

Clara de Andrade Lopes

**A representação feminina e os estereótipos na construção da
personagem Bebel em “A Grande Família”**

Mariana
2022

Clara de Andrade Lopes

**A representação feminina e os estereótipos na construção da
personagem Bebel em “A Grande Família”**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Denise Figueiredo Barros do Prado

Mariana
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L864r Lopes, Clara De Andrade.
A representação feminina e os estereótipos na construção da personagem Bebel em "A Grande Família". [manuscrito] / Clara De Andrade Lopes. - 2022.
86 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Denise Prado.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Estereótipos (Psicologia social) na televisão. 2. Mulheres - Identidade. 3. Personagens de televisão. 4. A Grande Família (Programa de televisão). I. Prado, Denise. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 305



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Clara de Andrade Lopes

A representação feminina e os estereótipos na construção da personagem Bebel em “A Grande Família”

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel

Aprovada em 27 de outubro de 2022

Membros da banca

Prof. Dra. Denise Figueiredo Barros do Prado - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Ms. Amanda Magalhães Ferreira - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Denise Figueiredo Barros do Prado, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 26/01/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Denise Figueiredo Barros do Prado, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**, em 26/01/2023, às 13:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0463469** e o código CRC **10BEFC99**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.000854/2023-88

SEI nº 0463469

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: (31)3558-2275 - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Quero me lembrar para sempre da sensação de alívio, gratidão e satisfação que sinto ao concluir essa pesquisa, que traz para o universo acadêmico a minha temática favorita: o amor. Falar e ouvir sobre o amor sempre me interessou. Talvez porque o amor está em tudo, na arte, nas pessoas, no mundo e até nos recortes desta análise. As manifestações do amor são muitas, e as formas como ele pode nos transformar também. O amor nos faz ser quem somos, pensar como pensamos e interfere em todas as nossas relações sociais.

Para que essa pesquisa fosse concluída, foi necessário muito amor. Amor-próprio, amor pelo que o outro pode ensinar, amor nas palavras, amor nos gestos, amor pelo que se estuda. O amor está em cada conselho, em cada prato de comida preparado com carinho, em cada pausa. Nada disso teria sido possível sem muito amor.

Agradeço à minha família, onde conheci o amor em seu estado mais puro durante toda a minha vida. Obrigada por acreditarem no meu sonho, mesmo com todos os altos e baixos, e por tornarem a distância um detalhe ao longo desses quatro anos.

Aos meus amigos, que estiveram ao meu lado nesse processo, muito obrigada. Vocês me deram colo e me tornaram uma pessoa melhor a cada dia, com sorrisos e choros compartilhados.

À minha orientadora, Denise Prado, que foi um poço de amor, carinho e compreensão em todo o processo de construção desta pesquisa. Sua sensibilidade e empatia fizeram toda a diferença, e eu só tenho a agradecer.

À república Terra de Godah, que me ensinou muito todos os dias e me mostrou que o amor transforma casas em lares. Muito mais que um rastro de destruição, por onde passamos deixamos muito amor e cumplicidade.

Diante dos tempos mais sombrios, sonho com o dia em que todos compreendam o que diz a canção: o amor é o mais alto grau da inteligência humana.

RESUMO

Esta pesquisa busca, através da definição de conceitos como representação, social e midiática, e estereótipos, compreender como se dá a representação da personagem Bebel na trama da série televisiva do gênero *sitcom* intitulada “A Grande Família”, que foi ao ar na Rede Globo durante treze anos, entre 2001 e 2014, com o enredo, personagens e ambientações focadas na representação de vivências e leituras culturais do povo brasileiro. Algumas contribuições feministas foram adicionadas para compreender, partindo das tensões entre Bebel e seu marido Agostinho, qual a relação entre o cotidiano das mulheres brasileiras e a representação da personagem em diferentes fases da sua vida, passando da adolescência até a maternidade, o casamento e os conflitos da vida do casal.

Palavras-chave: A Grande Família; Representação Feminina; Estereótipos; Televisão; Bebel.

ABSTRACT

This research seeks, through the definition of concepts such as representation, social and media, and stereotypes, to understand how the representation of the character Bebel takes place in the plot of the television series of the sitcom genre entitled “A Grande Família”, televised by Rede Globo for thirteen years, between 2001 and 2014, with the plot, characters and settings focused on the representation of experiences and cultural readings of the Brazilian people. Some feminist contributions were added to understand, starting from the tensions between Bebel and her husband Agostinho, what is the relationship between the daily life of Brazilian women and the representation of the character in different stages of her life, from adolescence to motherhood, marriage and the couple's conflicts.

Keywords: A Grande Família; Female Representation; Stereotypes; Television, Bebel.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----------|
| Figura 1 - Eva Wilma e John Herbert em “Alô Doçura” | 18 |
| Figura 2 - Dona Nenê em sua cozinha | 34 |
| Figura 3 - Maria Isabel (Bebel) | 35 |
| Figura 4 - Marilda | 36 |
| Figura 5 - Elenco de “A Grande Família” nos anos 70 | 38 |
| Figura 6 - Bebel aceita o emprego de gerente | 48 |
| Figura 7 - Agostinho pede desculpas de joelhos | 51 |
| Figura 8 - Bebel desiste do casamento com Maurício | 54 |
| Figura 9 - Agostinho e Bebel conversam sobre o casamento dela | 57 |
| Figura 10 - O casamento de Bebel e Agostinho | 58 |
| Figura 11 - Bebel questiona Agostinho sobre o tênis novo | 62 |
| Figura 12 - Bebel trabalhando grávida no salão | 66 |
| Figura 13 - Bebel e Agostinho carregam o bebê nos braços | 69 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. Capítulo 1: TV e séries no Brasil: o caso d' A Grande família | 5 |
| 1.1 A televisão | 5 |
| 1.1.1 Surgimento da TV brasileira | 7 |
| 1.1.2 Ficção Seriada | 9 |
| 1.2 Gêneros e formatos televisivos | 11 |
| 1.2.1 Programação, anunciantes e serialidade | 12 |
| 1.3 Sitcom e séries brasileiras | 17 |
| 2. Capítulo 2: Representação das mulheres na TV | 21 |
| 2.1 Representações sociais e linguagem | 21 |
| 2.2 Representação, senso comum e estereótipos | 23 |
| 2.3 Representação midiática das mulheres | 28 |
| 2.4 As mulheres da SITCOM | 29 |
| 2.5 Diferentes estereótipos em A Grande Família | 32 |
| 3. Capítulo 3: Metodologia e Análise | 38 |
| 3.1 A série A Grande Família | 38 |
| a) A primeira edição d' "A Grande Família" | 38 |
| b) <i>A Grande Família – remake</i> | 40 |
| c) <i>Trama e personagens principais</i> | 41 |
| d) <i>Distribuição de conteúdo</i> | 44 |
| 3.2. Análise | 45 |
| a) <i>A loucura do amor</i> | 47 |
| b) <i>O ciúme</i> | 59 |
| c) <i>As expectativas</i> | 64 |
| Considerações Finais | 71 |
| Referências | 74 |

Introdução

Em todo o mundo, diferentes povos possuem diferentes maneiras de convivência familiar. Culturalmente, sabemos que as relações familiares sempre foram alvo de pesquisa, de observação e fundamentais para caracterizar as tradições que cada parte do mundo carrega consigo e passam de geração para geração. Essas características culminam no desenvolvimento dos seres ao longo da vida, orientam comportamentos sociais e culturais, responsáveis pela maneira como enxergamos o mundo pela primeira vez e como o interpretamos partindo de conceitos que nos são apresentados desde o nascimento. As famílias são as primeiras formadoras de opinião que conhecemos e o nosso maior referencial para viver em sociedade, em todos os aspectos, sejam ideológicos, sejam comportamentais.

Sendo assim, as famílias não poderiam ficar de fora das nossas produções culturais. Desde o surgimento do teatro na Grécia, que representava grandes celebrações dedicadas aos deuses, até hoje, nas mais avançadas produções cinematográficas hollywoodianas, um aspecto em comum sempre esteve presente: a representação. A representação possui função documental, mesmo em obras voltadas ao entretenimento e ao humor, porque registra o cotidiano e os princípios de diferentes grupos sociais e étnicos. Tendo isso posto é que decidi investigar como a representação na televisão se relaciona com a construção da memória histórica brasileira, partindo das minhas próprias vivências e memórias em torno de uma obra audiovisual que marcou significativamente a minha vida. O hábito de sentar-se ao lado dos meus familiares mais próximos, não por acaso mulheres, todas as quintas-feiras, durante anos, para assistirmos juntas a série “A Grande Família”, é, sem dúvida nenhuma, a minha maior inspiração para a produção desta pesquisa.

A Rede Globo, segunda maior emissora do mundo¹, é pioneira na produção de entretenimento televisivo no Brasil e reconhecida mundialmente pela qualidade de produção de seus materiais. Sem falar, sobretudo, do forte viés de representação e questões sociais e culturais genuinamente brasileiras que está presente na grande maioria das obras, com algumas ressalvas quanto à representação das minorias sociais, algo que está longe de ser o ideal. A série televisiva “A Grande Família” é objeto de estudo desta pesquisa. A produção foi ao ar durante treze anos, entre 2001 e 2014, com tramas, personagens e ambientações

1

<https://rd1.com.br/globo-supera-cbs-e-se-torna-a-segunda-maior-emissora-do-mundo-record-e-a-28a/>

focadas na representação de vivências e leituras culturais de um povo brasileiro idealizado. Com tantos anos de exibição, o programa foi se modificando junto com o público, que sempre foi diverso, tanto em classes sociais quanto em idade e gênero, mas que durante quase duas décadas teve contextos sociais e políticos bastante alterados.

A série, que se caracteriza como uma comédia de situação, ou sitcom, gira em torno dos dilemas da família Silva, composta por Lineu (Marco Nanini), Dona Nenê (Marieta Severo), Bebel (Guta Stresser), Tuco (Lúcio Mauro Filho), Agostinho (Pedro Cardoso) e Seu Flor (Rogério Cardoso), além do núcleo secundário composto por Marilda (Andrea Beltrão), Paulão (Evandro Mesquita), Mendonça (Tonico Pereira), Gina (Natália Lage) e Florianinho (Vinícius Moreno).

A vizinhança do bairro suburbano onde vivem também possui papel fundamental para a trama, que se aprofunda nas relações entre os personagens de diferentes maneiras ao longo da narrativa, trazendo ainda mais detalhes que têm em comum o objetivo de representar aspectos culturais e sociais do povo brasileiro na televisão. A família passa por situações típicas do nosso cotidiano, que vão desde conseguir um novo emprego até se casar, e as encara com muito bom-humor, esperança em dias melhores e união. Assim, a diferenciação cultural da cultura brasileira se explicita, principalmente quando comparado às sitcoms internacionais, que visavam públicos mais neutros e indiferenciados para atingir com mais amplitude públicos diversos.

A inserção da produção latino-americana no mercado mundial tem como contrapartida a uma clara debilidade de sua capacidade de diferenciação cultural. A presença no espaço audiovisual do mundo de empresas como a mexicana Televisa ou a brasileira Rede Globo se faz, em grande parte, à custa de moldar a imagem desses povos em função de públicos cada dia mais neutros, mais indiferenciados. As exigências do modelo, imposto pela globalização, são as que orientam essas mudanças (BARBERO E REY, 2001, p. 112).

Pretendo analisar no decorrer dessa pesquisa como se dá a representação da personagem Maria Isabel, a Bebel, em “A Grande Família”, uma mulher que cresce na narrativa compartilhando vitórias com as mulheres brasileiras, em uma produção carregada de elementos da cultura nacional. Bebel, personagem interpretada por Guta Stresser, é filha de Lineu e Nenê Silva. Ela é uma jovem alegre, divertida e muito ligada à sua família, em especial à mãe. Ela é manicure, trabalha no salão de beleza da Marilda, com quem nutre um relacionamento profissional, mas também de amizade. A personagem é casada com

Agostinho, com quem tem um filho na sétima temporada. Esse relacionamento amoroso faz com que Bebel amadureça bastante, assuma novas responsabilidades dentro de casa, e se dedique ao marido com muito empenho e amor. Porém, a personagem também enfrenta novos desafios, que vão desde o ciúme constante e a preocupação em manter o casamento estável, até as dificuldades da maternidade e o relacionamento com os outros membros de sua família.

Esta análise, que busca compreender como se dá a representação da personagem Maria Isabel em “A Grande Família”, uma série ficcional televisiva brasileira, carregada de elementos da cultura nacional, que vão dos figurinos aos dilemas sociais apresentados nas narrativas, passando por questões como o casamento, a maternidade e o trabalho da mulher. Marcando a vida de milhares de brasileiros e a história do entretenimento televisivo e audiovisual como um todo no Brasil, estes aspectos sociais e culturais abordados ao longo dos anos, foram essenciais para que a produção pudesse se tornar uma referência audiovisual. A importância social e cultural do entretenimento no país também se deve e se popularizou graças aos métodos aplicados na produção e distribuição das telenovelas, que, da mesma forma, buscam transparecer o cotidiano do povo brasileiro de forma fidedigna. Porém, ainda assim, a representação por meio da televisão permite que determinados grupos ganhem mais espaço na mídia através das tramas fictícias.

(...) a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos. A melhor demonstração desses cruzamentos entre memória e formato, entre lógicas da globalização e dinâmicas culturais, é constituída, sem dúvida, pela telenovela: essa narrativa televisiva que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina, de um gênero que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural desses povos (BARBERO E REY, 2001, p. 114-115).

A metodologia se baseia principalmente na seleção e análise de quatro episódios da obra, que contemplam os três principais eixos da construção da personagem, partindo de seu relacionamento amoroso: a loucura do amor, o ciúme e as dissonâncias. Assim, será possível realizar a observação da evolução da personagem Maria Isabel enquanto ser individual, filha, esposa e mãe em cada uma delas.

A pesquisa seguirá seu curso partindo da construção do contexto no qual a televisão brasileira surgiu, evoluindo para os gêneros e formatos televisivos e como as narrativas

seriadas se encaixam nessa lógica. A partir deste ponto, poderemos analisar como a representação social se faz presente através da dramatização no meio televisivo e como ela constrói, sobretudo, as personagens femininas, as questões que as cercam e as diferentes abordagens utilizadas para tal em diferentes produções e décadas. Hoje, mesmo depois de quase 4 anos de um governo que desrespeita, deslegitima e agride as mulheres diariamente, 51% das brasileiras se consideram feministas. O número acima da média global, 47%, é expressivo, mas ainda merece atenção. Ao mesmo tempo, neste mesmo estudo, 23% dos brasileiros entrevistados afirmaram que o feminismo traz mais prejuízos do que benefícios para a sociedade.² Seguindo os moldes patriarcais da sociedade, a independência e a luta por direitos das mulheres ainda incomoda muito, e, infelizmente, enquanto isso, o Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022³, que não provocam as mesmas discussões que o feminismo, nem incomodam tanto os homens em geral. É por esses, e outros tantos motivos, que se faz necessário olhar para a representação das mulheres populares no Brasil na televisão.

2

<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2022/03/mais-da-metade-das-brasileiras-se-consid-era-feminista-revela-pesquisa.html>

3

<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contras-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar#:~:text=No%20primeiro%20semestre%20de%202022,viol%C3%Aancia%20dom%C3%A9stica%20contra%20as%20mulheres.>

1. Capítulo 1: TV e séries no Brasil: o caso d' A Grande família

1.1 A televisão

Desde seu surgimento, a televisão é um meio que vem se recriando continuamente enquanto linguagem, partindo para diferentes usos, aderindo a novas práticas e acolhendo múltiplos discursos. Dessa forma, a televisão impactou definitivamente a sociedade, interferiu em sua evolução tecnológica e revolucionou a transmissão de notícias e as produções audiovisuais para sempre. A busca incessante pela audiência, que guia critérios aplicados no fazer jornalístico e televisivo até hoje, pode passar por cima da ética, da consciência social e afetar também a maneira como esses produtos audiovisuais são elaborados.

A ampliação da penetração e importância da TV vão torná-la o carro-chefe da indústria cultural; o cinema e a fotografia ganham auras de arte; o rádio, a despeito de sua força e penetração, é relegado a um plano secundário. É a televisão que encarna por excelência o espírito e o espaço da nova cultura de massa (FRANÇA, 2006, p. 14).

No entanto, muito antes de aplicadas essas lógicas, aspectos de caráter estrutural também foram fundamentais para transformar a televisão nesse grande fenômeno. A princípio, para entender de que forma a televisão pode impactar de forma relevante na sociedade, precisamos compreender o seu funcionamento. A diferenciamos do rádio porque consegue transmitir imagens e sons simultaneamente, com movimento. Trazendo para dentro da casa dos telespectadores características culturais provenientes do cinema, da fotografia e do próprio rádio, a televisão entregava pela primeira vez a veiculação de imagens à distância. O rádio teve seu imenso papel e prestígio na história da comunicação, transmitindo notícias de uma parte para a outra do mundo com muito mais tecnologia e funcionalidade do que os métodos utilizados anteriormente. O surgimento da televisão também teve esse impacto, revolucionando a maneira de informar, entreter e as práticas comunicativas de forma generalizada. Assim, a televisão logo se torna um lugar institucional na vida das pessoas, compartilhando, reproduzindo e atualizando o social nas suas formas, na sua presença no social, e ainda norteando agendas, eventos, julgando o que é aceitável ou não em muitas camadas sociais, estabelecendo padrões e cria referências (FRANÇA, 2006).

A presença da televisão, mais que qualquer outro meio, é responsável pela disseminação e partilhamento de códigos, referências, representações, e pelo estabelecimento de uma pauta ou roteiro de atenção. A televisão sintoniza todos numa agenda coletiva: copa do mundo, olimpíadas, catástrofes, efemérides (casamentos, nascimentos no mundo dos olímpianos), momentos fortes da programação (final de telenovela, paredão de um personagem de sucesso no Big Brother são alguns dos múltiplos exemplos). E a televisão é consciente disto; faz parte do seu jogo e dos seus objetivos, inserindo-a num círculo vicioso (FRANÇA, 2006, p. 22 – 23).

Então, motivada sempre pela busca da audiência, a televisão desenvolveu sua linguagem visual e textual tornando ficção e realidade híbridos, utilizando meios da ficção para falar sobre o real. Historicamente, a televisão assumiu papéis que vão muito além de formato e linguagem comunicacional, tornando-se um meio de comunicação completo e dono de uma padronização própria (FRANÇA, 2009). Mesmo assim, a TV aberta ainda é um meio democrático, que possui um alcance muito grande em regiões do Brasil que recebem pouquíssimas informações devido às dificuldades de acesso à internet e outros meios. Esse público é muito variado, diverso, e está presente em regiões e realidades totalmente diferentes espalhadas por todo o país. Por isso, as leituras possíveis de cada conteúdo jornalístico ou cultural deve permitir que diferentes públicos, com diferentes qualidades de recepção possíveis, sejam contemplados simultaneamente.

Outro aspecto muito importante da televisão, que está presente desde o seu surgimento até os dias atuais, é a forte tendência à dramatização. A dramatização, todo o trabalho que envolve as ambientações e os elementos narrativos da TV, é responsável por enfatizar conceitos através da produção de imagens, proliferando padrões estéticos, culturais, alimentares, comportamentais e muito mais. Seja qual for a situação, a televisão encontrou uma forma de estar sempre presente e cria uma certa intimidade e proximidade com o seu público (FRANÇA, 2009). A realidade cotidiana tornou-se o tópico de maior interesse e inspiração, desde os programas jornalísticos até os voltados para o entretenimento, como, por exemplo, os programas de fofoca, que se consolidaram na televisão expondo detalhadamente a vida de pessoas famosas. O público se interessa genuinamente em saber o que virá a seguir, e sempre está em busca de mais novidades, por mais cotidianas que sejam: a gravidez de uma atriz, o divórcio de um cantor e tantos outros fatos, não necessariamente relevantes à primeira vista, que são noticiados diariamente.

