, de mil m<sup>2</sup> cada, fábrica de cenários, figurinos, cidades cenográficas, centro de pós-produção e administração.

*A Grande Família* tem como maior característica a proximidade com a sociedade brasileira. Grande parte do público da televisão enquadra-se na faixa social da família da televisão, média baixa, com os mesmos problemas para abastecer o carro, enfrentar a criminalidade e, principalmente ter mais gente do que o espaço da casa comporta. O episódio - O Feitiço do Tédio – em que Nenê acorda sempre no mesmo dia, já sabendo como seu marido vai se arrumar para o trabalho, seu filho vai para a escola, seu pai vai ler o jornal, é um reflexo da rotina vivida por muitas donas de casa.

#### 4. Um casal normal

Globo - 23h30, sexta-feira.

Estréia: 1 de junho de 2001.

Autores: Alexandre Machado e Fernanda Young.

Direção de José Alvarenga Jr.

Atores: Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres.

Duração: 25min.

Um grande sucesso, essa série de 25 minutos de duração, por episódio, foi apresentada às sextas-feiras depois do *Globo Repórter*, em seu primeiro ano. Os primeiros episódios do segundo ano foram ao ar às quintas-feiras, mas logo passaram para o dia original. Cada episódio conta com participações especiais. Principalmente outros casais amigos de Rui (Luiz Fernando Guimarães) e Vani (Fernanda Torres).

*Os Normais* aborda, de forma bem-humorada, e com uma linguagem inovadora, as pequenas maluquices das pessoas e como elas influenciam situações simples do dia-a-dia. Os personagens estão sempre se dirigindo aos telespectadores, falando com a câmera, dizendo o que pensam e expondo suas lógicas próprias. "O grande achado de *Os Normais* é o texto contemporâneo, diferente da tendência de fazer humor através de esquetes. As histórias mostram situações de vida que, apesar de inusitadas, estão dentro da normalidade. As pessoas vão se achar no programa", comenta o diretor José Alvarenga Jr. Há também a presença da metalinguagem, toda vez que um dos protagonistas pede para a câmera um *mini flashback* – o cenário transforma-se imediatamente para a memória desejada.

Para evitar exageros ou caricaturas, o diretor se preocupou em não deixar subir o tom dos personagens, da luz ou do cenário. "Tivemos o cuidado de acertar o ponto. Qualquer molho a mais, o tom azedava", diz Alvarenga, que apostou no naturalismo para que as pessoas se reconheçam. A sutileza, o charme e a elegância dão a dinâmica do seriado, que avança em

questões ainda não abordadas na TV, principalmente em temas relativos à intimidade dos casais.

A linguagem publicitária está presente no programa. Não poderia ser diferente. Tanto Alvarenga quanto o autor, Alexandre Machado, têm vasta experiência em publicidade. "Nós temos um rigor na construção do ritmo que é fundamental em publicidade. Buscamos a concisão e o bom acabamento, características essenciais de qualquer produto", explica Alvarenga, destacando a qualidade da imagem como um dos fatores primordiais para chamar a atenção do público. Os autores Alexandre Machado e Fernanda Young definem o programa como uma comédia em série. "É uma sitcom, pois são as situações que conduzem o humor e as maluquices normais dos personagens. Maluquices normais são essas maluquices que todo mundo tem, mas pouca gente admite", diz Alexandre.

"Luiz Fernando Guimarães e nós já havíamos conversado muito sobre a possibilidade de se fazer um programa que mostrasse como a cabeça meio doida das pessoas influencia as decisões de vida que elas tomam. Então foi juntar a fome com a vontade de comer e surgiram *Os Normais*, o humor da identificação. Acreditamos que, quanto mais próximos da verdade das pessoas estivermos, mais engraçados seremos", conta Alexandre. "Rui e Vani são inspirados nos roteiristas, nos amigos, nos parentes, em pessoas com quem cruzamos pela rua. Em todos os normais que andam por aí, pensando maluquices". Casados há oito anos, Alexandre e Fernanda são sempre apontados como os verdadeiros Rui e Vani. "Mas *Os normais* não é autobiográfico", diz ele. "É humor de observação, inspirado em casais amigos nossos".