E, sobretudo, de compensações momentâneas — a promissória para a outra vida, ou mesmo para o futuro, é substituída pelo desejo de satisfações imediatas, mesmo que menores. A ênfase no indivíduo e no pessoal se traduz, na televisão, no interesse pela vida privada e na abertura da privacidade; a TV se torna palco da exposição da intimidade de famosos e de comuns (FRANÇA, 2009, p. 39).

1.1.1 Surgimento da TV brasileira

Para uma geração que cresceu em frente a televisão, é impossível imaginar como era a vida dos brasileiros sem os programas de auditório, os telejornais e as novelas. Por mais que a primeira estação de televisão tenha chegado por aqui em 1950, sendo a primeira da América Latina e a quarta em todo o mundo, os televisores levaram cerca de duas décadas para fazer parte da maioria dos lares brasileiros e nunca mais os deixaram. Essa televisão que surgiu nos anos 50 foi responsável por avançar processos de privatização no cotidiano, que torna bens materiais objetos de desejo e fonte de admiração e status. Esse desejo e admiração se tornam compreensíveis quando levamos em consideração que esta foi a primeira vez que os indivíduos, dentro de suas casas, puderam vislumbrar ambientes e realidades que estavam muito distantes geograficamente (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010). Famílias inteiras costumavam se reunir, acompanhados de amigos e vizinhos para acompanhar a programação em televisores caríssimos que só cabiam no bolso de uma parcela muito restrita da população.

Nos anos 60, ocorreu a primeira expansão significativa do mercado televisivo no Brasil através da valorização da audiência. Os produtores buscavam entender quem eram as pessoas que faziam parte do público da televisão, o que as atraía e quais elementos seriam necessários para consolidar o sucesso dessa indústria. Essa modernização do meio foi concluída na década seguinte, como consequência de interesses mercadológicos e políticos (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010). Com o passar dos anos, como resultado de uma longa e complexa fusão entre distintos campos tecnológicos, artísticos e comunicacionais, a televisão tornou-se um grande sucesso, mesclando linguagens pré-existentes já conhecidas no rádio, nas peças de teatro, na fotografia, no cinema e até mesmo na literatura. Os telejornais apresentavam reportagens com uma narrativa muito próxima do rádio, onde essa linguagem já era muito melhor desenvolvida e também utilizava do ao vivo como recurso.

O Brasil, tratando especialmente da Rede Globo, desenvolveu uma fórmula, através do seu grande conhecimento adquirido no setor, capaz de produzir entretenimento televisivo com primor. O domínio desses métodos e procedimentos consolidaram as produções audiovisuais da emissora com premiações⁴ em todo o mundo, além do carinho e a admiração do público com o passar do tempo.

A televisão brasileira também foi marcada pelo grande sucesso do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), inaugurada em 1981, por Sílvio Santos, consolidado por formatos populares já testados previamente e que alcançaram as classes C e D. Esses programas tiveram que sofrer alterações com o tempo para alcançarem os avanços tecnológicos e narrativos dos anos 90 (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010).

Além do tradicional hibridismo de linguagens que transformaram a televisão na potência que ela é atualmente, agregar a si mesma linguagens, a estética e as pessoas que estão fazendo sucesso na internet têm sido uma das novidades dos programas de entretenimento, e os resultados são muito positivos. Grande parte da população brasileira nunca pisou, e talvez nunca chegará a pisar em um teatro, um museu, uma sala de cinema ou um festival de música. No entanto, as barreiras rompidas pela televisão aberta tornaram possível que este mesmo público tenha acesso ao entretenimento de forma geral, seja através de um programa de auditório, a exibição de um filme ou de uma telenovela. Vale lembrar que as representações midiáticas possuem divergências com a realidade e uma lógica própria.

Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas em relação à realidade. Cada representação ficcional tem seus próprios protocolos de abertura de fechamento que podem variar, desde a singela frase “era uma vez...” Das histórias infantis até as sofisticadas vinhetas dos formatos e televisões construídas por computação gráfica (BALOGH, 2002, p. 32 – 33).

A mesma televisão que devora formatos e linguagens, e cria seus programas ficcionais, também os recicla numa velocidade avassaladora. Essa aceleração temporal está ligada aos rápidos avanços tecnológicos dos quais a televisão se aproveita e, assim, se renova

⁴ Produções como “Morte e Vida Severina” (1982), “Caminho das Índias” (2009), “A Mulher Invisível” (2012), “O Astro” (2012), e “Órfãos da Terra” (2019) freceberam o Emmy Awards Internacional, premiação que reconhece a excelência de produções feitas exclusivamente para TV fora dos Estados Unidos. Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/emmy/noticia/emmy-awards-veja-todas-as-premiacoes-da-globo.ghtml>

rapidamente inserindo novos elementos e excluindo outros que não agregam mais como antes. Dessa forma nasce o que conhecemos hoje como a linguagem da TV, herdada da montagem cinematográfica e responsável pelo formato televisivo que conhecemos atualmente, que se estende desde os programas ficcionais até o telejornalismo.

1.1.2 Ficção Seriada

As primeiras radionovelas transmitidas, que muito se distanciam do padrão teledramaturgo que conhecemos atualmente, eram importadas de outros países mais experientes nesse ramo e foram fundamentais para o surgimento posterior das telenovelas. As narrativas melodramáticas, que fazem parte da origem da teledramaturgia brasileira e produções audiovisuais latino-americanas, eram as mais comuns. Nessa categoria de narrativa são utilizados aspectos para categorizar os personagens, tendo em vista a idealização de uma narrativa sofredora, heroica e admirável. A primeira novela brasileira foi ao ar em dezembro de 1951: “Sua Vida Me Pertence” era exibida duas vezes por semana no horário das 20 horas. Totalizando apenas 15 capítulos, o que muito difere das duradouras novelas exibidas na televisão hoje em dia, essa exibição teve fim em fevereiro de 1952.

Pela primeira vez, o público brasileiro teve contato com a interação entre o olhar e a câmera, que tanto representa para a linguagem audiovisual. Nos gêneros televisivo e cinematográfico, os personagens eram interpretados pelos atores sem olhar diretamente para a câmera, criando a noção de que aquele diálogo pertence exclusivamente ao núcleo de personagens e não está dialogando diretamente com a realidade do telespectador. Nos telejornais, por outro lado, os jornalistas dialogam diretamente com o público durante as reportagens e essa conexão com o olhar transmite credibilidade, foco, faz com que o público se sinta o público daquela notícia e a ambientação do produto torna-se totalmente diferente da abordagem ficcional.

O grau de dificuldade que as transmissões exigiam dos profissionais certamente foi crucial para que a primeira novela tivesse a duração reduzida e um pouco limitada. Afinal, as telenovelas eram ao vivo, e os capítulos de “Sua Vida Me Pertence” duravam cerca de 20 minutos cada. Dois cenários diferentes eram utilizados nas gravações, um reproduzindo um quarto e o outro, um jardim de uma praça. A produção foi pensada pelo então diretor artístico

da TV Tupi São Paulo, Cassiano Gabus Mendes, como um produto inovador e que traria para a televisão narrativas próximas às radionovelas, que já faziam muito sucesso nessa altura, ao passo que, nessa época, as séries e outras produções audiovisuais seriadas já estavam consolidadas nos Estados Unidos, cativando um grande público. Posteriormente, quando se tornou possível tecnologicamente gravar os episódios, com o uso do videoteipe, e, resguardadas as proporções de cada época, editar o material bruto que as câmeras captavam, novos horizontes surgiram nas produções audiovisuais.

Até hoje, as telenovelas desempenham um papel social muito importante no audiovisual brasileiro como um todo. Mesmo diante de uma enorme gama de opções, o povo brasileiro ainda consome novelas diariamente e as grandes emissoras exportam as produções nacionais para outros países. Em todo o mundo, as novelas brasileiras são reconhecidas e premiadas, e as questões retratadas nessas narrativas também são levadas para fora do Brasil, mostrando que os anseios da nossa população são muito mais do que o futebol, samba, florestas e carnaval.

A presença central da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais uma singularidade de uma nação que, ao longo de sua história, foi representada, reiteradamente, como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior, campo e cidade. Se é verdade que a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação, também é verdade que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a sua peculiar capacidade de alimentar um repertório compartilhado de sentidos por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexos, etnias e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras (LOPES, 2014).

Ultrapassando o âmbito do lazer e do entretenimento, as produções culturais e audiovisuais brasileiras tornaram-se o maior e mais acessado palco para representações sociais. Assim, o ato de comunicação, como o rompimento das barreiras e a explosão das fronteiras, modificando o ambiente, enfrentando a incerteza e promovendo as mudanças, torna-se um recurso, um recurso comunicativo, para se abrir e ouvir o diferente, o outro (LOPES, 2014). Como as telenovelas, as séries também deram espaço à representação, trazendo para as narrativas elementos característicos brasileiros, de forma idealizada, mas, que traz para perto o público. Além disso, outras semelhanças se estabelecem entre as telenovelas e as séries, a começar pelo caráter ficcional, presentes em ambas as produções culturais, além do formato seriado, que será tratado a partir de agora.

1.2 Gêneros e formatos televisivos

É essencial trazer para esta análise o conceito de gêneros e formatos televisivos, que interferem na maneira como as narrativas se constroem. Falando em gêneros, eles foram definidos por muito tempo como categorias classificatórias. Através delas, podíamos reconhecer, categorizar e setorizar os programas dentro da grade de programação. Em uma perspectiva mais atualizada, passamos a compreender o gênero televisivo como uma macro-articulação de categorias semânticas capazes de abrigar um amplo conjunto de produtos televisivos que pouco se parecem entre si, mas possuem elementos narrativos em comum (DUARTE, 2004). Assim, a maneira como classificamos e descrevemos a noção de gênero na televisão torna-se muito abstrata. Esse conceito enquanto categorias muito delimitadas já está ultrapassado porque os programas de televisão, assim como a televisão na totalidade, são carregados de hibridismo e difíceis de separar em categorias específicas.

Por isso, para muito além de rótulos, tornou-se preciso entender os gêneros como matrizes, de natureza tanto semiótica quanto sociocultural, que permitem a organização da própria linguagem da televisão. Assim, a determinação do gênero se dá em função das interações e articulações existentes entre seus subgêneros e formatos, procedimentos importantes de construção discursiva sujeitos a uma série de regras de seleção e combinação (DUARTE, 2004). Isso torna a diferença entre os agentes de construção discursiva extremamente significativa e será fundamental para a compreensão destes conceitos. O subgênero pertence à ordem da atualização, ou seja, engloba programas diversos. Enquanto isso, o formato é da realização e define previamente quais são as especificidades daquele produto que segue, desde cenários e atores, até mesmo suas funções e papéis desempenhados (DUARTE, 2004).

As lógicas mercadológicas e discursivas também são fundamentais para se discutir certos gêneros e formatos pela construção da linguagem. Por mais variações de texto ou estrutura que cada formato exige, a linguagem da televisão possui sempre uma base comum, construída independentemente de qual seja o programa. Essa linguagem televisiva se origina no enquadramento, partindo do princípio de que toda narrativa é um recorte. A escolha dos elementos transforma a maneira como os acontecimentos se seguem, de forma que a história possa ser acompanhada, e a presença marcante do passado é trazida nas relações de tempo na

construção de uma memória coletiva marcada por elementos comuns em cada imaginário. É levando tudo isso em consideração que se origina a linguagem televisiva, englobando diferentes interesses do telespectador e criando uma realidade muito própria, onde elementos de ficção são utilizados para narrar acontecimentos reais e representar personagens reais (DUARTE, 2004). Anteriormente, os cenários internos e externos utilizados na gravação de telejornais, novelas e séries, limitavam a reprodução de realidades distintas, quase que fisicamente. No entanto, isso não condiz mais com a realidade dos estúdios, que abrigam cidades inteiras dentro de um único imóvel, e geram acontecimentos com fortes reflexos do mundo exterior.

1.2.1 Programação, anunciantes e serialidade

Para dar conta de sua própria demanda, a televisão passa a recorrer à produção em série, constituída por narrativas fragmentadas que seguem uma nova lógica estrutural e rítmica. Com isso, é possível sempre exibir novos conteúdos, por um longo período de tempo, evitando repetições e permitindo que diferentes públicos se interessem pela programação da emissora (MACHADO, 2005). Diferente do cinema, onde o público assiste a um filme completo durante algumas horas sem interrupções, a televisão produz seu conteúdo para se encaixar entre uma interrupção e a outra. Esses intervalos nada mais são do que os comerciais, pagos pelos anunciantes e que se tornaram a maior fonte de renda das emissoras em todo o mundo. Em geral, televisões comerciais têm blocos de menor duração que os das televisões públicas, afinal, precisam oferecer mais tempo aos patrocinadores. Assim, quando um programa é elaborado, é preciso estabelecer desde o princípio em qual horário ele será veiculado, por quanto tempo e qual linguagem será utilizada naquela obra especificamente. Tudo isso é importante tendo em vista que as emissoras precisam de todas essas informações para montar a grade de programação, oferecendo esses programas no momento mais adequado para o público e para os anunciantes. O sucesso ou o fracasso de um programa depende enormemente do horário em que ele é difundido e das relações estabelecidas com o público, o que confirma o fato da arte de programar não ser um procedimento neutro.

Uma emissora é, ao mesmo tempo, uma empresa, regida por uma lógica econômica; uma instituição, voltada a missões no espaço público; e uma marca, em concorrência com outras emissoras, via seus programas e programação. Essas três instâncias interferem, cada uma à sua maneira, sobre a programação (JOST, 2007, p. 90).

O programa também deve ser concebido para responder a uma necessidade de programação ou a um propósito artístico específico, considerando o fato de que a apresentação será descontínua e fragmentada. Quando tratamos de formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado desde o início em capítulos ou, como no caso das séries, em episódios. Cada um deles será apresentado em um dia e horário determinado previamente pela emissora, em partes menores, antecedidas e sucedidas por comerciais. Dessa forma, as emissões diárias são compostas por um conjunto de blocos de menor duração, mas também fazem parte de um conjunto narrativo maior e mais complexo: a obra em si. Afinal, os programas televisivos são pautados sobretudo pela repetição e a fidelidade do seu público, medida principalmente através das marcas de audiência (MACHADO, 2005).

Aquilo que obtém o sucesso esperado pode se perpetuar na grade de programação, ou ainda ser reapresentado ao público quando for conveniente. Assim são escolhidos os conteúdos que serão reexibidos ou ganharão novas e atualizadas versões, tão frequentes na televisão brasileira. “A Grande Família”, objeto de estudo dessa análise, pode exemplificar essa questão. Inicialmente, quando o remake foi pensado pela produção de Guel Arraes, a série teria apenas 10 episódios, finalizando a história dos Silva em uma única temporada. No entanto, tendo em vista o enorme sucesso de audiência e a boa recepção dos telespectadores e anunciantes, a série permaneceu no ar por mais 13 anos. Para além de uma boa audiência, para manter-se na grade de programação de uma emissora, os programas também precisaram ser adaptados para receber intervalos comerciais de anunciantes, fundamentais para que a emissora lucre com as produções e as mantenha no ar.

A televisão, veículo já muito mais claramente inserido numa lógica capitalista, mercadológica, tem o seu sentido interrompido para dar lugar aos tão decantados intervalos para comerciais. A TV assume, pois, de forma bem mais contundente que o cinema essa "estética da interrupção" determinante de um discurso descontínuo, de uma fragmentação do sentido em blocos. Estamos nos distanciando das noções clássicas de um texto, desenvolvendo-se em etapas sequenciais e contínuas num começo, meio e fim, numa introdução, desenvolvimento e conclusão (BALOGH, 2002, p. 27).

A serialidade é um fator importantíssimo para narrar ficção nos moldes que conhecemos hoje. Utilizando a estrutura das séries ou dos seriados, as histórias segmentadas em capítulos seguem seus próprios formatos narrativos quando é de acordo com aquilo que está no roteiro, criando tramas e enredos em torno da mesma problemática inicial, mas sempre adiando sua resolução final, para o final da temporada ou do próprio episódio separadamente (BALOGH, 2002). Cada episódio pode, ainda, obter a resolução de uma problemática por capítulo, no entanto, ainda haverá algum eixo que pode ser utilizado futuramente como gancho para dar continuidade à série. A série não é feita tendo em vista uma finalização imediata, e conta com a participação de um elenco fixo, que pode variar trazendo algumas participações especiais ou dando mais destaque às personagens secundárias, e os incidentes trazidos na narrativa acontecem e são solucionados atendendo às vontades da produção, da direção e muitas vezes até do próprio público. Afinal, de nada adianta nas lógicas televisivas exibir um produto extremamente alinhado aos conceitos e propósitos de um exímio diretor, mas que não conquiste e estabeleça uma boa relação com os telespectadores.

As séries quase sempre nascem de duas formas básicas: a primeira é a que se anuncia como “primeira temporada” e pode durar alguns dias ou semanas, ou se estender pela programação anual do canal. A segunda é aquela na qual a série é derivada do chamado programa unitário ou piloto, como um especial de fim de ano e, a partir da boa aceitação do público, é transformado na primeira temporada (BALOGH, 2002)

Dito isso, constatada a necessidade de diversos fatores para que um programa televisivo possa se concretizar, existem três principais formas de narrativas seriadas na televisão. A primeira e mais comum delas consiste em uma narrativa única, ou uma série de narrativas paralelas e entrelaçadas, onde uma mesma linha é seguida do início ao fim da obra, que segue um fio condutor (MACHADO, 2005). Nesses casos, algumas obras chegam a destinar os primeiros minutos de todos os episódios para uma retrospectiva que resgate os principais elementos dos episódios anteriores e localizem o telespectador na narrativa. No caso das telenovelas, é muito comum observar esse e outros recursos que facilitam a compreensão e o entendimento da trama. Nesse tipo de formato, é fundamental que os produtores sempre mantenham os grandes destaques e momentos importantes da trama se repetindo ao longo dos capítulos, porque nem sempre o público estará acompanhando a

novela desde o primeiro episódio ou pode até ter se esquecido de algum detalhe relevante para a continuidade da sequência (MACHADO, 2005). Muitas vezes, para que um novo conflito apareça, a compreensão de outros momentos são imprescindíveis, mas toda a novela partirá de um conflito base que impulsionou, agravou ou permitiu os demais. É por isso que, normalmente, só descobrimos a resolução de uma situação inicial nos últimos capítulos, quando o ápice do suspense e da dramaticidade são atingidos e explorados. Se a narrativa aborda, por exemplo, um crime logo no início da série, só conseguiremos descobrir quem é o assassino nos últimos episódios, com uma virada surpreendente e evidências coletadas ao longo de toda a trama.

No segundo formato, cada veiculação representa uma história completa, com início, meio e fim em um só lugar. Os elementos que se repetem no episódio seguinte, como os personagens e a estética narrativa, podem ser embaralhados em qualquer ordem e a narrativa não será alterada, trata-se de uma experiência completa individualmente, sem um contexto geral que guie todos os episódios (MACHADO, 2005). Em “A Grande Família” este é o padrão que se perpetua, mantendo elementos fundamentais, como a personalidade e as relações familiares de cada personagem, mas variando nas tramas e acontecimentos a cada episódio.

Por fim, na terceira maneira de serialização, apenas a temática geral das histórias se perpetua de um episódio para o outro. Outros elementos como os personagens, suas características principais, os cenários e os próprios diretores e roteiristas variam a cada exibição. Pode-se apresentar, por exemplo, diferentes núcleos de amigos, em diferentes cidades, vivendo experiências distintas e o tema central, a amizade, ainda é predominante e mantido em todos os episódios (MACHADO, 2005). A série “Modern Love” (2019), produzida pela Amazon Prime Video, ilustra esse formato muito bem, apresentando diferentes narrativas personagens em cada episódio, mantendo como tema central o amor e suas diferentes formas, tratando do romântico ao fraternal. Os três formatos podem se difundir em muitas situações, como nas séries em que cada episódio resolve um conflito diferente, mas que será lembrado em episódios futuros sem necessariamente haver uma conexão direta entre os acontecimentos (MACHADO, 2005).

Existem milhares de categorias que segregam séries, ficcionais ou não ficcionais, em temáticas iniciais, como, por exemplo, ação, policial, médica, competição culinária, terror e drama. Porém, é muito importante lembrar novamente que essas definições não funcionam

sozinhas. Uma série médica é regada de drama do início ao fim, possui ação nas cenas onde um paciente está em risco e pode abusar de elementos conhecidos do drama para gerar suspense e tensão quando for interessante para a trama.

Para além dos produtos audiovisuais seriados exibidos na televisão, muito antes, na história da literatura e na arte na totalidade, já existiam os pilares da narrativa seriada. Os capítulos de um livro, os atos de uma peça teatral e as intermináveis histórias místicas contadas pela rainha persa Sherazade: tudo isso foi essencial para estruturar a serialização televisiva. Mais uma vez, percebemos como é impossível desvincular a linguagem propriamente utilizada ao se fazer televisão de outros elementos culturais preexistentes.

Em suma, a televisão é, em sua origem, o que se poderia chamar de intermedia: longe de se afirmar como uma mídia independente, com propriedades únicas e insubstituíveis, ela fez a síntese de técnicas e de espetáculos já existentes. Uma mídia que só se constitui verdadeiramente como tal a partir do momento em que passa do estado de novidade técnica ao de elaboração de programas. (JOST, 2007, p. 44)

O viés econômico da televisão já foi muito criticado, mas é primordial que a emissora possua fundos e recursos suficientes para dar vida às suas obras audiovisuais, mesmo que com interrupções. E, é claro, a serialidade da programação não consiste em apenas fatiar uma ideia original e intercalar com comerciais por puro interesse financeiro. A função estrutural dos intervalos é enorme, permitindo que as pausas façam parte da interpretação daquele telespectador. É preciso um tempo de respiro para que o público absorva grandes momentos de tensão ou revelações importantes, e assim é feito o suspense desde o tempo dos folhetins (MACHADO, 2005). Essa relação com os tempos do espectador permite ao autor selecionar em que ponto daquele episódio serão criadas as tensões, quando elas serão desfeitas e o que o final deve provocar no público. Manter a curiosidade para o capítulo seguinte pode ser muito útil em alguns gêneros, enquanto a clareza de informações é imprescindível para outros. Se os intervalos que fragmentam as produções fossem subitamente retirados, as narrativas não teriam o mesmo sentido e o público ficaria entediado diante da tela.

Nessa perspectiva, em que pesem outras funções que a televisão brasileira possa assumir — informativa, pedagógica, político-ideológica — essas não se constituem em aspectos distintivos entre os diferentes produtos televisivos, pois todas elas são de certa forma, neutralizadas pela espetacularização que garante a função maior de tais produtos — o entretenimento (DUARTE, 2004, p. 75).

Assim, voltamos ao gênero para esclarecer que classificar um produto exclusivamente como entretenimento ou informação é uma atitude incoerente e ignora muitas nuances presentes em programas variados. É impossível que um programa, independente de seu gênero ou formato, carregue elementos de um só caráter, porque a linguagem do texto televisivo é híbrida desde o seu surgimento (DUARTE, 2004). Nenhum subgênero, seja ele qual for, escapa da espetacularização dos conteúdos televisionados, não necessariamente de forma sensacionalista, mas ainda assim garantindo o espetáculo para manter a audiência. Esse espetáculo, descrito aqui, não se limita aos recursos narrativos, e se expande para aspectos visuais, sonoros, de edição e produção de conteúdo relevante e coeso. Os gêneros são fruto dessas relações intertextuais, que resultam em uma categoria comum (DUARTE, 2004). As séries brasileiras e suas particularidades formam, somando suas características de base e construção, um sub-gênero televisivo, o sitcom, que trataremos a partir de agora.

1.3 Sitcom e séries brasileiras

Consideradas as crônicas do cotidiano, as sitcoms surgiram muito antes das séries brasileiras. Com origem no rádio britânico, chamado na época de britcom, a sitcom chegou até os Estados Unidos e sofreu adaptações para se tornar, pouco tempo depois, parte fundamental da cultura audiovisual norte-americana (NOLL, 2013). Abreviação de “comédia de situação” em inglês, a sitcom adquiriu características cômicas e passou a trazer situações engraçadas do cotidiano do público, que rapidamente se identificava com as narrativas e suas ambientações, que eram de no máximo três ambientes. Assim, a sitcom se popularizou na década de cinquenta, quando as séries começaram a ser objeto de maior consumo na programação televisiva norte-americana. “I Love Lucy”, em 1951, foi a primeira sitcom produzida nos Estados Unidos, e o seu sucesso com o público manteve a série no ar até 1957. Ao longo de 194 episódios, o caminho dos personagens na narrativa sofreu diversas alterações, inclusive quando a protagonista, interpretada por Lucille Ball, engravidou na trama para acompanhar os novos acontecimentos da vida da atriz. Com a aceitação do público em alta, as sitcoms foram ganhando mais espaço nas redes de televisão ao redor do mundo (NOLL, 2013). No Brasil, por exemplo, em 1953, nascia a sitcom “Alô Doçura”. Com Eva Wilma e John Herbert no elenco, a trama foi baseada no sucesso I Love Lucy trazendo o mesmo formato e os mesmos conflitos.

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

Figura 1 - Eva Wilma e John Herbert em “Alô Doçura”



Fonte: <https://infantv.com.br/infantv/?p=12186>

No entanto, a realidade nacional não estava presente nessas narrativas. As telenovelas, até aquele momento, eram o espaço onde as narrativas brasileiras estavam mais presentes, e os esforços de investimento e melhorias audiovisuais também. Neste contexto de expansão das produções televisivas nacionais, surge a primeira versão de A Grande Família (1972), escrita por Max Nunes e Marcos Freire, com base na sitcom americana “All In the Family”. A produção se encerrou em 1975, porque não atingiu o sucesso esperado pela Rede Globo.

Poucos anos depois, é realizado um esforço de expansão das séries televisivas brasileiras. Em 1979, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, propôs o projeto “Séries Brasileiras”, que delineou o formato e as abordagens das séries brasileiras que conhecemos hoje. O principal objetivo da aposta era explorar o Brasil da época, produzindo séries que

tivessem a cara do nosso país: com seus costumes, hábitos e gostos, para ocupar o espaço que era destinado às produções estrangeiras.

Daniel Filho (2001), responsável pela produção do projeto, explica que até então as séries de TV produzidas no Brasil eram enlatados dos similares estadunidenses e que era o momento de construir uma alternativa de programação, tendo como propósito a criação de um produto nacional que concorresse ou dividisse um mercado já ocupado pelo produto similar estrangeiro (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2014, p. 81).

Com o surgimento das séries brasileiras, no final dos anos 70, a televisão finalmente passava a valorizar o cotidiano do nosso povo e passou a retratar na ficção uma versão idealizada, mas que avançava muito em termos de representatividade ao longo dos anos, da vida que levava cada um daqueles telespectadores. Várias séries televisivas brasileiras de sucesso foram criadas nesse contexto, como “Malu Mulher” (1980), que falava do processo de independência das mulheres nas grandes cidades, especialmente relacionados ao cotidiano da mulher trabalhadora e divorciada, e Carga Pesada (1981), que contava as aventuras de dois caminhoneiros, Bino e Pedro, que viajavam pelo Brasil transportando mercadorias.

Diante disso, as séries brasileiras permitem que o público tenha uma nova visão sobre assuntos polêmicos e necessários para a sociedade ao problematizar diferentes aspectos de um mesmo tema. A gravidez na adolescência, o uso de drogas, a vida nas favelas, o aborto e muitos outros temas já foram explorados dessa forma, onde, através da ficção, é possível apresentar diferentes pontos de vista e representar diversas opiniões através dos personagens e suas ações. O desencadeamento dessas ações é fundamental para a interpretação do público e possibilita que o telespectador reflita sobre temáticas necessárias e que podem ou não estar inseridas em seu cotidiano por diversas razões, afinal, apresentar diferentes ângulos da mesma problemática é uma das principais características das séries brasileiras (ROCHA; SILVA; ALBUQUERQUE, 2014).

Mais recentemente, em 2001, num revival das produções televisivas de sucesso, foi regravada a série “A Grande Família”, considerada o maior exemplo de sucesso de uma sitcom brasileira. Com roteiro e produção de Guel Arraes, o remake resgata a estrutura e a temática familiar da primeira versão, porém, trazendo a narrativa para um contexto mais atual, que se aproximava muito mais da realidade do povo brasileiro. O sucesso da produção

foi imediato, e a série que, inicialmente, foi planejada para durar apenas uma temporada, permaneceu na programação da Rede Globo por 13 anos consecutivos.

Essa série tem episódios que podem ser assistidos fora da ordem de produção. Na lógica seriada da obra, cada episódio conta uma história independente, que tem início, meio e fim no mesmo episódio. Em raras ocasiões, os episódios são definidos em “parte 1” e “parte 2”, e a narrativa é estendida para o episódio seguinte. Mas, geralmente, são mantidos os personagens, suas características principais de comportamento, os relacionamentos e lógicas familiares, os cenários e as principais problemáticas, o que permite que o telespectador acompanhe a trajetória fora de ordem e ainda assim consiga interpretar os acontecimentos da maneira correta. A produção e distribuição da série a transformam com base em uma representação idealizada de hábitos culturais, políticos e sociais do povo brasileiro.

Alguns pontos essenciais são sempre lembrados ou colocados de forma natural nas cenas, para que o público se lembre do fio condutor principal da narrativa e possa se localizar nas narrativas que se desenvolvem separadamente, com novos personagens, novas aventuras e conflitos muito divertidos no subúrbio do Rio de Janeiro. Se em um jantar, Lineu e Dona Nenê conversam com o Tuco sobre seu baixo desempenho na faculdade, não é preciso explicar novamente qual é a relação entre os personagens, ou que o jovem é um universitário, pois a cena já deixou essas questões explícitas.

2. Capítulo 2: Representação das mulheres na TV

2.1 Representações sociais e linguagem

Antes de avançar na representação da brasilidade e suas peculiaridades em “A Grande Família”, é fundamental conceituar e contextualizar a noção de representação. Stuart Hall (2009) sinaliza que a representação está diretamente relacionada à linguagem e à produção de sentido. O autor destaca que a linguagem é a principal maneira através da qual nos expressamos, tanto para representar ideias e sentimentos, quanto para representar para outros indivíduos nossos conceitos e princípios. Por isso, a linguagem é responsável por trazer esses elementos para diferentes culturas, caracterizando-as por suas representações e produzindo significados.

“Cultura” é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, e a várias maneiras de precisá-lo. Nas definições tradicionais do termo, “cultura” é vista como algo que engloba “o que de melhor foi pensado e dito” numa sociedade. É o somatório das grandes ideias, como representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia - é a alta cultura de uma época (HALL, 2009, p. 19).

Sendo assim, Stuart Hall (2009) ainda complementa que a cultura popular, ou cultura de massa, já foi muito mal vista ao longo da história, trazendo para o termo um olhar pejorativo sobre aquilo que englobaria gostos e costumes considerados “pouco sofisticados” da população. Além disso, Hall explica que o conceito de cultura também pode ser utilizado para tratar de tudo aquilo que define o modo de vida característico de um determinado grupo ou população, provocando um sentimento de pertencimento proveniente de lembranças compartilhadas que perfilam a identidade étnica, cultural ou religiosa de uma determinada coletividade. Sobre essas características em comum, Stuart Hall (2009) acrescenta que a cultura não é formada somente por elementos tradicionalmente culturais, como as artes, mas sim por práticas, que se desenvolvem com o passar do tempo e se renovam a cada geração por meio dos novos contextos que surgem. Esses elementos são a base para a construção da memória coletiva, que se configura a partir do compartilhamento desses elementos culturais (e sociais) por um grupo de pessoas que vivem realidades semelhantes, e, assim, possuem recordações em comum capazes de conectá-los. Esses valores presentes na cultura de um povo devem ser interpretados por todos com profundidade, e dependem de sentido para todo

o seu funcionamento, tornando o estudo da cultura o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade (HALL, 2009).

Membros da mesma cultura compartilham um conjunto de conceitos, imagens e ideias que eles permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos “códigos culturais”. Deste modo, pensar em sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam - em nossa vida mental - objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo (HALL, 2009, p. 23).

Dessa forma, o conceito de representação é um importante marco no estudo sobre cultura, conectando o sentido e a linguagem a ela, formando uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura, afinal, representar envolve o uso da linguagem, das imagens e signos que representam todo e qualquer objeto, tornando a representação a maneira como esses objetos ganham sentido através da linguagem (HALL, 2009). Como linguagem, o autor se refere a muito mais do que uma língua, um idioma, mas todo um processo comunicacional que deve ser compreendido, em qualquer troca significativa, para haver compreensão dos sentidos compartilhados em cada emissão. Os sentidos regulam e organizam as práticas e condutas dos indivíduos, estabelecendo padrões pelos quais a sociedade é moldada e, na forma como, na produção e no consumo, o sentido assume o papel de relacionar diferentes aspectos de um mesmo circuito cultural. Somente assim os seres podem se comunicar, dominando o mesmo código linguístico, em um sentido muito mais amplo de linguagem (HALL, 2009).

Denise Jodelet (2009) defende a necessidade de se retomar a importância dos indivíduos dentro desses processos, pois, com o passar do tempo, o estudo das representações passou a generalizar os comportamentos e deixou de lado o protagonismo dos indivíduos no que diz respeito às suas relações pessoais, ações e vontades. Jodelet (2009) ainda contextualiza que a filosofia e a história possuem diferentes maneiras de enxergar e retratar os indivíduos, sendo a filosofia responsável por emancipar o sujeito, libertando-o das imposições feitas pelo Estado e suas instituições. A autora reforça a necessidade da individualidade para entender-se os fenômenos de representação por uma ótica que considere a dinâmica psíquica e a produção do pensamento, e não somente os fenômenos de interação, excluindo todo um espaço relacionado ao sujeito. As representações sociais ainda podem ser relacionadas a três esferas de pertença: a da subjetividade, a da intersubjetividade e a da

transubjetividade (JODELET, 2009). Dentro dessa lógica, segundo Jodelet (2009), os sujeitos devem ser concebidos não como indivíduos isolados, mas como atores sociais ativos, afetados por diferentes aspectos da vida cotidiana, que se desenvolve em um contexto social de interação e de inscrição, e é muito importante saber quais representações são elaboradas pelo próprio sujeito e a quais ele se integra.

... a representação intervém no processo de subjetivação como objeto de um trabalho de reflexão e de escolha, no domínio das técnicas do si e do conhecimento do si, exercidas na Antiguidade. Além disso, o trabalho sobre as representações se dá sob a orientação de um diretor de consciência, o que remete ao papel que desempenha a interação na elaboração da representação de si (JODELET, 2009, p. 688).

Essas discussões se complementam quando Jodelet (2001) afirma que as representações sociais são fenômenos complexos sempre ativos e agindo na vida social, e uma forma de compartilhar e elaborar conhecimento socialmente, com um objetivo prático e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. A autora também aponta que as representações sociais, como sistemas de interpretação, regem nossa relação com o mundo e com os outros, orientando e organizando as condutas e as comunicações sociais, da mesma forma que intervêm em processos como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, no desenvolvimento individual e coletivo, na definição das identidades pessoais e sociais, na expressão dos grupos e nas transformações sociais. Por isso, quando tratamos das representações midiáticas, é importante levar em conta que no processo de dramatização, todos os atributos do objeto representado estão presentes, porém se encontram acentuados ou minimizados de maneira específica (JODELET, 2001).

2.2 Representação, senso comum e estereótipos

Considerando que a representação utiliza de vários elementos para “falar sobre” algo, João Freire Filho (2009) destaca que, sendo assim, recorrentemente uma visão idealizada e generalista feita por um agente externo, é comum que estereótipos sejam formados a partir dessas representações. Um estereótipo é a visão preconcebida, sem grandes aprofundamentos, generalizando opiniões e comportamentos com base no senso comum. Muitos estereótipos

são utilizados contra determinados grupos minoritários, limitando os indivíduos que a eles pertencem sem nenhum embasamento, como é o caso das mulheres, cercadas de julgamentos e estereótipos ao longo de toda a história. Os movimentos sociais, como o feminismo e a luta antirracista, muito acrescentaram ao debate contra essas limitações pejorativas, reforçando a importância da busca pela identidade, tanto social como individual, e o papel crucial da cultura da mídia na formulação, no reconhecimento e na legitimação de critérios e modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, moral ou imoral, feio ou bonito, bem-sucedido ou fracassado (FREIRE FILHO, 2009).

Por muito tempo, os estereótipos foram vistos como uma maneira necessária de se retratar o outro, ignorando o cunho inadequado, preconceituoso, racista, machista e homofóbico presente nas representações veiculadas na grande mídia, que perpetuam os estereótipos com o claro objetivo de estagnar as relações sociais de poder e cercear a liberdade dos indivíduos (FREIRE FILHO, 2009). Ainda segundo Freire Filho (2009), para muito além de características físicas ou comportamentais dos seres, os estereótipos carregam uma conotação negativa e julgamentos predeterminados sobre esses elementos, reduzindo toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais. No entanto, Stuart Hall (2009) aponta uma importante e significativa diferença entre a estereotipagem e a tipificação, que nos orientam no caminho da compreensão do processo de compreensão dos sentidos. Diferente da estereotipagem, já descrita aprofundadamente, a tipificação elenca as características de tudo o que há ao nosso redor faz parte da compreensão dos sentidos, e é essencial para que possamos compreender o mundo através de um regime de organização, no qual classificamos em diferentes nichos tudo o que conhecemos, pessoas, eventos e ideias (HALL, 2009). No entanto, essa organização se dá em categorias amplas, que direcionam o conhecimento através da decodificação do que são essas características e em qual abrangente categoria elas se encaixam. A estereotipagem se apossa dessas características setorizadas na tipificação resumindo e limitando os seres e grupos somente a isto, sem espaço para individualidade, crescimento e progresso (HALL, 2009).

A esta altura, fica evidente quão errôneo é atribuir a origem dos estereótipos a uma útil (e não necessariamente indesejável) “economia do esforço”, edificada por leis universais da cognição; em verdade, eles necessitam ser conceituados (e contestados) como estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e

valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes (FREIRE FILHO, 2009, p. 48).

Temas muito importantes e recorrentes da nossa sociedade também são estereotipados negativamente em “A Grande Família”, e o que foi bem aceito e considerado engraçado ou divertido na época, hoje não é mais bem-visto. Assistindo hoje, o que era veiculado mais de 10 anos atrás, podemos ver com clareza o avanço da nossa sociedade, que, apesar de estar muito distante de abolir para sempre, deixou de naturalizar muitos comportamentos machistas, racistas e preconceituosos, englobando aqui, inclusive, a intolerância religiosa.⁵

Sabemos que o ato de representar engloba muitos aspectos, e, de acordo com Rabenhorst e Camargo (2013), não se pode negar que desde os tempos da Grécia antiga, as discussões que rodeiam essa temática já traziam um ponto muito importante: se um dos primeiros significados do ato de representar é tornar presente aquilo que está ausente, necessariamente o representante torna-se um “porta-voz”, que não só fala sobre o outro, mas também pelo outro. Assim, além do efeito de expor, explicitar, descrever, detalhar, a representação também está relacionada aos aspectos mentais, linguísticos e artísticos (representar algo através de pensamento, palavra, símbolo ou imagem) inerentes ao processo de representação. Do ponto de vista filosófico, especialmente nas esferas da epistemologia e da estética, a categoria da representação enseja uma série de complicados problemas teóricos, já que ela supõe, simultaneamente, movimentos de “presentificação” e de repetição (RABENHORST e CAMARGO, 2013, p. 982).