O seriado tem uma linguagem extremamente ágil, que junta três formatos: cinema, TV e propaganda. "É uma historinha como no cinema, com estrutura cortada como no cinema, mas com a intensidade de humor que a TV exige e a rapidez em que a publicidade nos treinou", resume o autor, destacando que, como estrutura básica, é quase como um intervalo comercial, em que as cenas duram tempos semelhantes aos dos comerciais e cada cena tem um percurso e um sentido fechado em si.

*Os Normais* ganhou o prêmio de melhor programa de televisão de 2001 da Associação Paulista dos Críticos de Arte (Troféu APCA). Não por acaso, o programa, que mantém excelentes 23 pontos de audiência, é assistido por pessoas das classes A e B, de 25 a 60 anos. “Adolescente não vê porque não tem crise de casamento”, analisa o diretor, José Alvarenga Jr. Dizendo que a sacada é fazer os casais rirem de si mesmos.

Diferente de *A Grande Família*, uma comédia doméstica, *Os Normais* apostam em outro tipo de humor. O humor do casal é *nonsense*, os autores valem-se de qualquer artifício para criar as situações, personagens podem aparecer de repente, os atores podem conversar com o público, além de que tudo gira em torno da intimidade do casal, temas considerados tabu em outros programas são presença garantida aqui. Palavras como bunda, pênis, alusões a práticas sexuais são tratadas com naturalidade. *Os Normais* é uma comédia de um jovem casal sem ainda muito comprometimento com a vida e essencialmente urbano.

Das narrativas ficcionais os seriados são o formato mais utilizado para discutir questões polêmicas ou consideradas tabus pela sociedade, como um todo. Como *Os Normais* é exibido após o Globo Repórter, após as onze horas da noite, quando a maioria das crianças está já está dormindo, há uma abertura ainda maior para que sejam tratados temas que não aparecem em programas fixados em horários matinais ou vespertinos das grades de programação das emissoras. O casal Rui e Vani, de classe média alta, tem liberdade para dialogar abertamente sobre sua intimidade usando, inclusive, a câmera como interlocutor direto com o público.

No primeiro episódio – Todos são normais – o texto faz questão de apresentar qual será a tônica do seriado. A primeira cena mostra Rui tomando banho e explicando qual a ordem e quais partes ele ensaboa. A segunda cena traz Vani vestindo-se ainda com trajes íntimos para encontrar-se com o noivo. Através de situações comuns, como jantares, passeios no clube, saída com amigos, vão surgindo temas como traição, sexo, brigas rotineiras e cumplicidade entre homem e mulher.

A grande virtude do programa é a sua caracterização de tipos. No panorama quase indigente da faixa mais elitizada de humor na TV brasileira, ele aposta num texto que tenta se aproximar de forma mais realista das falas e costumes de certo grupo social do país. A classe média personificada no casal protagonista é diferente da que aparecia em *Vida ao Vivo Show*, por exemplo, com sua graça fundada numa simpatia cordial e mitificada, ou daquela gente do não assumidamente humorístico *Muvuca*, com sua demagogia bem-nascida mostrada em eventuais rodas de pagode onde estão todos “misturados”. *Os Normais* tem o mérito de idealizar menos as coisas: é uma sátira leve, mas que não deixa de falar de certa mentalidade contemporânea, de gente que se guia por necessidades mais imediatas de consumo, que expõe sem culpa o próprio individualismo e que não está interessada nas razões políticas ou morais desse estado de coisas. Isso aparece nas referências a temas como sexo, adultério e preconceito, que são tratados de forma mais crua do que o habitual na TV, mas nunca primariamente: o personagem de Luiz Fernando Guimarães é um sujeito bem-vestido, que “não rouba nem mata”, mas que sonega gorjetas em restaurantes e promove manobras baixas de sedução. Sua psicologia, como a da instável noiva interpretada por Fernanda Torres, não é definível segundo a lógica dos estereótipos, do bonzinho ou do malvado, o que de cara contrasta com o tom digestivo, familiar, dos concorrentes antes referidos.