Os autores ainda ressaltam que, no entanto, essa diferença primordial entre representante e representado é o que permite que o ato da representação aconteça, caso contrário existiria uma fusão e ambos tornar-se-iam a mesma coisa, sem distinções, tornando a representação inútil. Assim, podemos observar uma das problemáticas da representação, com dois diferentes propósitos: no sentido de tornar presente ou visível algo que já existe ou como criação de um acontecimento original. No teatro, por mais que uma peça seja inspirada ou esteja reproduzindo um texto já conhecido, o conjunto de representações impostas na

⁵ Na primeira temporada de “A Grande Família”, o episódio 25, chamado “Pai Lineu”, ridicularizava as religiões de matriz africana. Na trama, Lineu atropela uma galinha preta e a família associava o evento à falta de sorte e maus presságios. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2V7qnoP0XP4&ab_channel=duduleblon2009

performance dos atores envolvidos é algo novo e único, um acontecimento absolutamente original (RABENHORST e CAMARGO, 2013, p. 983).

A tendência contemporânea de repensar esses conceitos originou a “crise da representação” que se estende para diferentes áreas da sociedade, desde a política e o direito, até a estética (RABENHORST e CAMARGO, 2013). Essa crise, explorada pelos autores, está associada a uma ruptura com representações sociais recorrentes para tratar de determinados grupos, que vão apontar a estereotipia como algo violento e constrangedor, que cria distorções negativas baseadas em comportamentos e características próprias desses grupos. Esses questionamentos acerca das nuances da representação também provocaram outras reflexões sobre esses problemas teóricos, que conferem ainda mais um sentido para a palavra representação. Segundo Rabenhorst e Camargo (2013), uma queixa fundamentada também pode carregar este significado, que se amplia para outras línguas latinas e conversa diretamente com as conquistas obtidas pelas mulheres feministas ao redor do mundo quando para encontrar a melhor forma de representar as mulheres em todos os âmbitos da nossa sociedade.

Situadas na órbita dos chamados “estudos culturais”, muitas teóricas feministas, assim como muitos estudiosos das questões de raça, sexualidade e colonialismo, têm denunciado os mecanismos políticos da representação. Afinal, o que significaria representar? Quais regras, parâmetros, esquemas ou convenções determinariam as representações? Quem teria a prerrogativa de representar? Toda representação não seria, no fundo, uma construção que refletiria posições, poderes e interesses dominantes? (RABENHORST e CAMARGO, 2013, p. 986).

Como já detalhado previamente, os movimentos sociais desempenharam um papel fundamental para o desenvolvimento do processo de representação das minorias ao redor do mundo. As reivindicações das mulheres, no século XVIII, ainda não questionavam a identidade feminina, que foi muito explorada contemporaneamente e se opõe ao conceito da mulher enquanto categoria estável e permanente (RABENHORST e CAMARGO, 2013). Ainda conforme os autores, na estética, as contribuições feministas à noção de representação ficam explícitas na mudança de direcionamento do “olhar” e como os seus papéis sociais estão sendo modificados. O conjunto de elementos que caracterizam as mulheres foram questionados, mas a existência desses parâmetros já é, por si só, um exemplo da força dos padrões estéticos que aprisionam as mulheres em seus corpos. Os estereótipos de feminilidade e o padrão heteronormativo reforçam os traços comportamentais machistas e

padronizam comportamentos culturais, sociais e sexuais das mulheres. A mudança dessas perspectivas e desse olhar resulta em processos estéticos com mais diversidade, inclusão e representações mais empáticas.

Ao aproximarmos a categoria de representações sociais ao conceito de gênero e de feminismo, é possível constatar que, entre os discursos construídos socialmente sobre o feminismo e as identificações mais pessoais com as injustiças sofridas pelas mulheres, há um enorme abismo. Em outras palavras, é comum que as representações sociais em torno do feminismo reflitam um julgamento a priori negativo, enquanto algumas reivindicações desse movimento são percebidas como justas, apesar de estarem inseridas nesse contexto de negatividade (RABENHORST e CAMARGO, 2013, p. 987).

No entanto, Saffioti (2001) salienta que seguir um padrão de conduta instituído pelo sexo masculino ocasiona a repressão do pensamento das mulheres, que acabam atendendo às normas estabelecidas e julgando as companheiras perante os mesmos moldes. Mesmo assim, os danos desse tipo de julgamento jamais poderão ser comparados à violência simbólica, que impregna corpo e alma das categorias sociais dominadas, fornecendo-lhes esquemas cognitivos conformes a esta hierarquia, como já havia, há muito, revelado (SAFFIOTI 2001). A autora também defende que é exclusivamente neste contexto que se pode falar em contribuição de mulheres para a produção da violência de gênero, por tratar-se de fenômeno situado aquém da consciência, o que exclui a possibilidade de se pensar em cumplicidade feminina com homens no que tange ao recurso à violência para a realização do projeto masculino de dominação-exploração das mulheres (SAFFIOTI 2001). Partindo do princípio de que o poder masculino atravessa todas as relações sociais, Saffioti (2001) aponta que esse poder transforma-se em algo objetivo, traduzindo-se em estruturas hierarquizadas, em objetos, em senso comum. Sendo assim, por mais que sejam contrárias à ordem patriarcal de gênero, as mulheres ainda estão sujeitas ao seu impacto na sociedade.

Se as mulheres sempre se opuseram à ordem patriarcal de gênero; se o caráter primordial do gênero molda subjetividades; se o gênero se situa aquém da consciência; se as mulheres desfrutam de parcelas irrisórias de poder face às detidas pelos homens; se as mulheres são portadoras de uma consciência de dominadas; torna-se difícil, se não impossível, pensar estas criaturas como cúmplices de seus agressores (SAFFIOTI, 2001, p. 126).

2.3 Representação midiática das mulheres

A representação feminina nas produções audiovisuais também se modificou com o passar do tempo e o aumento dos estudos relacionados a gênero. Friedrich (2018), apontando uma pesquisa realizada pelo instituto Women in Film, mostra que especificamente nas séries de comédia, veiculadas na televisão, entre 2005 e 2015, as mulheres ocupavam um protagonismo significativamente menor que os homens. Ao todo, das 56 séries que fizeram parte da análise citada pela autora, 14 são protagonizadas por mulheres, 20 são protagonizadas por personagens dos dois sexos e a maioria, 22, protagonizadas por homens (FRIEDRICH, 2018). Esses números, como destaca a autora, não só evidenciam a diferença quantitativa de produções com protagonistas femininas, mas também mostrou como as temáticas e gêneros audiovisuais eram delimitados por isso. Friedrich (2018) complementa com a informação que das 22 séries de comédia protagonizadas por homens, dez tinham como temática o ambiente de trabalho, e apenas uma tinha o foco em aspectos de relacionamento amoroso, além disso, das 14 séries de comédia protagonizadas por mulheres, oito eram focadas em relacionamentos e apenas duas eram centralizadas no ambiente de trabalho. A comédia é o gênero preferido do público brasileiro, e retém o maior número de títulos de produção nacional. Mesmo sendo a maior parte dos telespectadores brasileiros, consumindo em média 4h50 minutos diários contra 4h15 do público masculino, o público feminino ainda é muito mal representado nas telas (FRIEDRICH, 2018).

Esses dados⁶ mostram como as mulheres ainda são estigmatizadas na televisão, e mesmo depois de tanta luta por uma representação mais respeitosa, ainda há muita estereotipagem feminina nas produções audiovisuais, evidenciando as diferenças entre o universo dos homens e das mulheres de forma machista e misógina. Elas são categorizadas de acordo com seus papéis sociais, enquanto eles são identificados pela profissão e poder aquisitivo. As narrativas generalizam, diminuem e ridicularizam os gostos e dificuldades das mulheres, reduzindo tudo isso às loucuras de amor, a busca pela aprovação masculina,

⁶ Os dados apresentados por Friedrich (2018) fazem referência às séries produzidas pelos maiores canais de Televisão aberta, televisão fechada e streaming – como Netflix, Amazon e Hulu. A pesquisa está disponível em: http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf

dependência emocional, má administração do dinheiro e valores que só perpetuam padrões de comportamento ultrapassados e preconceituosos.

Além disso, Friedrich (2018) afirma que pesquisas divulgadas pelo instituto Women in Film apontam que as mulheres na televisão são identificadas com uma série de estereótipos: elas são mais novas que seus companheiros; elas possuem uma ligação mais forte com tarefas domésticas; possuem um papel de liderança inferior ao dos homens; são menos cultas que os homens, entre tantas outras premissas. Além disso, a maioria das personagens são brancas, heterossexuais, cristãs e magras, se encaixando em um padrão de maioria social além dos padrões estéticos impostos pela sociedade (FRIEDRICH, 2018, p.29).

Torna-se evidente que na ficção seriada o regular é que o relacionamento seja uma consequência dos eventos da série para o protagonista homem, enquanto para a mulher ele é geralmente o motivo dos acontecimentos do seriado. O estudo, embora único no Brasil, exhibe resultados semelhantes e muitas pesquisas similares feitas nos EUA sobre conteúdo estadunidense, revelando um problema que vai além das fronteiras (FRIEDRICH, 2018, p. 36).

Mesmo já distante do seu auge, a televisão ainda é parte significativa da mídia brasileira, responsável por muito mais que informar a população com notícias atuais. A influência que esse veículo possui sobre o público ainda é gigante, o que se prova pelos altos valores cobrados para ações publicitárias e anúncios. No entanto, dentro do campo cultural, afetado pela multiplicação de programas e formatos que se constroem uns com elementos dos outros, podemos nos encontrar representadas e interpretadas em várias formas (FRIEDRICH, 2018).

2.4 As mulheres da SITCOM

Representando com muito bom humor o cotidiano e sendo compostas por formatos e narrativas diversos, as sitcoms pouco diferem das séries de comédia. Muitos autores as consideram a mesma coisa, e priorizam a análise do sucesso das narrativas seriadas no meio audiovisual nas últimas décadas. Pensando novamente na representação feminina nesses formatos, mais especificamente na comédia, as narrativas utilizam do estereótipo para construir personagens com características que possam provocar humor, o que deve ser

problematizado levando em consideração a grande influência da televisão sobre o público brasileiro (FRIEDRICH, 2018). Temporalmente, Friedrich relaciona a solidificação da literatura feminista e a comercialização mais intensa das sitcoms, dois fatos aparentemente isolados, porém, simultâneos. A autora sinaliza que enquanto os escritos de Simone de Beauvoir causavam estranheza e pequenas revoluções pessoais naqueles que os liam, as sitcoms buscavam a normalidade, inicialmente tentando reproduzir uma sociedade mais tradicional na tentativa de cativar a maior parte do público, que tinha o primeiro contato com os televisores na intenção de reunir a família em frente aos novos programas.

Por isso, rapidamente a televisão percebeu que seria necessário acrescentar um toque de realidade e elementos que gerassem identificação no público, quase como um elemento ficcional, que traria de vez a representação de uma trama relevante para as pessoas em seu próprio tempo (FRIEDRICH, 2018). Mesmo assim, Friedrich reitera que a forma como as mulheres eram representadas nas telas já era ultrapassada desde os anos 40, quando a TV passou a questionar um pouco mais os modelos conservadores, mas ainda possuía diversos fatores problemáticos, que não condizem com a opinião pública da época, que já não concordava com diversos estereótipos e atrasos retratados nos roteiros. Nos anos 60 e 70, novamente, a autora volta a comparar a evolução da representação das mulheres nas sitcoms e os escritos feministas, que ganhavam cada dia mais força e criticavam a construção de uma feminilidade ideal pelos meios de comunicação em massa, fazendo com que as produções seriadas acompanhassem esses novos questionamentos. É importante lembrar que essas contribuições foram feitas por mulheres brancas, heterossexuais, escolarizadas, de classe alta e que dificilmente estariam falando por mulheres pobres e negras, ou sequer sendo ouvidas se fugissem desse padrão social elitista (FRIEDRICH, 2018).

Em uma comparação direta da realidade do feminismo com a ficção das séries, é possível analisar que por mais vanguardistas que as sitcom com mulheres como protagonistas fossem no começo da televisão, há muitos erros na representação das personagens que pela nossa consciência atual beiram o inadmissível. Entretanto, mesmo com falhas, as representações das mulheres nas telas abriram o caminho para uma construção narrativa mais consciente, resultando em um questionamento sobre a sociedade contemporânea (FRIEDRICH, 2018, p. 51).

Enquanto a representação das mulheres brancas evoluiu nas produções audiovisuais ao redor do mundo, as mulheres negras, latinas e indígenas continuaram sendo alvo de

estereótipos racistas e xenofóbicos. Nas telenovelas brasileiras, por exemplo, atores negros nunca eram protagonistas, e isso continua se perpetuando até hoje, raras as exceções. Em uma trama de época, são destinados para os atores negros os papéis de pessoas escravizadas; ou, quando contemporâneas, como favelados, traficantes, serventes, empregadas domésticas etc (MILITÃO, 2022). Há, ainda, a manutenção de narrativas apaziguadoras entre as tensões sociais que envolvem a diferença e as opressões vividas por essas pessoas, e, a maioria desses personagens são apresentadas por meio das impossibilidades impostas pelo marcador social (MILITÃO, 2022).

Nos programas de humor, a aparência e os costumes das mulheres pobres e negras eram motivo de piada, ridicularizados por pessoas brancas diante do país inteiro. Muito recentemente, em 2016, o Multishow exibiu o programa humorístico “220 Volts”, que apresentava esquetes de diferentes humoristas, entre eles, o ator Paulo Gustavo. O humorista, branco, interpretava uma mulher negra, chamada Ivonete. Além de pintar a pele, prática conhecida como blackface, Paulo Gustavo também usava uma peruca crespa e deliberadamente propagava estereótipos racistas e machistas nas piadas apresentadas no programa. Depois de uma enxurrada de reclamações na internet, o humorista se retratou e pediu desculpas, afirmando que não voltaria a realizar a prática e entendia o peso de seu erro. Mesmo assim, é no mínimo questionável que, em uma emissora de grande porte como o Multishow, nenhum dos envolvidos na produção tenha sido contrário à ridicularização da mulher negra em horário nobre na televisão.

Fazer humor estereotipando o próprio público foi o que fez por mais de 15 anos a narrativa do “Zorra Total”, programa humorístico popular da Rede Globo, consolidado na grade da programação da emissora, trazendo nomes como Chico Anysio, Marcos Veras, Fabiana Karla, Rodrigo Sant' Anna, Cláudia Jimenez e muitos outros. Ronsini (2016) aponta que existem muitas diferenças entre a representação das mulheres de baixa renda e as mulheres de classes sociais mais altas. Segundo o que explica a autora, os cuidados com o corpo, a aparência e sua associação com o comportamento e a moral sexual da mulher são cobranças permanentes em todas as classes, mas impactam ainda mais as mulheres pobres.

Portanto, para atender aos imperativos do mercado e cativar as audiências, os modelos ideais de mulher – em termos de sexualidade, de comportamento no espaço público e privado, e dos padrões corporais –, devem atender minimamente às transformações operadas em relações de gênero que se tornaram mais igualitárias, pelo menos em termos do aumento substantivo da presença da mulher no

mercado de trabalho e do nível crescente da escolaridade entre elas. Esse modelo midiático que conforma a subjetividade feminina está bastante centrado na exposição do corpo feminino, do corpo dócil e adequado à indústria da moda e dos cosméticos, do corpo sensual que extrai prazer da sua exibição (RONSINI, 2016, p. 51).

Ainda dentro dessa linha de pensamento, Ronsini (2016) ainda diz que viver de acordo com esses padrões comportamentais e estéticos é considerado um fator determinante na vida das mulheres, que têm a sua capacidade emocional e intelectual questionada caso deixem de acompanhar os padrões socialmente impostos. Isso se perpetua nas produções audiovisuais, que retratam, com distorções narrativas, o que está acontecendo na sociedade, tornando essas questões presentes. A autora também observa que os progressos que mulheres de elite e de classe média fizeram em termos de bem-estar no trabalho e na vida íntima não atingem as mulheres de classe popular na mesma proporção nem com a mesma ênfase, e se levarmos em conta a distinção de classe, há uma série de associações negativas ao corpo feminino de classe popular.

A ficção televisiva brasileira vive não só do valor-de-troca das imagens da mulher vendendo produtos – esmalte, roupas, acessórios, cosméticos, produtos de limpeza e utensílios domésticos, alimentos – como também do valor-de-uso que essas imagens têm para a audiência feminina. Sendo assim, tais imagens precisam sugerir valores minimamente aceitáveis para a cultura e a identidade das mulheres da classe trabalhadora. A compreensão do poder simbólico das classificações passa pela observação das representações recentes das mulheres de classe trabalhadora como mulheres sensuais, jovens que, explicitamente, se orgulham do seu corpo e das vantagens que dele extraem no mercado matrimonial e profissional (RONSINI, 2016, p. 56).

2.5 Diferentes estereótipos em A Grande Família

A representação feminina presente na dramatização midiática está diretamente relacionada com os estereótipos, muito presentes na construção das personagens de “A Grande Família”. Isso facilita que o público possa prever alguns de seus comportamentos no roteiro partindo dos comportamentos estereotipados que cada um assume desde o início da série, e isso também faz parte da construção do humor na narrativa. Isso se torna bastante evidente nas personagens femininas da série analisada.

A dona de casa Nenê é um dos exemplos mais claros dos estereótipos, que definem até onde vão suas atitudes e pensamentos com base em características muito básicas e pouco aprofundadas sobre a personagem. Figura maternal, tratada do início ao fim como uma mulher limitada aos serviços domésticos, é casada com Lineu Silva desde que atingiu a maioridade. Ela é enfocada como uma mulher que renuncia às suas vontades individuais para servir a família e os amigos, e, em raros momentos, quando se coloca em primeiro lugar, é considerada impulsiva ou muito emotiva pelos demais. Esse estereótipo é reforçado na construção de suas cenas, no figurino utilizado por ela (roupas floridas, com detalhes remetendo a delicadeza e feminilidade, ao mesmo tempo que adereçados pelo uso de aventais e lenços no cabelo durante o serviço doméstico), nos elementos narrativos (tornando-se retratada como figura maternal, amorosa e protetora dos filhos) e na maneira como as outras personagens também se referem a ela (dona, senhora, mamãe...). As ações da personagem são sempre movidas pelo bem da família, da honra, e uma preocupação constante em manter as aparências. O figurino da personagem foi baseado em parte na figura da dona de casa moderna, presente nos anúncios de eletrodomésticos dos anos 1950, e em parte na moda dos anos 1960⁷, que incluía saias com fendas. Nenê representa o colo acolhedor de uma mãe amorosa e dedicada, que fica feliz quando vê a família reunida e faz o que for necessário para ajudar quem estiver precisando. No casamento, ela também é compreensiva, orienta Lineu em momentos de dificuldade e está sempre disponível para uma conversa. Nas primeiras temporadas, sua sensualidade também era explorada dentro do relacionamento, quebrando um pouco o estereótipo da mulher reservada e conservadora.