## **Considerações finais**

Do outro lado do processo comunicacional, do lado de cá do vidro, no pólo da recepção, na intimidade caseira, os telespectadores assimilam os valores encarnados pelos personagens em cena. Mas não o fazem de maneira mecânica, neutra ou conformista. Pelo contrário, os telespectadores interagem ativamente face aos meios, a partir dos valores da sua comunidade ou das suas próprias referências culturais. Este não é um fato novo. A novidade está na forma como as lentes e telas do cinema, da televisão e do computador têm modificado as relações entre os indivíduos e o “mundo real”. As máquinas de visão focalizaram aspectos da vida por ângulos inéditos, captando flagrantes do cotidiano que até então não haviam sido expostos à visibilidade pública. O uso das tecnologias do som e da imagem, por meio dos infinitos recursos de audição e visibilidade, ampliou e intensificou a percepção dos indivíduos para os pequenos detalhes. Hoje, o nível de sofisticação dos programas de TV propiciou a emergência de novos fatos culturais de ordem ética e estética e modificou de tal modo a cena cotidiana que podemos perceber a presença de uma nova razão e sensibilidade tecnológica presentes nestes seriados.

Entretanto, a crítica jornalística dos seriados não despertou ainda para estas questões. É preciso que a crítica atente para os indicadores demonstrados ao longo do texto para que possa surgir uma postura mais bem edificada e analítica tentando compreender como a televisão relaciona-se com o seu público, modificando um ao outro.

Pode-se encarar o conceito dos seriados e afirmar: o seriado é um entretenimento com um potencial educativo, cultural e artístico não suficientemente avaliado e explorado. Inclusive do ponto de vista econômico. Conclui-se que a maior tribuna do país precisa assumir seu papel e sua responsabilidade. Essa consciência é que a impedirá de capitular rapidamente diante do estranhamento da audiência, da polêmica e da pressão de setores interessados em esconder sob o tapete a realidade social concreta do país.

A ficção seriada pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de grande potência no imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e o mundo real se nutrem um do outro, ambas se modificam, dando origem a novos mundos, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades.

Pode até parecer um contra-senso, mas dois dos humorísticos de maior sucesso da Rede Globo, *Os Normais e a Grande Família*, seguem linhas opostas. Enquanto o primeiro trata de escancarar e pôr abaixo certas práticas e mitos, o segundo busca a reconstrução, seja de conceitos em crise, seja ainda de costumes consagrados. E a explicação para uma repercussão tão grande reside justamente aí, pois um funciona como uma espécie de redenção do outro, prova de que não existem “pecados” irreversíveis. *Os Normais* surgiu como um estrondo de audiência em 2001. Assim como todos os ditos “fenômenos” televisivos, foi muito evidenciado e assistido. O formato inovador, mais os roteiros assinados por Alexandre Machado e Fernanda Young são infalíveis, pois aliam tudo aquilo que grande parte das pessoas faz – mas não tem a coragem de assumir – às gargalhadas garantidas. As passagens, ainda que escatológicas, reforçam tudo isso. Certas doses de apelação passam batidas em textos muito bem construídos e azeitados que, em última instância, funcionam como instrumentos de auto-análise para muita gente. Sem contar a atuação redonda de Fernanda Torres e Luís Fernando Guimarães que, além de naturais e confortáveis em seus respectivos papéis, mostram um entrosamento pouco comum no cenário televisivo atual.

Em contrapartida, *A Grande Família* foi ressuscitado sem muita expectativa por parte de crítica e público, que esperavam um remake anacrônico e oportunista. Depois de algum tempo, o que se viu foi o contrário: um humorístico que soube adaptar-se aos “novos tempos”, sem, entretanto, perder a essência que fez dele um clássico televisivo. E é justamente nas questões da atualidade que os roteiristas buscam inspiração para construir narrativas, ao mesmo tempo, didáticas e divertidas. É o humor com função social, pois trata questões muitas vezes delicadas com leveza e inteligência, sempre a partir da família, a



instituição primária. A homogeneidade do elenco também é fato notório, com destaque para o casal Marieta Severo e Marco Nanini, outro raro exemplo de cumplicidade profissional.