Figura 2 - Dona Nenê em sua cozinha

7

https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-2a-versao/noticia/bastidores.ghtml#ancora_2



Fonte: Metro World News Brasil

Sua filha Maria Isabel (Bebel), sobre a qual nos dedicaremos mais adiante na análise, foi criada pela mãe para servir ao marido e aos filhos, mas sua personalidade vai muito além disso. Mesmo sendo um pouco temperamental e imatura, Bebel questiona quando alguma injustiça está acontecendo, não se cala diante de uma mentira ou um problema e é bastante independente. Por mais que seu relacionamento com Agostinho esteja repleto de machismo, que a afeta ao longo de toda a narrativa, ela se mantém forte em suas opiniões, e não abre mão daquilo que acredita. Mesmo contra a vontade do marido, ela trabalha como manicure no salão do bairro, e junta suas economias para pagar o aluguel da sua casa, enquanto não realiza o sonho da casa própria. Agostinho mente com frequência para a esposa, que exige que o marido a trate com respeito, o que nem sempre acontece. Ela apresenta uma grande preocupação estética com o próprio corpo, e, assim como todas as mulheres, possui inseguranças reforçadas pelos padrões inalcançáveis de beleza, que se perpetuam em seus discursos. Ela é uma jovem sorridente, espontânea e amorosa, que conquista a simpatia de todos por onde passa com sua alegria. Os figurinos de Bebel eram caracterizados pelo

excesso de paetês, miçangas e acessórios populares entre as moças do subúrbio carioca: cinto de strass, apliques no cabelo e celular com capa de plástico preso na cintura.⁸

Figura 3 - Maria Isabel (Bebel)



Fonte: Gshow

A personagem Marilda, por outro lado, é colocada como o extremo oposto, de forma bastante estereotipada, usada para justificar seu comportamento e escolhas na trama. Constantemente enganada pelos homens errados, Marilda sempre trabalhou e foi independente financeiramente, mesmo depois de muitas promessas falsas de casamento. Depois de vários relacionamentos fracassados, ela já não parece mais se importar com o

8

https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-2a-versao/noticia/bastidores.ghtml#ancora_2

descaso dos homens, e sabe como utilizar a sensualidade e a paixão ao seu favor. As recaídas também estão presentes, e ela se entrega aos ex-amantes em várias situações, mas sempre consciente de que a relação não vai ser duradoura. Dona do salão de beleza, ela também emprega outras mulheres, como Bebel, e conquista a confiança de suas clientes fiéis. Ela também é considerada uma mulher impulsiva e emotiva, algo recorrente na representação feminina, mas sem o aspecto angelical e afetuoso de Nenê. Marilda sempre está passando por relacionamentos fracassados, justificados por sua forma livre e independente de viver, que prioriza o seu conforto, as suas vontades e, sobretudo, o seu trabalho como cabeleireira no salão de beleza do bairro. Ela sempre é vista como uma pessoa egoísta, que só pensa em si mesma, faz loucuras para realizar os seus desejos e, por isso, se submete às mais desagradáveis situações na trama. O reforço do estereótipo da mulher que foge dos padrões esperados pela sociedade desde sempre, e deve ser culpabilizada e julgada por isso. Marilda ganhou roupas em cores berrantes e bijuterias que chamam a atenção. Vaidosa e estilosa, a personagem anda sempre produzida e gosta de combinar tudo – do sapato à cor das unhas.⁹

Figura 4 - Marilda



9

https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-2a-versao/noticia/bastidores.ghtml#ancora_2

Fonte: Jornal O Tempo

Por mais que os padrões, muito lentamente, estejam se alterando, sabemos que em todo o mundo o comportamento independente das mulheres ainda incomoda muito, sendo visto como uma afronta à moral e aos "bons costumes". João Freire Filho (2009) ainda reitera que os padrões não são definidos pelas características intrínsecas das coisas que, de uma hora para a outra, passam a ser rejeitadas.

Não há, conforme ratifica Bauman (1998: 13-48), nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da "ordem", sem atribuir às coisas seus lugares "justos" e "convenientes" – que ocorre serem aqueles lugares que elas não ocupariam "naturalmente", por sua espontânea vontade. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em "sujas", mas tão-somente sua relutância em permanecer no lugar idealizado para elas, revelando a fragilidade de todos os arranjos destinados a criar ou conservar um ambiente regular e estável, propício à ação sensata. Imundos são, portanto, todos aqueles que não se encaixam no mapa cognitivo, moral e/ou estético do mundo (FREIRE FILHO, 2009, p. 54-55).

Sendo assim, percebemos como os estereótipos se fazem muito presentes na construção das personagens femininas em "A Grande Família", mas ainda são inseridas muitas características para deixá-las mais parecidas com as mulheres brasileiras. Por mais generalista que algumas percepções possam parecer, o cotidiano das personagens é moldado por questões recorrentes na vida das mulheres: os padrões de beleza, a rivalidade feminina, as inseguranças de um relacionamento amoroso, cobranças relacionadas à maternidade, ao trabalho e muito mais. Ao analisarmos, no capítulo seguinte, como essas questões se fazem presentes na vida de Bebel, tudo isso fica ainda mais claro.

3. Capítulo 3: Metodologia e Análise

3.1 A série A Grande Família

a) A primeira edição d' "A Grande Família"

A série televisiva “A Grande Família”, objeto de estudo desta pesquisa, foi ao ar na Rede Globo por mais de 13 anos, entre 2001 e 2014. Durante esse período, a obra teve diferentes autores e diretores, que deixaram sua identidade no roteiro e cativaram o público com novos elementos narrativos e visuais. A trama acompanha uma família brasileira de classe média muito bem-humorada e os dilemas que surgem dentro do seu cotidiano. Os membros da família Silva são pessoas simples, humildes e com o passar dos anos ganham características muito próprias do povo brasileiro.

No entanto, é importante ressaltar que essa versão é um remake, ou seja, foi inspirada em uma versão mais antiga e que carregava o mesmo nome. A primeira versão, que apresentou ao público brasileiro uma trama baseada na sitcom americana “All In the Family”, surgiu no dia 26 de outubro de 1972. O elenco era composto pelos protagonistas Jorge Dória, vivendo o pai Lineu, e Eloisa Mafalda na pele da dona de casa Nenê. Os Silva eram pais de três filhos: Tuco (Luiz Armando Queiroz), Junior (Osmar Prado) e Bebel (Maria Cristina Nunes). A casa ainda tinha espaço para o avô Floriano (Brandão Filho), pai de Nenê. O inconveniente Agostinho Carrara (Paulo Araújo) entrou para a família quando se casou com Bebel e os dois tiveram uma filha chamada Chiquinha.

Figura 5 - Elenco de “A Grande Família” nos anos 70



Fonte: TV Time

O enredo foi estruturado sobre a forma de episódios que se interligavam entre si. A família vivia em uma casa ao lado de uma pedreira, que fazia com que a residência pulasse e tremesse com as frequentes explosões na vizinhança. Eram abordadas questões como o desemprego, a falta de dinheiro e questões relacionadas aos estereótipos de cada personagem principal. Alguns elementos contra a censura da época também eram marcantes. Desde o início, o principal intuito dos autores de *A Grande Família* (Max Nunes e Marcos Freire) era representar na televisão a idealização de uma família genuinamente brasileira. No entanto, por ter como base uma narrativa estadunidense, e que não contemplava de fato as questões do povo brasileiro, a primeira comédia de costumes exibida na Rede Globo não obteve o sucesso de audiência esperado.

Logo em seguida, em abril de 1973¹⁰, diante do fracasso da série, o autor Daniel Filho foi chamado para ocupar o cargo de produtor. A série teve uma virada significativa sob o seu comando, abordando temáticas que conversavam diretamente com o público nacional na época. Daniel Filho também foi responsável por trocar toda a equipe de direção e os autores, que foram substituídos por nomes influentes no teatro e que possuíam fortes valores de esquerda. Entre eles, podemos citar os autores Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, e o diretor Paulo Afonso Grisolli. Todo esse processo foi fundamental para os novos

10

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/noticia/a-grande-familia-1a-versao.ghtml>

caminhos do roteiro, que passaram a incluir críticas sociais e políticas ainda mais evidentes, mesmo durante o período da ditadura militar. Apesar da censura e da repressão, que foram dribladas usando cenas demasiadamente extravagantes e exageradas que acobertavam as verdadeiras críticas, em cerca de dois meses a audiência cresceu consideravelmente e a obra tornou-se rapidamente sucesso de público, atendendo às expectativas dos produtores.

O desemprego e a falta de dinheiro voltaram a aparecer com um “jeitinho brasileiro”, e novas questões como o casamento, o alto custo de vida da classe média, a inflação, a política e outros problemas que afligiam a sociedade na época foram temas fundamentais para emplacar de vez “A Grande Família” na televisão. Em 1974, pouco tempo depois dos primeiros episódios que começaram a ser exibidos em cores, pela primeira vez, a comédia deixou de fazer parte da programação da Rede Globo devido ao falecimento do escritor Oduvaldo Viana Filho. Trabalhando como autor da comédia nos últimos dois anos, Viana costumava dizer que “A Grande Família” era uma ironia das dificuldades vividas pelo povo e uma crônica da família brasileira. Além disso, ele ainda acrescentou que o seriado apresentava uma “democratização do fracasso”, uma grande onda de empatia por aqueles que não alcançaram grandes conquistas economicamente ou na própria vida pessoal, mas que, ainda assim, batalhavam suas lutas diárias com um grande sorriso no rosto.

Clamando pela volta dos picos de audiência, a emissora voltou a exibir a série no ano seguinte, agora em cores, com Paulo Pontes assumindo a redação. Durou menos de um mês. Ninguém, do elenco ao público, estava preparado para esse retorno. Aproximadamente um ano depois, Pontes faleceu em decorrência de um câncer. “A Grande Família” permaneceu fora do ar por mais de uma década, até que em 1987 a Rede Globo produziu e televisionou um especial natalino. Os personagens da família Silva reaparecem 12 anos depois, com o elenco original quase completo e instigando a nostalgia no público apresentando os netos de Lineu e Nenê. O episódio teve uma péssima audiência e mais uma vez a trama voltava para as gavetas dos estúdios.

b) A Grande Família – remake

Quase quinze anos depois, em 2001, o remake de “A Grande Família” foi lançado como uma grande homenagem ao falecido Oduvaldo Viana Filho. Programada para durar apenas uma temporada com doze episódios, a série foi produzida com base nos capítulos da

versão de 1972. Porém, por tratar-se de um *spin off*, ou seja, uma produção audiovisual baseada em outra obra anterior, com novos personagens e conflitos, adaptações no roteiro foram feitas para trazer a narrativa para um contexto mais atual, já muito diferente do Brasil encontrado por Viana em suas pesquisas sociológicas que anteriormente foram tão importantes para a reinvenção desse eixo narrativo. Um dos principais exemplos dessas mudanças é a exclusão do personagem Júnior (Osmar Prado), o filho esquerdista e contestador da família, que foi retirado da trama por não ser mais considerado apropriado para o contexto da época. As características predominantes do filho rebelde foram distribuídas entre os outros membros da família, sobretudo o Tuco, agora vivido pelo ator Lúcio Mauro Filho.

Com roteiro e produção de Guel Arraes, o primeiro episódio da versão que se tornou um grande sucesso estreou no dia 29 de março de 2001. Em uma quinta-feira, após o memorável programa policial “Linha Direta”, o capítulo estreante obteve bons números de audiência, em torno de 22 pontos. Assim, os produtores optaram por dar continuidade ao projeto com episódios inéditos e marcaram as quintas-feiras da TV brasileira por mais de 13 anos. O Núcleo Guel Arraes tem como principal característica a produção de obras audiovisuais que unem formatos de entretenimento e informação, e revolucionaram a forma de se fazer entretenimento e televisão no Brasil. Entre as mudanças propostas pelo núcleo está a incorporação de elementos provenientes do circo, da música pop e das artes plásticas para a obtenção de um conteúdo que gera entretenimento, mas escancara a realidade brasileira em cada detalhe. Seguindo essa linha, o que realmente impactou o público foram as alterações na trama e no desenvolvimento dos personagens, que ganharam brasilidade, autenticidade e não eram mais tão caricatos e estereotipados, pois adquiriram mais traços de humanidade, como falhas de caráter e conflitos internos que geram identificação e empatia.

Com uma audiência na marca entre 25 e 29 pontos por mais de uma década, o programa já chegou aos 40 pontos em episódios mais marcantes. Tendo em vista que esse tipo de conteúdo audiovisual é o principal acesso da população à cultura, através da TV aberta, que tem um enorme alcance dentro do território nacional, é inegável a importância social destinada aos programas de entretenimento televisivo no país.

c) Trama e personagens principais

É hora de apresentar individualmente a família Silva, protagonista dessa trama suburbana, e os principais personagens que os rodeiam. Lineu (Marco Nanini), o pai, é veterinário e responsável por todo o dinheiro que entra na casa dos Silva. É considerado um homem metódico por seguir seus valores conservadores à risca, mas sempre busca o melhor para a esposa e os filhos. Posteriormente, trabalhando em uma repartição pública como vigilante sanitário, ele sempre acaba se colocando em situações engraçadas quando age com honestidade e dedicação. Sua obsessão pelo trabalho bem-feito transforma a vida do pasteleiro do bairro Beijola (Marcos Oliveira) em um caos, uma vez que a pastelaria nunca segue as normas de higiene e segurança. Os dois também compartilham uma rivalidade sutil, pois Beijola tem uma paixão platônica por Nenê (Marieta Severo).

Nenê é dona de casa e de um coração cheio de amor para dar aos filhos. Ela é uma mulher carinhosa, preocupada e dedicada que faz de tudo para resolver os problemas dos outros. Nascida no interior de Minas Gerais, mudou-se para o Rio de Janeiro pouco tempo antes de se casar com Lineu. Na data do casamento ela já estava grávida de sua primeira filha Maria Isabel (Guta Stresser), um susto para os recém-casados que não tinham nenhuma estabilidade financeira na época.

A personagem Bebel representa a trajetória de muitas mulheres brasileiras ao longo da série. Inicialmente vivendo na casa dos pais, ela é apresentada como uma jovem doce e cheia de sonhos. Antes mesmo de seu casamento com Agostinho Carrara (Pedro Cardoso) acontecer, ela já buscava a própria renda trabalhando no salão de beleza do bairro. A cabeleireira e amiga Marilda (Andréa Beltrão) está sempre ao seu lado nessa trajetória. Mais adiante na trama, casada e mãe, ela se muda com a família para a casa ao lado da dos pais e se estabelece por lá pagando sempre alugueis atrasados para Beijola. Seu marido Agostinho, estereótipo do malandro carioca, sempre procura uma maneira de driblar os outros. O genro dos Silva protagoniza a maior parte das enrascadas do roteiro com seu jeito peculiar de ludibriar a todos. Ele trabalha como taxista e depois de um certo tempo torna-se dono da sua própria frota de táxis, chamada Carrara Táxi, ao lado de seu sócio, Paulão da Regulagem (Evandro Mesquita). Os dois são grandes amigos e sempre acobertam as besteiras um do outro, desde o envolvimento confuso de Paulão com muitas mulheres até as gafes financeiras de Agostinho.

Lineu e Nenê também são pais do jovem Tuco (Lúcio Mauro Filho). Desde a adolescência ele não demonstra nenhuma aptidão para o trabalho, os estudos ou qualquer

outra atividade. Depois de passar muitos anos no cursinho às custas do pai, ele finalmente foi aprovado na faculdade de veterinária e pôde um dia se tornar o estagiário e funcionário número um de Lineu. No entanto, nada disso foi suficiente para tirar Tuco de sua rotina fundamentada em dormir, comer, pegar o carro do pai emprestado e encontrar a namorada Gina (Natália Lage).

O avô da família, Seu Floriano (Rogério Cardoso), é o pai de Nenê e o último integrante da casa. Rabugento, mas sempre dentro das roubadas da família, o idoso dorme no sofá da sala e sempre reclama das suas acomodações. Ele também implica com as atitudes de Tuco e Agostinho, muito folgados, mas é muito carinhoso com a filha e a neta Bebel. O avô está presente apenas nas duas primeiras temporadas da série porque, em 2003, o ator Rogério Cardoso faleceu, causando uma grande comoção no público e nos bastidores de “A Grande Família”. Depois de algumas hipóteses de substituição, os produtores acabaram optando por encerrar a participação do personagem na trama anunciando também o seu falecimento. Por algum tempo, o Seu Flor era citado pelos membros da família em situações específicas, mas depois isso parou de acontecer. O nome Floriano voltou para a série após o nascimento do filho de Maria Isabel e Agostinho, que batizaram a criança em homenagem ao avô. Quando Maria Isabel fica grávida, a gravidez é anunciada no primeiro episódio da temporada de 2007 e o bebê nasce na noite de Natal. O episódio foi exibido no mesmo ano e foi então que descobrimos o nome do bebê Silva.

Para muito além da trama, cada aspecto da produção era pensado para caracterizar e abraçar ainda mais esses personagens, através da ambientação e da caracterização, que traziam para as telas a representação do cotidiano de uma família brasileira de classe média na época. Também é importante ressaltar que esses aspectos dialogam diretamente com o cenário político, social e cultural da época, ao longo dos treze anos de exibição. Em 2003, se encerrava o governo de Fernando Henrique Cardoso, e iniciava-se o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva. Em épocas de ascensão da classe média, valorização do real e da Petrobrás, o país fora do mapa da fome e tantas outras conquistas do povo, a Família Silva também passa a desfrutar destas vitórias, assim como os brasileiros.

Agora a família possui dois carros, abre o próprio negócio, viaja nas férias de Lineu na repartição, manda o filho para a universidade, compra o imóvel próprio e come carne todos os dias. A proximidade com a própria realidade é a chave para o processo de memória afetiva e coletiva desenvolvido em torno da produção, que vai se aproximando dos brasileiros

cada dia mais. Os diálogos, as tramas, os figurinos, os elementos do cenário e muitos outros aspectos passíveis de identificação social e representatividade estão presentes. Afinal, a memória coletiva não depende somente do sentimento de pertencimento desenvolvido por meio de culturas em comum, mas também da identificação com o conteúdo que é mais marcante para cada indivíduo com base em suas vivências.

O formato também é favorável ao processo de identificação social para com o programa. A criação de tramas paralelas são fundamentais para o bom desenvolvimento dos protagonistas, que, assim como na vida real, vivendo em sociedade, se relacionam com outras pessoas em diferentes ambientes, como no trabalho, na vizinhança e na faculdade. Com o surgimento dessas personagens em “A Grande Família”, a narrativa fica mais rica, ampliam-se as possibilidades do roteiro e novos grupos ganham capacidade de representação, para além do núcleo familiar dos protagonistas. Podemos citar algumas personagens secundárias que fizeram parte desse processo: Beizola, Mendonça, Marilda, Gina e Paulão. Cada um com suas próprias características e narrativas que ocasionaram inúmeras idas e vindas no roteiro através dos anos. Com tantos anos de exibição, o programa foi se modificando junto com o público, que sempre foi diverso, tanto em classes sociais quanto em idade e gênero, mas que durante quase duas décadas teve seu contexto social e político completamente alterado.

Atualmente, podemos assistir aos episódios de “A Grande Família” no serviço de streaming Globoplay, que reúne em seu catálogo uma imensa variedade de conteúdos produzidos e veiculados pela Rede Globo. Assim, por mais que o programa semanal em questão já esteja fora das telas desde 2014, ainda é possível assisti-lo na íntegra com uma boa qualidade de imagem e som. As temporadas que não estão no catálogo até o momento também podem ser encontradas em canais do YouTube, sobretudo, as primeiras, que são fundamentais para estabelecer qualquer comparativo durante os 13 anos de exibição da série.

d) Distribuição de conteúdo

A distribuição de conteúdo online é realizada por meio da tecnologia de streaming, que representa o futuro da indústria televisiva. Nestes ambientes dominados pelas plataformas de vídeo sob demanda, a visualização conectada permite novas experiências de se assistir televisão. Assim, o telespectador pode consumir o conteúdo que desejar, sem as

amarras de uma grade de programação fixa e que obedecem somente ao próprio ritmo mercadológico e editorial (MASSAROLO E MESQUITA, 2016). No entanto, junto com os streamings nasce também um novo hábito: a prática das “maratonas” de séries e filmes. Principalmente nas narrativas seriadas, agora, através da estratégia de oferecer temporadas completas, como uma playlist de vídeo ou ainda uma série com todos os episódios disponíveis desde o lançamento, os usuários permanecem imersos no universo da obra de uma maneira completamente diferente da maneira como acontece com a televisão tradicionalmente, mesmo tratando-se do consumo de conteúdos voltados para o entretenimento.

Nos últimos anos, o tráfego de vídeo pela internet aumentou de forma considerável, estimulando a produção de narrativas transmídia e o desdobramento de seus conteúdos pelas múltiplas plataformas, favorecendo a expansão dos serviços de vídeo sob demanda e oferecendo ao usuário a opção de escolher onde, quando e como deseja assistir a um programa (MASSAROLO E MESQUITA, 2016, p. 21).

As maratonas não só alteram a percepção e o envolvimento do público com diferentes produtos, mas também alteram a forma como os produtores planejam e executam as obras audiovisuais que estão surgindo no mercado. Seguindo ainda nesse caminho, é muito interessante observar como uma mesma produtora pode diferenciar os conteúdos de acordo com a sua veiculação. Trazendo como exemplo a Rede Globo, que além de transmitir seu conteúdo através dos inúmeros canais do grupo, também gera e disponibiliza conteúdo para o seu próprio serviço de streaming, o Globoplay. As primeiras temporadas de “A Grande Família”, com o núcleo dos anos 2000, além de episódios comemorativos e edições especiais estão disponíveis para os usuários da plataforma.