Em suma, duas vertentes de um novo jeito de fazer humor. Ambas cumprem com eficiência, a partir de temáticas e caminhos distintos, a tarefa a que se propõem: divertir levantando questões cotidianas e atuais.

## **Anexos**

### **Sinopse dos episódios de *A Grande Família*<sup>20</sup>.**

#### **Episódio 1 - A Melhor Casa da Rua**

Como sempre, Agostinho cria um grande mal entendido ao avistar um homem negro entrando na casa mais luxuosa da rua. O malandro chega a chamar a polícia para prender o "assaltante". Ninguém sabia, porém, que o homem é o próprio dono da casa, numa participação especial de Milton Gonçalves. O novo vizinho, ao contrário do que a família pensa, é um empresário bem sucedido e muito educado. As confusões não param por aí! Além do engano de Agostinho, a família se vê envolvida em situações e comentários do dia-a-dia que mostram pequenos julgamentos errados. E a família acaba aprendendo uma grande lição de humildade!

#### **Episódio 2 - Consciência é Fogo**

O correto Lineu tem uma crise ao constatar que nunca fez nada de errado na vida. Por ser muito ético e honesto, Lineu tem fama de chato, além de ter a mania de querer tudo sempre arrumado. Tudo piora quando Agostinho declara que "quem nunca fez uma besteira na vida não viveu!". Lineu entra em crise e passa a noite em claro, tentando se lembrar de alguma coisa errada que tenha feito escondido, sem sucesso. O chefe da família resolve então se tornar um novo homem, e sai para pescar de madrugada, junto com o genro Agostinho e um amigo, Pedrada, em participação de Chico Diaz. Lineu volta para casa bêbado e fica horrorizado ao perceber que, entre outras arruaças da noite, é o principal suspeito de ter atropelado o amigo Beijola.

#### **Episódio 3 - Consciência Limpa é Melhor que Dinheiro no Bolso**

Cansada do trabalho doméstico, Nenê contrata Rose, afilhada de sua vizinha, para ajudá-la em casa. Todos se espantam quando percebem que Nenê toma banho de sol no quintal, enquanto a moça dá duro na cozinha. Nívea Stelmann participa do episódio como Rose, por quem Tuco fica atraído. Em meio às muitas discussões entre Lineu e Nenê sobre a contratação da empregada, desaparece uma nota de R\$ 100,00 que Lineu havia deixado em cima da geladeira para Rose fazer compras. Na verdade, o autor do sumiço é Agostinho, que sonha em ficar rico apostando em cavalos. Mas o engano faz com que todo mundo passe a desconfiar da empregada, principalmente Bebel, que acha que Agostinho está se engraçando com a menina. Seu Flor, entretanto, tem a pulga atrás da orelha, e é o único que desconfia de Agostinho.

---

<sup>20</sup> Material retirado da ficha técnica do DVD: *A Grande Família*.

#### **Episódio 4 - Ô Velho Gostoso**

Enquanto Nenê e seu Flor assistem aos desfiles das escolas de samba na televisão, Bebel dorme crente que seu marido está trabalhando. Na verdade, Agostinho está na maior farra num baile de carnaval! O que o malandro não esperava é que a própria sogra o veria na televisão. Seu Flor não se agüenta e dá com a língua nos dentes, entregando o espertinho para a neta. Bebel se revolta e decide curtir o carnaval sozinha. Cheio de ciúmes, Agostinho sai para vigiar a esposa, mas acaba dando de cara com seu Flor! O flagrante acaba aliviando Agostinho e lhe dá uma possibilidade de vingança, pois o aposentado está paquerando Marina, a porta-bandeira da escola de samba do bairro, numa grande participação de Camila Pitanga. São as confusões da Grande Família em plena Marquês de Sapucaí.