Na estratégia multiplataforma da Rede Globo, há uma forte diferenciação entre o que é conteúdo de televisão e o que é conteúdo original para web, evidenciando os limites de atuação do conglomerado de mídia brasileiro no ambiente digital (MASSAROLO E MESQUITA, 2016, p.12).

3.2. Análise

O presente trabalho analisa como se dá a representação da relação amorosa da personagem Maria Isabel, na série “A Grande Família”, partindo especificamente do seu relacionamento com Agostinho Carrara. É importante destacar que o intuito dessa reflexão

não é limitar a personalidade e as ambições de Bebel ao casamento, muito pelo contrário. Analisando as rupturas entre ela e seu marido, podemos analisar vários aspectos do seu cotidiano, a força de sua opinião e posição pessoal na trama, quais os papéis sociais são associados à ela, qual o papel de cada familiar em sua rede de apoio. Partindo desse ponto, precisamos entender como a personagem Bebel reverbera sentimentos sobre ser mulher na sociedade brasileira. Afinal, a representação preenche algumas funções de manutenção da identidade social e de equilíbrio sociocognitivo, que se mantêm conectados (JODELET, 2001).

Em busca dessas respostas, o capítulo traz a análise de diferentes eixos determinantes da narrativa, com base no que já foi discutido ao longo dos capítulos anteriores, partindo de 4 episódios de A Grande Família. Cada um deles foi selecionado por trazer partes essenciais da trama de Bebel e Agostinho no roteiro, mostrando o relacionamento desde o início, como essa relação se construiu e quais problemas são enfrentados por eles. Questões como o trabalho de Maria Isabel, a maternidade, a relação com a família e as expectativas em torno do relacionamento também foram critérios de seleção. Depois de escolhidos, cada episódio foi transcrito e as imagens foram extraídas dos capítulos na íntegra disponíveis no Globoplay e também no YouTube. São eles: Quem Manda Aqui é Ela - 1ª temporada, episódio 28 (2001), Quem Ama Não Casa - 3ª temporada, episódio 20 (2003), Um Táxi Chamado Desejo - 4ª temporada, episódio 4 (2004), e, por fim, O Novo Silva - 7ª temporada, episódio 37 (2007).

Três categorias traçam o caminho dessa análise. A primeira delas, a loucura do amor, vai discutir o papel do amor romântico e da paixão avassaladora na construção da personagem Bebel. Afinal, desde o primeiro episódio de “A Grande Família”, Agostinho já estava presente na lógica familiar como namorado de Bebel, então, essa relação entre os dois é fundamental para construir ambos os personagens. A segunda categoria, o ciúme, também é indispensável para analisar a construção da Bebel, que parece precisar estar sempre vigiando o relacionamento para que possa dar certo, desenvolve algumas inseguranças nesse sentido e apresenta um comportamento temperamental quando esses gatilhos são acionados. Por fim, na terceira categoria, são contempladas as dissonâncias, a quebra de expectativa e as diferentes formas como o casal lida com elas.

a) A loucura do amor

Para compreendermos toda a complexidade da representação de Bebel, vamos começar com a fase da paixão, da loucura do amor. Essa categoria observa o comportamento da personagem diante de situações em que o amor romântico está presente, mas ela precisa colocar fortemente suas opiniões para não serem deslegitimadas. Afinal, quando o amor entra em cena, é mais forte e importante do que tudo, e isso reflete no comportamento da personagem. Atendendo aos padrões da mulher que deseja um relacionamento duradouro e feliz, Maria Isabel sempre se preocupa em agradar o marido. Em *Quem Manda Aqui é Ela* - 1ª temporada, episódio 28, Agostinho está tentando impressionar Manolo, seu chefe, para conseguir de volta a vaga de gerente do motel. Considerando que isso iria ajudá-lo, Bebel tingiu os cabelos de loiro para que Agostinho pareça mais descolado e consiga a promoção que almeja. Ficar loira é mostrado como algo muito significativo para a vida de uma mulher, não só positivamente, ao retratar Bebel poderosa e com uma ótima autoestima, mas também por um ponto de vista estereotipado e machista. A própria personagem revela que o novo visual foi pensado para impressionar o chefe de Agostinho, já que ter uma mulher loira do lado lhe traria mais credibilidade. Saffioti (2001) observa que o sexismo não fica limitado às atitudes dos homens, e em muitas ocasiões, as próprias mulheres disseminam conceitos machistas entre si, como acontece nessa situação envolvendo o tingimento do cabelo. A autora argumenta que isso se justifica pela influência do poder masculino, que atravessa todas as relações sociais e se perpetua estruturalmente.

Trata-se de fenômeno situado aquém da consciência, o que exclui a possibilidade de se pensar em cumplicidade feminina com homens no que tange ao recurso à violência para a realização do projeto masculino de dominação-exploração das mulheres. Como o poder masculino atravessa todas as relações sociais, transforma-se em algo objetivo, traduzindo-se em estruturas hierarquizadas, em objetos, em senso comum (SAFFIOTI, 2001, p. 120).

Assim, logo no início do episódio, já podemos perceber a naturalização da objetificação de seu corpo, e que ela considera que isso significa se entregar de verdade ao relacionamento, apoiando o marido em busca da tão sonhada promoção.

Além disso, Bebel também pede que Seu Flor não faça brincadeiras com Agostinho na frente do chefe, para não prejudicá-lo. Logo em seguida, Manolo chega e Agostinho lhe apresenta todos os familiares, que os esperavam com um jantar. Quando Agostinho toca no assunto da promoção, o chefe responde que está pensando em colocar uma mulher na gerência do motel. Bebel rapidamente se oferece para a vaga e Manolo a contrata. Agostinho fica revoltado com a situação e diz não admitir que a esposa seja sua nova chefe.

Figura 6 - Bebel aceita o emprego de gerente



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-b38MP0wXZ0&ab_channel=REDETV

AGOSTINHO - Olha, Bebel, eu pensei aí sabe, organizei as minhas ideias e eu acho que é o seguinte: a minha decisão é que nós não vamos aceitar essa proposta do Manolo.

BEBEL - NÓS não vamos?

AGOSTINHO - Não.

BEBEL - Agostinho, ele ofereceu emprego pra MIM.

NENÊ - Ih, Agostinho, você agora recusa até o emprego dos outros?

BEBEL - Não, mãe, é que ele não quer que eu seja chefe dele!

AGOSTINHO - É natural! A mulher ser chefe do homem, que história é essa? Nem nas culturas mais antigas, egípcias, isso não era aceito, isso é uma coisa que vem de longe, não faz nenhum sentido, nem pra religião, nem pra nada! Você, Lineu, aceitaria que a dona Nenê fosse o Almeidinha?

LINEU - Claro que não.

NENÊ - Então você também?

LINEU - Você acha que eu ia gostar de ser casado com o Almeidinha?

NENÊ - Não é nada disso, Lineu! Você é contra a mulher ser chefe do marido?

BEBEL - Ei perai. Tinho, meu amor, é o seguinte, olha, eu sei que você não quer que eu seja sua chefe, que você vai ficar um pouquinho humilhado, né? Só que

juntando o seu salário e o meu salário, talvez dê pra gente comprar nossa casa. Amor, olha, me desculpe, mas eu não vou recusar essa oferta.

AGOSTINHO - Bom, essa é a sua última palavra?

BEBEL - Não. A minha última palavra é “corre pro motel que você está atrasado e eu sou sua chefe”! Vamos Agostinho!¹¹

É interessante observar como a reação de Nenê e Bebel é crítica, sobretudo, se pensarmos que a temporada se passava em 2001, mais de duas décadas atrás. Quando Agostinho manifestou ser contrário ao novo emprego da esposa, ela não aceita a opinião dele, coloca sua carreira em primeiro lugar e se vê como sujeito possuidor de direitos, ignorando e rebatendo as reclamações. Manter seu posicionamento firme é uma característica muito presente na personalidade de Bebel, mesmo quando as brigas do casal durante esse período se tornam mais intensas. Já no motel, Bebel recebe reclamações dos hóspedes por telefone. Ela tenta disfarçar uma crítica que Agostinho recebeu, mas Manolo ameaça demitir os dois. Mais uma vez, vemos que Bebel se preocupa com a integridade e o emprego do marido, tentando tomar precauções que amenizem o impacto das trapalhadas de Agostinho. Mesmo tendo sua competência questionada pelo companheiro, e rebatendo as críticas e implicações energicamente, ela ainda tenta defendê-lo, mesmo que isso custe seu cargo na gerência. Enquanto isso, ele está em um dos quartos do motel comendo o pedido dos hóspedes e assistindo a um filme pornô. Bebel, que o procurava para entender o porquê a comida não tinha chegado até os hóspedes no tempo certo, entra no quarto.

BEBEL - Agostinho, o que você está fazendo aí, hein?

AGOSTINHO - Estou esfriando a minha cabeça.

BEBEL - Vendo esse filme, você não vai esfriar a sua cabeça, e sim derreter os seus miolos. Eu não mandei você levar essa comida no quarto 404?

AGOSTINHO - Mandou e eu não levei, ué.

BEBEL - Agostinho, para de beliscar a comida dos outros!

AGOSTINHO - Mas é picadinho, eles não vão notar!

BEBEL - Agostinho, eu sou sua gerente!

AGOSTINHO - Pois é, como minha gerente, você mandou eu levar esse prato lá. E eu, como seu marido, mandei você não aceitar esse emprego. E nenhum de nós dois obedeceu. Tá bom?

BEBEL - Agostinho, leva agora essa comida, pelo amor de deus!

AGOSTINHO - Você está mandando como gerente ou está pedindo como esposa?

BEBEL - Eu tô pedindo!

AGOSTINHO - Então chega aqui que eu também vou te pedir uma coisinha. (JOGA BEBEL NA CAMA). Me dá um beijinho?

BEBEL - Não, não, não, não, não! (LEVANTA DA CAMA) Eu não beijo subalternos! Agora, leva já essa comida, senão...

¹¹ Episódio 28, 1ª temporada, minuto 14'40". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=-b38MP0wXZ0&ab_channel=REDETV

AGOSTINHO - Senão, o que? Você vai me demitir? É isso? Não precisa. Eu se demito, tá? Eu posso ser seu marido ou seu subalterno, as duas coisas ao mesmo tempo? Não!

BEBEL - Agostinho, volta aqui, Agostinho, volte já aqui! Eu sou sua gerente!

AGOSTINHO - Era!

BEBEL - Agostinho! Os homens são todos iguais...¹²

Mais tarde, Agostinho chega em casa batendo a porta e se depara com Tuco e Seu Flor. Os três compartilham suas indignações com a luta das mulheres por mais espaço em diferentes ambientes, discordando veementemente de que elas possam exercer funções simples da nossa sociedade, como pagar as entradas do teatro para o parceiro ou estar em uma posição mais alta que a dele no trabalho, seja qual for. Seu Flor destaca que jamais aceitaria ser assaltado por uma mulher, o que acaba acontecendo mais tarde no episódio. Agostinho conta a eles que largou o emprego por não concordar com Bebel em posição de liderança e, surpreendentemente, contrariando as falas anteriores, Tuco e Floriano aconselham que ele peça desculpas, para que não perca a mulher e o emprego.

Enquanto isso, no motel, Bebel está atendendo reclamações por telefone. Manolo entra na sala e Bebel abre mão do cargo, cansada de conflitos. Manolo oferece uma bebida para Bebel, tranca a porta do escritório e tenta convencê-la a ficar falando sobre dinheiro. Ele toca no cabelo dela sem autorização, iniciando o que se tornaria uma tentativa de assédio. Ela se mostra muito forte e determinada quando dá uma joelhada no chefe e foge. Agostinho, que vai seguir a dica de Tuco e Seu Flor, chega no local logo em seguida.

AGOSTINHO - Bebel, o que você está fazendo aqui? Já te procurei no motel inteiro! Tá fazendo o que aqui?

BEBEL - O que você quer, Agostinho? Olha, se for pra encher o saco por causa do meu trabalho, você tá perdendo o seu tempo, tá?

AGOSTINHO - Não é nada disso, Bebel. Eu vim aqui te pedir aquela coisa que as pessoas pedem quando se arrependem.

BEBEL - Desculpas?

AGOSTINHO - É, isso aí.

BEBEL - Então, diz.

AGOSTINHO - Já disse, pô.

BEBEL - Não, não disse, não! E se você quiser o seu emprego de garçom de volta, você vai ter que dizer “Bebel, minha esposa amada, desculpas por que eu fui um machista.”

AGOSTINHO - Eu não vou dizer que eu acho certo a mulher ser chefe do homem, isso aí eu não acho mesmo, tá? Mas como você é a mulher que eu amo, então, se for preciso, eu peço desculpas de joelhos. (AJOELHA)

BEBEL - Então, pede!

¹² Episódio 28, 1ª temporada, minuto 17'11". Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=-b38MP0wXZ0&ab_channel=REDETV

AGOSTINHO - Ah, não. Eu já pedi, né? Aquela hora que eu falei se for preciso, de joelhos, desculpa... falei
BEBEL - Ah, Tinho! Que lindo!
AGOSTINHO - Então, já tenho meu emprego de volta?
BEBEL - Eu não sei, eu não sou mais gerente.
AGOSTINHO - QUE? Ué, então eu pedi desculpa pra você atoa? Você não é mais gerente por causa de que? Você pediu demissão?
BEBEL - Ah, quer saber, Tinho? Eu detesto esse lugar, eu detesto esse trabalho, e mais do que tudo: eu detesto aquele Manolo!
AGOSTINHO - É...
BEBEL - Você acredita que aquele espanhol que nem espanhol é a teve coragem de tentar me agarrar?
AGOSTINHO - Que é isso eu pego ele, eu vou dar nele, eu mato esse desgraçado!
BEBEL - Não, Tinho, pera aí, não precisa. Eu já dei um chute nele.
AGOSTINHO - Ué, e a minha dignidade de macho, como é que fica? Como é que é isso?
BEBEL - Não, não, depois. Agora eu quero outro beijinho. (DÁ UM BEIJO EM AGOSTINHO)¹³

Figura 7 - Agostinho pede desculpas de joelhos



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-b38MP0wXZ0&ab_channel=REDETV

Podemos notar como a narrativa cria um arco de redenção muito simples para Agostinho, mas o personagem não se mostra verdadeiramente arrependido por ter duvidado da capacidade da esposa em assumir um cargo de liderança. No entanto, mesmo depois de

¹³ Episódio 28, 1ª temporada, minuto 27'52". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-b38MP0wXZ0&ab_channel=REDETV

manter uma postura firme sobre o emprego, Bebel acaba cedendo ao sinal de arrependimento do marido e deixa a vaga antes do assédio de Manolo acontecer.

Além disso, o desconforto de Bebel em relação ao dono do motel não recebe a merecida atenção em momento algum e, inclusive, a forma como Agostinho trata esse acontecimento também é questionável. Em momento algum ele se preocupa em saber como Bebel está se sentindo, se está machucada, confusa ou precisando de ajuda. Ao saber da situação, a primeira preocupação que lhe ocorre é com a sua honra, pois seria humilhante para um homem não defender a sua mulher em uma situação como essa.

A confiança, a cumplicidade e a entrega que vemos em Maria Isabel não é tão clara quando olhamos para Agostinho, e essas questões representam verdadeiros dilemas enfrentados pelos seres humanos na nossa sociedade, nesse caso, nas complexidades do relacionamento heteronormativo. A série não cria esses conceitos, mas reproduz e dramatiza questões que fazem parte do cotidiano, e é essa a chave para a identificação do público com as narrativas.

No episódio Quem Ama Não Casa - 3ª temporada, episódio 20, é feito um retorno ao passado, mostrando o início da relação entre Maria Isabel e Agostinho. A loucura do amor e as consequências dessa paixão ficam claras desde o começo, quando descobrimos que Bebel decidiu se separar, no dia de seu casamento, de seu noivo Maurício, com quem esteve por muitos anos e tinha uma vida financeira estável, e preferiu estar com Agostinho. Essa atitude por si só diz muito sobre a construção da personagem, mostrada como uma mulher sujeita ao amor romântico, que se preocupa em agradar à família, mas, que toma decisões firmes. Abandonar um homem rico e bem-sucedido pode parecer apenas uma loucura de amor, mas, na verdade, tomar sozinha essa decisão é um grande ato de resistência e coragem, contrariando o que se espera da mulher obediente e que segue os padrões impostos pela sociedade. Independente das condições econômicas de cada pretendente, ela se torna a tomadora de decisão, e isso é muito significativo.

Nessa altura da série, Bebel e Agostinho estão divorciados, após brigas constantes e falta de dinheiro para construir uma vida juntos. No entanto, Lineu os encontra na cama e relembra tudo que já aconteceu até que o casamento tivesse fim. Uma linha do tempo surge na tela e volta até 1998.

NENÊ - Como o tempo passa, hein? Quem diria que um dia eu ia ver o meu bebezinho assim, vestida de noiva, linda, linda demais...

BEBEL - Eu não sei se eu quero mais ele, mãe...

NENÊ - Ah, Bebel, agora não dá jeito, minha filha! E depois, pelo amor de Deus, o vestido já tá pago, não dá tempo de arrumar um outro!

BEBEL - Não, eu não estou falando do vestido, eu estou falando do noivo.

NENÊ - Você está de brincadeira, Bebel!

BEBEL - Não, é sério! É que eu não tive coragem de falar antes.

NENÊ - Então fica calada, fica calada até o padre perguntar se você quer se casar com Mauricio, aí você abre a boca diz sim e fecha a boca correndo pra não falar besteira.

BEBEL - Mas eu não sei mais se eu quero casar com o Mauricio!

NENÊ - Bebel, Bebel, pelo amor de Deus, minha filha, você está noiva dele há anos, não dá tempo, Bebel, não dá tempo de fazer nenhuma maluquice!

BEBEL - Dá sim! Faltam horas pra cerimônia.

NENÊ - Bebel você não vai terminar o noivado no dia, na hora do casamento!

BEBEL - Mas eu também não posso casar com essa dúvida dentro de mim...

NENÊ - Minha filha, que dúvida? Não tem dúvida nenhuma, pensa bem: o Mauricio é bonito, honesto e batalhador. Bebel, não tem dúvida não, você se apaixonou pelo homem perfeito.

BEBEL - O problema é que eu estou em dúvida se é por ele que eu estou apaixonada...

NENÊ - Peraí, Bebel, deixa eu ver se eu entendi direito, você vai casar daqui a pouco, mas daqui a pouquinho mesmo, daqui algumas horas, e você está apaixonada, mas você não sabe se é pelo seu futuro marido.

BEBEL - Entendeu, perfeitamente.

NENÊ - Então Bebel, se você não está apaixonada pelo Mauricio, você está apaixonada por quem?

BEBEL - Tem certeza que você quer saber?¹⁴

¹⁴ Episódio 20, 3ª temporada, minuto 2'38". Disponível em:
<https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

Figura 8 - Bebel desiste do casamento com Maurício



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

Assim que fica sabendo que a cerimônia deve ser cancelada, Nenê tenta dar a notícia ao restante da família, mas Lineu está ocupado demais fiscalizando cada detalhe do buffet de casamento preparado por Beizola da forma mais econômica possível. Agostinho chega para trabalhar como garçom, carregar bebidas e o gelo. Enquanto uma confusão provocada por pouca comida e pratos descartáveis se forma, Agostinho escapa e vai até o quarto de Bebel.

BEBEL - Ué, você entrou aqui pra me ver ou pra não me ver?

AGOSTINHO - É que dá muito azar ver a noiva assim, no dia do casamento, a lenda diz...

BEBEL - Bom, então você pode abrir os olhos e se virar, porque não vai dar nenhum... não é com você que eu vou casar mesmo.

AGOSTINHO - Está vendo? Já deu azar!

BEBEL - Agora não tem mais jeito, Agostinho.

AGOSTINHO - Não, Bebel, deixa eu falar uma coisa... Nós tivemos aí uma coisa firme! A coisa quando pegou, pegou. Você não pode casar com esse Mauricio, estando apaixonada por mim, sabe?

BEBEL - Não, mas eu não posso desmanchar tudo no dia do casamento, o papai me mata!

AGOSTINHO - O seu Lineu mata alguém, Bebel? Ele não mata ninguém!

BEBEL - Eu não tenho coragem de falar com ele assim, em cima da hora!

AGOSTINHO - Isso aí é o que não me falta! Se você me permite, com uma autorização sua, eu vou lá e falo com o seu pai.

BEBEL - Você fala, amor? (OS DOIS SE BEIJAM INTENSAMENTE)

AGOSTINHO - Eu sou um homem lindo, vou te botar um filho no mundo, vou te dar uma casa, vou te dar muita coisa!¹⁵

Vemos que a preocupação de Bebel com a opinião de Lineu a respeito do casamento é muito grande, tendo em vista que ele pagou por toda a cerimônia. Porém, mesmo assim, a paixão avassaladora que ela sente por Agostinho é o suficiente para que ela deseje encerrar seu noivado e viver um novo amor. As promessas de Agostinho para que a amada escolha ficar ao seu lado são muito maiores do que ele pode cumprir, e Bebel e sua família sabem disso. Na verdade, nenhuma delas parece ser importante o suficiente para Bebel quando ela resolve desistir do casamento.

Após a briga com Beizola, Lineu finalmente ouve o que Nenê tem a dizer e fica furioso. Para piorar o clima, Tuco revela que Agostinho está no quarto de Bebel, e Lineu dá um flagra no casal. Bebel pede que o pai ouça suas justificativas e explica que está apaixonada por Agostinho, mas Lineu decreta que ela tome uma decisão o mais rápido possível. Confusa e envergonhada, ela decide manter o casamento com Maurício, mesmo apaixonada por outra pessoa, para que o pai não fique magoado. Sendo assim, Lineu, Nenê, Bebel e Tuco entram no carro a caminho da igreja.

NENÊ - Eu não sei o que a gente tá indo fazer nessa igreja.

LINEU - Foi a Bebel que quis se casar.

TUCO - Ela tá fazendo isso só pra te agradar, né pai.

LINEU - Você tá fazendo isso só pra me agradar?

BEBEL - Tô.

NENÊ - Viu?

LINEU - E qual o problema de uma filha querer agradar o pai?

NENÊ - E o Agostinho? O desocupado?

TUCO - Ih, tá ali na frente!

(**LINEU FREIA BRUSCAMENTE. AGOSTINHO ESTÁ NO MEIO DA RUA.**)

AGOSTINHO - Bebel, você só passa pra essa igreja aqui por cima do meu cadáver.

LINEU - Foi ele que pediu.

BEBEL - Calma, pai, calma! Eu vou lá falar com ele. (**DESCE DO CARRO**)

AGOSTINHO - Bebel...

BEBEL - Agostinho, a gente não pode ficar junto! Você não tem nada, eu não tenho nada, a gente vai viver de que?

AGOSTINHO - Como não tem nada, Bebel? Eu tenho você, po.

BEBEL - Eu estou tentando ser prática Agostinho. Já pensou? Eu e você, você e eu, vivendo juntos? A gente ia acabar morando na casa dos meus pais, a gente ia viver brigando, ia acabar se separando.

¹⁵ Episódio 20, 3ª temporada, minuto 6'12". Disponível em:

<https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

AGOSTINHO - Maria Isabel, se você me dar essa honra de me casar com você, eu juro que eu vou trabalhar firme, eu vou conseguir tudo, eu vou dar pra você uma casa, as coisas que você precisa, tudo, tudo do bom e do melhor, eu juro!

BEBEL - Eu queria muito que isso fosse verdade, Agostinho.

AGOSTINHO - É verdade!

BEBEL - Eu sei que não é.¹⁶

Nesse ponto, percebemos como são diferentes as expectativas de Bebel e Agostinho em torno dessa relação. Agostinho, inserido na noção do homem provedor, e que deve ser capaz de sustentar sua esposa para constituir uma família, parece preocupado em proporcionar para Bebel uma vida financeiramente estável. No seu ponto de vista, o dinheiro é fundamental para ser um bom marido, e essa noção também está presente em Lineu, de forma até estereotipada em algumas passagens. Ele também acredita que Agostinho não é um bom marido para a sua filha porque não poderá proporcionar a ela as mesmas condições que o pai proporciona. No início do episódio, quando Agostinho chega para trabalhar no casamento, Lineu lembra que o rapaz está desempregado e passa o dia todo soltando pipa na rua. Enquanto isso, Bebel sabe que Agostinho não conseguirá atingir essas expectativas. Por mais que a jovem já saiba, antes mesmo de se casar, que os dois terão dificuldades financeiras, sua maior preocupação são as brigas e conflitos que isso poderia gerar. No fundo, ela só espera que Agostinho seja um marido presente, que a ame e respeite, e esteja ao seu lado quando necessário. Na presença dele, ela se sente protegida, o que se prova quando ela pede que o amante converse com Lineu sobre a desistência do casamento com Maurício, um caminho bem mais confortável de se trilhar.

¹⁶ Episódio 20, 3ª temporada, minuto 15'17". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

Figura 9 - Agostinho e Bebel conversam sobre o casamento dela



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

Entrando na igreja, Lineu caminha bem devagar até o altar e cochicha para Bebel se ela está certa da decisão que tomou. Ela volta a dizer que está se casando apenas para agradá-lo, e Lineu diz não querer ser o culpado pela infelicidade da filha. Agora, essa responsabilidade pesou para Lineu, mas Bebel continua firme em querer agradar o pai, se mostrar uma boa filha e ser obediente, como esperam as normas da nossa sociedade. Chegando no altar, Maurício não está lá e todos saem a sua procura. Lá fora, Nenê observa um carro, com latas amarradas no escapamento, saindo em alta velocidade. Ela explica para Lineu e Tuco que quem está indo embora é Maurício, depois que ela lhe contou toda a verdade. Dentro da igreja, Nenê consola Bebel, que está muito envergonhada e pede desculpas ao pai. Lineu, que vinha sendo duro demais com a filha, reafirma que estará sempre ao seu lado independentemente da situação. Bebel revela novamente sua preocupação em sempre agradar a família, mesmo que, para isso, seja preciso passar por cima de suas próprias vontades. Agostinho aparece pedindo ajuda para empurrar seu carro, que está quebrado do lado de fora da igreja. Quando ele se aproxima, Bebel implora com o olhar para que Lineu autorize o casamento entre os dois amantes. Muito contrariado, depois de uma grande

insistência, Lineu cede e o casamento entre Maria Isabel e Agostinho é feito para aproveitar a cerimônia que estava prestes a acontecer.

Figura 10 - O casamento de Bebel e Agostinho



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

A linha do tempo surge novamente e nos leva de volta para 2003. Ainda no quarto de Bebel, depois de ter sido humilhado por Lineu por causa de uma dívida que fez em seu nome, Agostinho fala para Bebel sobre o seu fracasso como marido e as promessas que fez naquela época, mas não conseguiu cumprir.

AGOSTINHO - Bebel, seu pai tem razão, acho que você não deveria ter voltado para um fracassado que nem eu.

BEBEL - Ah, Ti. Não fala assim amor, você não é um fracassado.

AGOSTINHO - Bebel, eu sou sim. Quando eu casei com você, prometi pra você que eu ia te dar uma casa, uma lancha, casa fora, viagem pra Europa, roupa cara, bolsa... E o que nós temos? Olha o que nós temos: nós não temos nada.

BEBEL - Ah, Ti. Não é verdade amor. Eu tenho você, Tinho.

AGOSTINHO - O amor é pouco, Bebel.

BEBEL - Mas isso me basta, Ti.

AGOSTINHO - Não basta não, a gente quer ter coisas. Coisas.

BEBEL - Não, eu não quero...

AGOSTINHO - Se for assim, sempre vai ter um Mauricio aí, com mais dinheiro...

BEBEL - Não, Tinho...

AGOSTINHO - Deixa eu te falar uma coisa, Bebel. Você merece um homem melhor do que eu, você merece um Mauricio.

BEBEL - Mas eu não quero um Maurício, eu quero você, Ti!¹⁷

Analisando a postura de Bebel antes e depois do casamento com Agostinho, podemos perceber que a personagem se entrega à paixão definitivamente, deixando de lado suas preocupações com a estabilidade financeira do casal. Para passar a ideia da mulher romântica, a intensidade é fundamental. De acordo com Lázaro (1996), a indústria cultural transformou o ideal de felicidade em tudo aquilo que pode ser consumido, mas o amor é responsável por oferecer um mundo ideal, sem o jogo sujo e as perversões da sociedade. O autor ainda diz que o amor é tema constante nas produções da indústria cultural, e simboliza a superação da vida social, uma liberação das amarras que tornam o sujeito um ser limitado. No caso de Bebel e Agostinho, a loucura do amor parece superar as dificuldades financeiras, as mentiras e as intrigas familiares. No entanto, o casal brigava constantemente, e alguns dos principais motivos são o ciúme, as mentiras de Agostinho, e as dívidas, que sempre fazem parte do cotidiano. No fundo, quando estava indo para a igreja, Bebel já sabia que esse seria o destino de seu casamento com Agostinho, e chega até a dizer isso para ele. Porém, em um ato corajoso, indo na direção contrária do que é esperado pela sociedade patriarcal e machista, ela permite que o amor fale mais alto e se entrega ao relacionamento. Mesmo frustrado em não ser um bom provedor, Agostinho não muda nada para que esse objetivo pessoal seja atingido, e também não parece se importar com as expectativas de Bebel, que giram em torno de um relacionamento feliz, independente de dinheiro ou status. São sobre essas dissonâncias que trataremos a partir de agora.

b) O ciúme

O ciúme é uma questão muito presente em “A Grande Família”. Seja nos relacionamentos amorosos ou familiares, esse sentimento guia a narrativa de dezenas de episódios da série. Na construção de Maria Isabel, o ciúme torna-se marcante e faz com que ela demonstre suas inseguranças com o relacionamento, que exige dela uma vigilância constante e desgastante para dar certo. Essa busca por poder e controle sobre o outro também está inserida na lógica dos relacionamentos heteronormativos, que normalizam o ciúme como

¹⁷ Episódio 20, 3ª temporada, minuto 22’20”. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009668/?s=04m58s>

algo rotineiro, ignorando os danos que esse sentimento provoca. Em Um Táxi Chamado Desejo - 4ª temporada, episódio 4 (2004), vemos Bebel e Agostinho passando por problemas na relação quando ele encontra uma cliente interessada na sua companhia e lhe dá presentes caros. Tudo começa quando Lineu e Nenê tomavam café da manhã e uma discussão chama a atenção deles. Bebel está reclamando da camisa nova de Agostinho.

AGOSTINHO - Me solta, Bebel. Tem cliente me esperando.

BEBEL - Mentira! Se botou camisa nova é porque vai encontrar com alguém!

NENÊ - Que isso, minha filha?!

LINEU - Não se mete, Nenê!

NENÊ - Seu marido agora tem que andar malvestido pra você não ficar com ciúmes?

LINEU - Vamos tomar nosso café, vamos. Bom dia, vizinhos...

AGOSTINHO - Sabe pra quê eu botei essa camisa nova, dona Nenê? Pra fazer uma surpresa. Eu ia pegar a Bebel no final do expediente pra gente ir ao cinema.

BEBEL - Poxa Tinho... por que você não falou antes?

AGOSTINHO - Porque era surpresa. Mas agora você estragou tudo.

NENÊ - Ih, Bebel, acho que você exagerou...

LINEU - Nenê!

AGOSTINHO - Vocês tão vendo? Tudo o que eu faço é pra agradar essa mulher. E o que é que eu recebo em troca? Só ciúme, desconfiança! Eu não mereço isso!

LINEU - Agora quem exagerou foi o Agostinho.

NENÊ - Não se mete, Lineu.

BEBEL - Tinho, desculpa. Fica com a camisa, pra gente ir ao cinema, tá?

AGOSTINHO - Não sei, acho que não tem mais clima.

BEBEL - Tem sim, Tinho. Você me perdoa?

AGOSTINHO - Eu não devia, mas como sou um cara bacana... Deixa eu ir que tem freguês me esperando.

BEBEL - Que vergonha... Fui tão injusta!

NENÊ - Fica assim, não, Bebel. Todo casal normal tem essas brigas.

LINEU - Se todo casal normal tem, imagina esses dois.¹⁸

É interessante observar como a família reage à briga do casal. Nenê acredita de primeira na desculpa esfarrapada de Agostinho, e imediatamente passa a acusar Bebel, mesmo pegando a discussão pela metade. Lineu, pelo contrário, tenta ficar de fora ao máximo, sem se intrometer. Agostinho é dissimulado e individualista, pensando sempre na melhor forma de escapar de problemas, mesmo que, para isso, seja necessário mentir e manipular a esposa. A falta de honestidade de Agostinho é sempre motivo de piada, mas, aplicando a teoria de Saffioti (2001), dentro de uma lógica patriarcal, Bebel cede à hierarquia imposta pelo marido em diversas situações, uma vez que ela não enxerga o relacionamento por um viés individualista, como Agostinho faz.

¹⁸ Episódio 4, 4ª temporada, minuto 00'11". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>

O outro ângulo a partir do qual se podem analisar as relações entre homens e mulheres é o individual. Casais são capazes, embora raramente, de construir uma relação par, igualitária, sem hierarquia. Isto ocorre raramente, uma vez que esta convivência democrática entre homens e mulheres contraria todo o contexto social no qual acontece. (SAFFIOTI, 2001, p. 123)

Descobrimos que Bebel estava parcialmente correta quando a próxima cena começa e Agostinho está no táxi conversando com uma senhora rica, chamada Elizete. Ela ficou viúva recentemente e o taxista a leva para todos os lugares desde então. Nessas viagens, Elizete sempre presenteia Agostinho com itens caros. Hoje, a dupla vai até o shopping em busca de um blazer, e saem cheios de sacolas da loja, incluindo um tênis caro. Agostinho reforça que não quer parecer aproveitador, mas caminha até o carro com pressa. Chegando em casa, depois de tentar driblar as perguntas de Tuco a respeito do tênis, Agostinho corre para esconder os presentes. Porém, antes que ele possa guardar todas as sacolas, Bebel chega da rua.

BEBEL - Tinho, você tá em casa?! Que tênis é esse?

AGOSTINHO - Como assim?... Você quer saber qual é a marca?

BEBEL - Isso custa uma fortuna!

AGOSTINHO - Era o que eu estava dizendo aqui pro Tuco! Como é que ele gasta dinheiro com um negócio desses?!

BEBEL - Você comprou isso, Tuco?

TUCO - Comprei?! Não... Quer dizer... ganhei de presente. Um cara aí me deu. Dá licença que eu vou dar umas voltas com ele.

BEBEL - Você vai aonde, Tinho?

AGOSTINHO - Trabalhar, Bebel. Trabalhar. Não tem ninguém pra me sustentar, não!

BEBEL - Não esquece o nosso cinema.

AGOSTINHO - Que cinema?! Ah, o cinema! Você acha que eu ia esquecer um negócio desses?

BEBEL - Acho.

AGOSTINHO - Tá legal. Deixa comigo...¹⁹

Figura 11 - Bebel questiona Agostinho sobre o tênis novo

¹⁹ Episódio 4, 4ª temporada, minuto 08'58". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>

Novamente, Agostinho mente e manipula Bebel com uma promessa simples. Mesmo desconfiada, ela aceita as desculpas que ele inventa. Dentro da lógica do relacionamento, existe uma cobrança para que Bebel esteja sempre atenta e vigilante ao comportamento do marido, que, sem a sua supervisão, pode traí-la a qualquer momento. Esse ponto é mais um elemento que acaba sendo incorporado na personalidade de Bebel, retratada em alguns momentos, como no impasse do tênis retratado acima, como uma mulher brava e que enche o marido de cobranças. No entanto, quando olhamos mais a fundo, vemos que o ciúme está relacionado às inseguranças que as mentiras e a ausência do marido provocam, e não ao que Bebel acredita e gostaria de perpetuar no relacionamento. Esse é mais um reflexo da nossa sociedade machista no roteiro, que também coloca a mulher como responsável pela fidelidade do homem, e ainda a culpabiliza se o parceiro é infiel ou desrespeitoso.

Mais tarde, Lineu cobra Agostinho por várias multas do táxi, e o genro rapidamente decide pedir dinheiro para Elizete. A viúva, que já se mostrava claramente interessada em Agostinho, aproveita da situação para levá-lo até a sua casa e, posteriormente, ao seu quarto. Constrangido e precisando do dinheiro para pagar Lineu, Agostinho está ocupado demais lidando com esse acontecimento para se lembrar do cinema com Bebel. O telefone dele toca e, do outro lado da linha, sua esposa está furiosa e esperando por ele para cumprir o programa

combinado. Agostinho finalmente se esquivava de Elizete e vai embora, enquanto Bebel vai até à casa dos pais.

BEBEL - Cadê o Agostinho?
NENÊ - Está na casa dele, que por acaso não é mais aqui! Lembra?
BEBEL - Eu vou matar o Agostinho!
LINEU - Então entra na fila, que eu cheguei primeiro.
NENÊ - Você não vai matar ninguém. Você vai é se arrumar pra gente sair.
BEBEL - Não! Agora eu quero saber por que o papai quer matar o Agostinho.
NENÊ - Isso você pergunta pro Tuco.
LINEU - Pergunta de quem é esse tênis caro que ele está usando.
BEBEL - Esse tênis não era teu, Tuco?
TUCO - Na verdade, ele é emprestado.
BEBEL - Quem te emprestou? Foi o Agostinho, não foi?
TUCO - Foi. Mas ele não comprou isso não. Ele ganhou de presente... O resto você pergunta pra ele.²⁰

Furiosa e certa de que algo errado está acontecendo, Bebel volta para a sua casa e procura por Agostinho, que está sozinho, olhando para os presentes que ganhou. Bebel grita seu nome, ele esconde os pacotes, mas logo um tênis voa por cima da cabeça dele.

BEBEL - Cachorro!
AGOSTINHO - O cinema! Bebel, eu posso explicar.
BEBEL - Eu não quero saber de cinema! Quero saber disso aqui! (MOSTRA O TÊNIS)
AGOSTINHO - Tênis novo? Comprou?
BEBEL - Não, eu arranquei do pé do Tuco, que disse que esse tênis é seu!
AGOSTINHO - Dedo duro!
BEBEL - E você é um safado, que me escondeu esse tênis por algum motivo!
AGOSTINHO - Eu conto. Um passageiro não tinha grana pra pagar a corrida....
BEBEL - E te pagou com um tênis caro desse?
AGOSTINHO - A corrida foi longa.
BEBEL - Agostinho! Eu não sou idiota!
AGOSTINHO - Tá bem. Foi uma passageira, uma senhora. Ela cismou de me dar esse tênis e eu não tive coragem de recusar.
BEBEL - O que mais essa sem-vergonha te deu?
AGOSTINHO - Nada do que você está pensando. Só umas coisinhas... bobagem. Camisa, calça, meia, blazer...
BEBEL - Ela te deu um blazer?
AGOSTINHO - Um, não. Dois...
BEBEL - Agostinho, essa mulher tá de olho em você!
AGOSTINHO - Tá vendo? Por isso que eu não te contei. Eu sabia que você ia maldar. É só amizade, Bebel. Você sabe que eu sou carente de mãe.
BEBEL - E ela é carente de homem!
(CELULAR DE AGOSTINHO TOCA. BEBEL ATENDE).
BEBEL - Alô? Quem quer falar com ele? Quem é Elizete? É a vagabunda?!

²⁰ Episódio 4, 4ª temporada, minuto 18'05". Disponível em:
<https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>

AGOSTINHO - Fala baixo, Bebel! (PEGA O CELULAR) Boa noite, dona Elizete. Como vai a senhora? Quem? Foi minha irmã que atendeu...