#### **Episódio 5 - A Escolha de Bebel**

Aniversário de casamento é sagrado. Como todo casal que se preze, é mais que justo que Bebel e Agostinho saiam para comemorar a data. Afinal, um ano já se passou desde que os dois saíram de casa pela última vez. Bebel é capaz de contar até mesmo as horas e os minutos. Depois de tanto tempo, a patroa bem que merece - não é Agostinho? - mas, para deixá-la feliz, o malandro vai ter que rebolar. Eles estão viajando no táxi de Agostinho quando Bebel nota que se não tomar uma decisão imediatamente o marido vai deixar a data passar em branco. Insinuante, ela enumera as quatro coisas que mais gosta: roupa nova, beijo na boca, data especial e... restaurante chique. Pronto! Basta que ela mencione o nome de um restaurante francês caríssimo para que Agostinho comece a sentir a dor da facada.

#### **Episódio 6 - O Feitiço do Tédio**

Nenê está desesperada: "Hoje não é hoje! Hoje é ontem! O dia de ontem não passou! Ele está se repetindo hoje, igualzinho!". Parece um pesadelo, mas é sério: ela está presa no tempo. Para quem queria fugir da rotina, isso só pode ser castigo. O dia prometia ser agradável. Ela e Lineu planejavam fugir da mesmice. Fariam juntos a tradicional viagem para Governador Valadares. Teriam descanso, enfim. Só que, definitivamente, ninguém consegue viver naquela casa sem Nenê. Resultado: ela tem que fazer tudo como sempre faz. Arruma roupa, passa roupa, frita omelete, faz suco. O café é um tumulto. Finalmente, tudo pronto. Aquela ansiedade em pegar logo a estrada. Então, a surpresa anunciada: uma feira na porta de casa impede que eles tirem o carro da garagem. Estresse. Talvez uma desculpa esfarrapada faça o feirante tirar a barraca da frente. Não cola. Lineu decide ir de ônibus. Nenê não resiste às promoções da feira. Hipnotizada, vai fazer compras. Eles combinam se encontrar na rodoviária em uma hora. Correria. É claro que ela se atrasa. Lineu acaba viajando sozinho. Tudo errado como sempre. Ônibus para lá, só amanhã. Mas amanhã é um novo dia, certo? Errado! Quando acorda, Nenê se dá conta que tudo está começando outra vez. Ela está presa no Feitiço do Tédio, que dá nome ao episódio. "Que mal eu fiz pra merecer isso?". As mesmas caras de ontem, as mesmas frases no café e a mesma feira na frente de casa. Se a vida de dona de casa já era uma loucura... Imagine agora!

## **Cada um dos membros de *A Grande Família*<sup>21</sup>.**

### **Seu Flor (Rogério Cardoso)**

Seu Flor é meio rabugento. Mas também é uma pessoa super animada, para cima. Seu maior sonho é ganhar uma cama e se livrar do sofá da sala, onde as formigas fazem fila para subir sobre ele especialmente em dias em que o Tuco come biscoito.

### **Nenê (Marieta Severo)**

Nenê é uma mulher maravilhosa, salvo por um pequeno defeito: ter passado dos quarenta. Mas ainda é atraente... E antiga, do tempo em que as geladeiras não eram de plástico, nem as mulheres, de silicone.

### **Lineu (Marco Nanini)**

Lineu é um ótimo marido. Na opinião de Nenê, é claro. Por ser veterinário, entende tudo de galinhas, ou, segundo sua definição, aves fitófagas de asas curtas e largas. Ele é tão bom de papo que apenas conversando com elas consegue que ponham três ovos por dia!

### **Agostinho (Pedro Cardoso)**

Agostinho é o marido de Bebel. Quando os dois se casaram, disseram a Lineu que ele ganharia um filho. O que ele não sabia, no entanto, é que era verdade! Graças a sua "visão empresarial", fez um ótimo negócio comprando uma rifa de um táxi grã-fino. Só quem não gostou foi o Lineu, que financiou a grande jogada.

### **Tuco (Lúcio Mauro Filho)**

O Lineu às vezes é muito duro com o Tuco, acha que filho é que nem empadinha: sem a fôrma esfarela... Mas entre trabalhar e estudar, o Tuco sempre escolhe dormir. Parece que vai seguir a carreira do cunhado.

### **Bebel (Guta Strasser)**

Bebel é a filha do casal. Puxou a beleza da mãe e a forte personalidade do pai. Leu em uma revista que precisava ficar informada para conversar com gente de nível e desembestou a decorar o jornal: "Vovô, o que você acha do recrudescimento da crise no Oriente Médio? Papai, e a dolarização da economia nos países do Terceiro Mundo? Mamãe, esse brócolis é transgênico?". E isso ela não puxou de ninguém.

---

<sup>21</sup> Material retirado da ficha técnica do DVD: *A Grande Família*.

## **Sinopse dos episódios de *Os Normais*<sup>22</sup>.**

### **Episódio 1 - Todos são normais**

Rui e Vani saem para jantar. No restaurante, um ambiente "normal" com roupas penduradas no varal, Vani conhece Bete (Drica Moraes), uma figura "normal" que veste um top de couro de cobra com quem trava uma animada conversa no banheiro feminino. Enquanto isso, Rui se espanta com Tato (Murilo Benício), namorado de Bete que não suporta ficar sozinho nem por um segundo. As atitudes do novo casal de amigos causam estranhamento a Rui e Vani, que acreditam se tratar de pessoas drogadas. Por sua vez, Bete e Tato acham que o outro casal está interessado em praticar swing. Apesar das suspeitas de ambas as partes, os quatro decidem dançar em um baile funk da Zona Norte. Ao pedirem informações a um bando de funkeiros, são assaltados e perdem as roupas. Fingindo tratar-se de um grupo sueco praticante de naturismo, conseguem ingressar em um motel, de onde Vani liga para sua mãe pedindo que entregue quatro casacos longos que supostamente reporiam uma "doação" feita pelo casal.

### **Episódio 2 - Normas do Clube**

Driblar crianças estridentes e bagunceiras, tentar comprar uma cerveja no bar, buscar um lugar para tomar sol à beira da piscina, esbarrar em gordos de sunguinha e em mulheres loucas para arranjar uma aventura - tudo isso já bastaria para acabar com o domingo de Rui e Vani no clube. Para piorar, dois típicos frequentadores de clube atravessam o caminho da dupla. Marta (Eliane Gardini), uma quarentona em busca de um relacionamento, e Saulo (Otávio Müller), um tarado que passa todo o tempo assediando Vani. As manias de cada provocam as mais divertidas situações. Em determinado momento, por exemplo, Saulo joga uma barata de plástico perto de Vani. Afobada, ela se joga na piscina e ele, gritando que há uma mulher se afogando, pula na água e a salva, aproveitando para tirar proveito da situação. Em outra oportunidade, faz-se passar pela massagista do clube para tocar em Vani. Já Rui se vê às voltas com Marta, que acaba sendo convencida a tirar cravos de suas costas.

### **Episódio 3 - Brigar é normal**

Rui e Vani começam a discutir porque, enquanto ela quer fazer amor, ele está interessado na final de um campeonato de futebol transmitido pela TV. Irritada, e vestida apenas com um camisã, ela sai do apartamento dele e acaba indo parar, por acaso, no apartamento de Michelle. Por coincidência, através de um anúncio no jornal, Rui liga exatamente para Michelle para contratar seus serviços. O mesmo faz o personagem Gabriel (Nelson Dantas). Só que, enquanto Michelle vai ao apartamento de Rui, Gabriel vai até o de Michelle e acaba encontrando Vani. As situações criam uma grande confusão.

---

<sup>22</sup> Material retirado da ficha técnica do DVD: *Os Normais*.

#### **Episódio 4 - Trair é Normal**

Rui e Ana (Cláudia Abreu) trocam telefones sem perceber que Vani e Sílvio (Bruno Garcia) fazem o mesmo - os quatro cheios de más intenções. O clímax acontece na casa do novo casal: Vani e Sílvio flagram Rui e Ana na cama. O que eles ainda não sabem é que o encontro dos dois não havia saído exatamente como o esperado. Ana quis surpreender Rui com um vestido preto e um chicote, mas os dois acabaram assistindo a um filme de terror escatológico na TV, para desgosto de Ana, personagem de Cláudia Abreu. O que parece traição aos olhos de Vani e Sílvio não passa de uma tentativa frustrada

#### **Episódio 5 - Um Dia Normal**

Depois de uma briga, Vani e Rui decidem terminar o noivado. A partir daí, cada um vai viver sua vida de solteiro, num dia de situações surreais: no trabalho, Rui logo se envolve com sua nova diretora, Vivian (Débora Bloch), usando, para se aproximar, a inusitada desculpa de uma casca de feijão no dente. Já Vani pede ajuda a Susy (Beth Goffman) para tentar reconquistar o noivo e apela para as forças ocultas da macumba.

#### **Episódio 6 - Faça o Seu Pedido**

Clara (Giulia Gam), uma velha amiga de Vani, e noivo, Delmo (Paulo Betti) são convidados para jantar na casa de Rui. Lá, os quatro vivem várias situações constrangedoras. Uma delas é a sala que Rui é obrigado a fazer para Delmo, para ele um completo desconhecido. Enquanto isso, Clara e Vani relembram os velhos tempos de amizade, alheias ao embaraço dos dois. Depois de se despedirem, Clara volta à casa de Rui chorando por conta de uma briga com o noivo e pede para passar a noite na casa do casal. Esse é o ponto de partida para que Rui faça investidas hilárias na moça.

#### **Rui (Luiz Fernando Guimarães)**

Rui é um cara normal. Cheio de maluquices normais. Com milhões de pequenas manias e grandes implicâncias. Mas, como toda pessoa normal, acha que todo mundo é maluco, menos ele. Tem um trabalho normal, no qual ganha um salário normal. Gosta de sossego, mas vive se metendo em encrencas, justamente por causa da confusão que suas idéias fazem em sua cabeça. Como todo ser humano normal, Rui tem vários preconceitos e nojos infundados, além das pequenas paranóias nossas de cada dia. É um cara legal, mas vacila.

#### **Vani (Fernanda Torres)**

Vani é uma mulher normal. Passa metade do tempo elocubrando sobre coisas que não levam a nada. Acha que o noivo, Rui, é careta, mas quer casar com ele de qualquer

maneira. Como toda mulher normal na casa dos 30 anos, Vani vive numa constante crise, em que as dúvidas existenciais são muitas e as certezas, muito poucas. Tem um trabalho normal como vendedora numa loja de roupas. E, apesar de ser meio maluquete, acha-se a pessoa mais normal do mundo. Juntos, Rui e Vani vivem as mais loucas situações, nada "normais", mostrando as manias e loucuras de todos nós, e provando que, de perto, ninguém é normal.

## Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro, Senac Rio, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo, Annablume, 1996.
- \_\_\_\_\_, Anna Maria. “Televisão: serialidade, para-serialidade e repetição”, em *Face*, v.3, nº1, jan./jun. 1990.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo, Boitempo, 1996.
- \_\_\_\_\_, Eugênio. *A TV aos 50 – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 2001.
- FURQUIM, Fernanda. *Sitcoms: Definição e História*. Porto Alegre, FCF, 1999.
- HOINEFF, Nelson. *A nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- MACHADO, Alexandre e YOUNG, Fernanda. *Os Melhores Momentos de os Normais*. São Paulo, Objetiva, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo. Senac, 2001.
- MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo*. São Paulo, Summus, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna, 1998.
- PEREIRA Jr, Luis Costa. *A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano*. São Paulo, Senac, 2000.
- SILVA Jr., Gonçalo. *Pais da TV: a história da televisão brasileira contada por -*. São Paulo, Conrad, 2001.