BEBEL - (PEGA O CELULAR) Ô, sua sem-vergonha, o Agostinho não tem irmã nenhuma! Ele tem uma esposa violenta. Sai fora, senão o tempo vai fechar pro teu lado! (DESLIGA) Agora, vai lá e devolve tudo que ela te deu.²¹

Bebel “perde a razão”, quando atende o telefone e grita com Elizete, mas o fato de Agostinho estar mentindo para ela parece, mais uma vez, ser irrelevante. Depois dessa discussão, Agostinho tenta novamente receber o dinheiro de Elizete, sem sucesso. Ele então retorna para casa no início da noite, sem dar nenhuma explicação à Bebel, que o recebe com gritos e travesseiradas, propagando novamente a imagem da mulher ciumenta e histérica.

AGOSTINHO - É assim que um trabalhador é recebido pela mulher?

BEBEL - Mulher?! Que mulher? Eu sou sua irmã, esqueceu?

AGOSTINHO - Espera aí, Bebel...

BEBEL - “Espera” você! E lá na rua. Você vai dormir no táxi, neguinho. Vaza!

AGOSTINHO: Você está perdendo o único homem que já te quis!²²

Dessa vez, mesmo depois de ter escondido a amizade com Elizete de Bebel, parece que Agostinho não conseguiu se safar da discussão. Bebel se manteve firme em seu posicionamento, e Agostinho teve que dividir o sofá com Tuco.

c) *As expectativas*

Para muitas mulheres, a maternidade é um momento decisivo da vida, e que também impacta muito no casamento. Em *O Novo Silva* - 7ª temporada, episódio 37 (2007), podemos analisar como foi esse momento para Bebel e Agostinho, e quando as expectativas de um e o outro entram em choque. As inseguranças da gravidez são exploradas partindo de um problema inicial: na maternidade onde Tuco nasceu, e onde o bebê de Bebel nascerá em breve, foi descoberto um escândalo de troca de crianças. Essa descoberta causou um enorme desconforto em Nenê e Lineu, que sempre acharam Tuco muito diferente do pai e resolveram tirar a dúvida fazendo um teste de DNA. Ao mesmo tempo, Bebel morre de medo que isso

²¹ Episódio 4, 4ª temporada, minuto 18'52". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>

²² Episódio 4, 4ª temporada, minuto 26'35". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9009595/?s=0s>

aconteça com sua filha, e divide essa insegurança com o marido e a família. Enquanto isso, Agostinho está preocupado com a festa de Natal do Paivense, o clube do bairro.

BEBEL: Agostinho, que é isso?

AGOSTINHO: Isso aqui é a máquina de neve que eu aluguei dos caras que faz efeito especial pro Paivense. É o natal que eu vou fazer pras crianças. Vai ser lindo, quero contratar um helicóptero, sabe, pro papai Noel descer de helicóptero na quadra poliesportiva.

BEBEL: E a nossa filha, hein Tinho?

AGOSTINHO: O que é que tem? Não nasceu ainda...

BEBEL: Ué, mas vai nascer né? Não é hora de você ficar aí pensando em fazer festinha no clube.

AGOSTINHO: Não tem problema nenhum, ela vai nascer, mas tudo bem.

BEBEL: Sei lá. Você sabe se essa maternidade é confiável mesmo?

AGOSTINHO: É, é boa.

BEBEL: Será que vai dar tudo certo quando chegar lá na nossa hora?

AGOSTINHO: Eu tenho fé pela paz que nada vai acontecer com a nossa filha, eu tenho esperança que esse destino está iluminado, sagrado. Esses caminhos estão abertos, vai tudo dar certo.

BEBEL: Tudo bem, Tinho, olha, eu não vou cortar sua onda não, ta? Pode fazer a sua festinha de Natal no Paivense, agora você tem que me jurar uma coisa: você vai ficar do nosso lado, você não vai me deixar sozinha nenhum minuto na hora da nossa filha nascer.

AGOSTINHO: Eu juro, juro pela coisa mais sagrada que tiver pra mim.

BEBEL: Então jura pela coisa mais sagrada que existe.

AGOSTINHO: Eu juro pelo papai Noel maravilhoso que vai descer de helicóptero no Paivense, se Deus quiser.²³

É nítido que o casal tem prioridades muito diferentes nesse momento, o que representa muito bem o impacto da maternidade na vida dos homens e das mulheres. Para Agostinho, se a filha ainda não nasceu, não existe nenhum motivo para se preocupar, e ele pode se ocupar organizando a comemoração da vizinhança. Bebel já está no final da gestação, e, ao longo do episódio, podemos ver que a personagem está implorando pela atenção do marido, em um momento tão significativo. A postura de Agostinho não condiz com o discurso de pai orgulhoso que ele propaga, muito menos com as expectativas de Bebel em relação ao casamento. Mesmo trabalhando fora e ajudando o marido, se colocando no lugar de pagar as contas da família conjuntamente, deixando claro que não se importa se Agostinho é ou não o provedor da casa, os sentimentos de Bebel ainda são negligenciados, até mesmo durante a gravidez, rompendo com a sua ambição de ter um marido presente e que a ame e respeite como ninguém.

²³ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 1'45". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

Mais tarde, naquele mesmo dia, Bebel está trabalhando no salão com Marilda e sente dores fortes, que a deixam em alerta, esperando pelo momento do parto. Podemos observar mais uma vez sua determinação, coragem e força, tendo em vista que a personagem não deixou de trabalhar nem mesmo no dia do parto. Friedrich (2018) explica que uma característica marcante das sitcoms é apresentar as mulheres como trabalhadoras e donas de casa de uma forma simplista, sem problematizar a sobreposição de tarefas ou as cobranças da sociedade. Certamente podemos colocar Maria Isabel dentro desses parâmetros, pois mesmo grávida e trabalhando, em momento algum a série retratou qualquer desconforto que não viesse do momento do parto. E mesmo nesse momento, quando ela procura por Agostinho, ele novamente não parece se importar. Existe uma grande negligência de toda a família com Bebel, que não está sendo priorizada ou ouvida por ninguém, além dela mesma.

BEBEL: Por favor Tinho, vamos, chegou a minha hora.

AGOSTINHO: Hora de que Bebel? Não está vendo que eu estou ocupado aqui?

BEBEL: Hora da nossa filha nascer! Eu estou sentindo as contrações!²⁴

Figura 12 - Bebel trabalhando grávida no salão



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

²⁴ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 13'48". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

Rapidamente, o casal chega correndo na garagem dos Silva e todos da família se preocupam em ir ao hospital o mais rápido possível. Ainda impactados pela probabilidade de Tuco ter sido trocado no nascimento, o assunto está dominando o carro, e Bebel começa a se sentir insegura. Então, ela faz um pedido ao marido:

BEBEL: Tinho, por favor Tinho, você promete que vai ficar de olho na nossa filha o tempo inteiro? Não tira o olho dela, eu não quero que aconteça com ela a mesma coisa que aconteceu com o Tuquinho²⁵.

Chegando na maternidade, enquanto todos ainda estão discutindo sobre o teste de DNA de Tuco, Bebel novamente faz um pedido.

BEBEL: Ô gente, vocês podem prestar um pouquinho de atenção em mim, por favor?

AGOSTINHO: Calma Bebel, o médico já vai chegar. Respira, respira

BEBEL: É aí que tá, eu acho que não precisa mais do médico. Passou, foi alarme falso.

AGOSTINHO: Mas Bebel, você me tira de uma reunião super importante pra nada?

BEBEL: Poxa Agostinho, como é que eu ia saber que não era pra valer?²⁶

De volta em casa, Bebel questiona várias vezes se Nenê tem certeza de que Tuco é mesmo seu filho, e a narrativa do episódio passa a girar em torno do exame de DNA. Enquanto isso, no Paivense, a festa de Natal está prestes a acontecer e Agostinho está desesperado procurando por um Papai Noel para alegrar as crianças do bairro. Quando ele e Beizola saem de carro para resolver o problema, Lineu e Nenê estão na pastelaria tentando descobrir o resultado do exame. Tuco chega correndo e informa a todos que o bebê de Maria Isabel está nascendo, e que dessa vez é para valer.

TUCO: Gente, gente, o bebê, o bebê está nascendo, cadê o Agostinho?

NENÊ: Ai meu Deus do céu, ai meu Deus do céu, o bebê está nascendo! O Agostinho saiu e ninguém sabe pra onde que ele foi.

TUCO: Então vamos ter que resolver a gente mesmo, porque agora é pra valer

LINEU: Então, Nenê você fica e eu levo a Bebel

NENÊ: Não, não, eu tenho que estar com a minha filha, ela não pode estar lá sozinha de jeito nenhum. Você fica e o Tuco dirige.

TUCO: Mas vem cá, porque que não pode os dois?

²⁵ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 15'00". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

²⁶ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 15'33". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

LINEU: Então, resolvido. Vamos os dois.²⁷

Deixando de cumprir suas promessas mais uma vez, Agostinho não está ao lado de Bebel nesse momento. Na verdade, ninguém conseguiu encontrá-lo até a festa de Natal começar, quando Marilda o puxou do palco e mandou que ele fosse imediatamente ao hospital para encontrar Bebel. Se sentindo desamparada, mesmo tendo a companhia da família, Bebel grita desesperadamente por Agostinho nos corredores do hospital, mas ele ainda não está lá. Já na sala de parto, ela continua preocupada com a troca de bebês, e transfere o pedido que fez a Agostinho ao médico.

BEBEL: Doutor, cadê o meu marido? Eu não vou conseguir fazer isso sozinha, Dr.!

MÉDICO: Maria Isabel, o seu marido já deve estar chegando, a senhora vai conseguir fazer isso sozinha, fica tranquila, vai dar tudo certo.

BEBEL: Não doutor, eu tenho medo que troque a minha filha Dr., o senhor promete que vai vigiar ela, que o senhor vai ficar o tempo todo olhando pra carinha dela, promete?

MÉDICO: Eu prometo, dona Maria Izabel, prometo, vou cuidar da sua filha, eu prometo, fica tranquila.²⁸

Agostinho entra no corredor do hospital aflito, abrindo todas as portas em busca de Bebel. Ao encontrar uma enfermeira, pede por ajuda para encontrar a sala de parto, mas é interrompido por outro enfermeiro que carrega o seu filho no colo. Nesse momento, descobrimos que, na verdade, a criança é um menino. No corredor, a família Silva está esperando por notícias e reclamando, mais uma vez, do teste de DNA. Agostinho chega e conta que o bebê mostrado para ele foi um menino, deixando todos certos de que a criança foi trocada. Em seguida, Agostinho encontra o quarto onde a esposa está e entra cabisbaixo.

BEBEL: Oi, Ti. Viu nosso bebê?

AGOSTINHO: Era pra ter visto...

BEBEL: Porque, Ti? Aconteceu alguma coisa com o nosso bebê?

AGOSTINHO: Não, não, o bebê é perfeito, maravilhoso... Só não é o nosso bebê.

BEBEL: Não é nosso?

AGOSTINHO: Não, Maria Isabel, eu sei que você me pediu muito isso, pra eu não perder o bebê, mas foi porque eu fiquei no Paivense. Eu fiquei entretido com o negócio do Papai Noel das crianças, aí eu vim pra cá, cheguei atrasado. É imperdoável, mas eu perdi o bebê.

BEBEL: Tinho, cadê a mamãe, cadê o papai, cadê todo mundo?

AGOSTINHO: Eles estão todos aí... Mas eu vou achar, vou achar a nossa filha...

²⁷ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 23'51". Disponível em:
<https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

²⁸ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 29'05". Disponível em:
<https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

BEBEL: Filha?
AGOSTINHO: É, o bebê que mostraram pra mim era um menino.
(RI E DÁ UM BEIJO EM AGOSTINHO)
BEBEL: Nosso filho é um menino, Agostinho!
AGOSTINHO: Não, é menina!
BEBEL: O nosso filho é menino.
AGOSTINHO: Não, é menina! Que eu saiba era uma menina.
BEBEL: Eu vi sair, Tinho. É menino (RI)²⁹

Figura 13 - Bebel e Agostinho carregam o bebê nos braços



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=35m44s>

Só depois desse encontro é que Agostinho relaxa e parece feliz com a paternidade. Novamente, como acontece na grande maioria das brigas do casal, quem cedeu foi Bebel, que sequer repreendeu o marido pela ausência na hora do parto, um dos momentos mais importantes de sua vida. Nenhum outro membro da família responsabiliza Agostinho, ou repudia a sua atitude, e, toda a tristeza que o seu erro causou para Bebel é descartada. A ideia geral é que o sentimento dela e seus instintos são menos valiosos e dignos do que as vontades dos homens da narrativa (FRIEDRICH, 2018). Analisando toda a situação partindo do que aponta Friedrich (2018), podemos problematizar a forma como a relação do casal é colocada,

²⁹ Episódio 37, 7ª temporada, minuto 35'43". Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10460169/?s=0s>

uma vez que a sitcom traz uma situação falsa de apoio do homem à mulher sem ser problematizada e tratada com neutralidade.

Considerações Finais

A pesquisa discute como se dá a representação da personagem Maria Isabel em “A Grande Família”, uma série ficcional televisiva brasileira, carregada de elementos da cultura nacional em diferentes aspectos, que vão dos figurinos aos dilemas sociais apresentados nas narrativas. Partindo dos conceitos de representação, social e midiática, e estereótipos, adicionamos algumas contribuições feministas para compreender, partindo das tensões entre Bebel e seu marido Agostinho, qual a relação entre o cotidiano das mulheres brasileiras e a representação da personagem em diferentes fases da sua vida, passando da adolescência até a maternidade, do casamento ao divórcio e os conflitos da vida do casal.

Sob a perspectiva da representação, segundo Hall (2009), é fundamental conectar, no estudo sobre cultura, o sentido e a linguagem a ela, formando uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma determinada cultura. Em “A Grande Família”, os tensionamentos, a ambientação, e outros elementos da dramatização da série são elementos que podem gerar identificação no público brasileiro. A dramatização de Bebel apresenta questões que fazem parte do cotidiano das mulheres, como a maternidade, o casamento, o ciúme, a autoestima, os serviços domésticos, os padrões de beleza inalcançáveis e muitos outros elementos que a conectam com as mulheres brasileiras.

No entanto, aplicando os conceitos de estereótipo trazidos por João Freire Filho (2009), para muito além de características físicas ou comportamentais dos seres, os estereótipos carregam uma conotação negativa e julgamentos predeterminados sobre esses elementos, reduzindo toda a variedade de características destes seres a distorções intencionais. Na série analisada no decorrer da pesquisa, os estereótipos são utilizados para construir personagens com características que possam provocar humor, o que deve ser problematizado levando em consideração a grande influência da televisão sobre o público brasileiro (FRIEDRICH, 2018). Por mais que muitos desses estereótipos façam parte da narrativa da série em questão, muitos outros também são questionados pelas próprias personagens, aos poucos, caso a caso, como, por exemplo, nos momentos em que Bebel luta pelo direito de trabalhar fora e ganhar o próprio dinheiro, não aceita as mentiras de Agostinho, não ignora ofensas dirigidas contra elas e não cede ao ser tratada como louca.

É diante desses estereótipos que as teorias feministas contribuem para tornar a sociedade mais segura, empática e justa para as mulheres, mesmo com tanto machismo enraizado. Todos os dias, tentam controlar os corpos das mulheres de muitas maneiras, seja restringindo direitos, seja impondo padrões inalcançáveis de beleza e comportamento. Afinal, se é verdade que a ordem patriarcal de gênero não opera sozinha, é também verdade que ela é parte significativa de uma cultura, na qual a violência de gênero tem espaço, a argamassa que edifica desigualdades várias, inclusive entre homens e mulheres (SAFFIOTI, 2001).

Dentro da categoria das loucuras do amor, observamos que as expectativas de Bebel para um relacionamento saudável vão muito além das condições financeiras, o que condiz com as suas características de uma pessoa esperançosa e amorosa, que sempre foi colocada no papel da filha obediente, mas que é dona de suas próprias opiniões e conflitos internos. Ela também batalha para ser independente e trabalhar, mas está condicionada ao amor romântico, e se entrega ao relacionamento muitas vezes. Essa lógica se perpetua na categoria do ciúme, onde analisamos o impacto desse sentimento nas inseguranças e no comportamento da personagem, que é vista como uma pessoa imatura e temperamental, que toma decisões impulsivamente. No entanto, sabemos que a causa desse ciúme, naturalizado em toda a narrativa da série, se dá pelas inúmeras atitudes negligentes de Agostinho, que, como pudemos ver na categoria das dissonâncias, não coloca o relacionamento e a família como prioridade. Ainda falando sobre a maternidade e as responsabilidades de cada um nesse momento, vimos que Bebel não recebeu a atenção necessária, não foi cuidada e amada como gostaria, mas, mesmo assim, ao ver o marido chegando na maternidade, esses conflitos internos são ofuscados pela vontade de manter a família unida e feliz.

Maria Isabel é uma personagem construída a partir de uma série de estereótipos femininos, mas que aponta conflitos importantíssimos da época em que “A Grande Família” esteve no ar. A ocupação do mercado de trabalho pelas mulheres brasileiras nos anos 2000 estava em alta, e cada dia mais elas se tornaram chefes de família. Na época, o índice de lares comandados por mulheres crescia mais influenciado pelo avanço de famílias de uma pessoa só, com ou sem filhos. Em uma sociedade ainda patriarcal, esse cenário muitas vezes era ligado à vulnerabilidade social: a mulher que foi abandonada pelo marido, muitas vezes com filhos. Mas o novo levantamento mostra um novo quadro. Embora a maior parte das chefes de família sejam aquelas que vivem sozinhas com seus filhos (um contingente de 11,6 milhões de pessoas), a principal novidade foi o aumento expressivo do comando feminino em

famílias onde há um cônjuge. Entre os casais com filhos, o número de mulheres chefes passou de 1 milhão, em 2001, para 6,8 milhões, em 2015, alta de 551%.³⁰ É interessante observar que esses dados foram obtidos simultaneamente aos anos de exibição da série analisada nesta pesquisa, que foi ao ar até 2013. Podemos concluir que Bebel, assim como as mulheres brasileiras, avançou em sua carreira e na construção de sua independência financeira. Em “A Grande Família”, Maria Isabel representa muito mais que a classe média baixa nacional com seus dilemas financeiros e amorosos. A personagem faz o público se lembrar de uma filha, de uma amiga, de uma tia, e a essência da representação se encontra aqui, naquilo que faz lembrar, que conforta, que provoca reconhecimento e permite reflexão.

Por fim, é fundamental dizer que todas as conclusões que podemos tirar diante dessa análise, se encaixam em uma só palavra: amor. Quando abre mão de uma vontade individual para pensar na família, Nenê está tendo um gesto de amor. Quando prioriza suas vontades, Bebel está mais uma vez praticando gestos de amor. Em “A Grande Família”, o amor está em todos os lugares, em todos os personagens e em todas as relações que eles estabelecem entre si. O amor pela casa onde vivem, o amor um pelo outro, o amor pelas tradições familiares brasileiras, o amor pelos detalhes. A série televisiva reforça como o amor é mandatório na vida do ser humano, que, por mais solitário que seja, sempre será carregado de amores, sejam eles quais forem. O amor conecta tudo, justifica ações das mais duvidosas e engloba a sensação de pertencimento e identificação que as representações e dramatizações são capazes de trazer.

30

<https://epocanegocios.globo.com/Economia/noticia/2018/03/em-15-anos-numero-de-familias-chefiadas-por-mulheres-mais-que-dobra.html>

Referências

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo:Edusp, 2002.

BALOGH, Anna Maria. **O Pantagruel eletrônico ou a máquina antropofágica**. In: ---. O discurso ficcional na TV. São Paulo: EdUSP, 2002.

BARBERO, Jesús Martín-; REY, Germán. **Os Exercícios Do Ver: Hegemonia Audiovisual E Ficção Televisiva**. 2. ed. [S. l.]: Senac, 2001. 184 p. ISBN 8573592036.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos: estudos sobre o audiovisual**. 1. ed. [S. l.]: Sulina, 2004. 158 p. ISBN 8520503918.

FILHO, João Freire (2009). **Mídia, estereótipo e representação das minorias**. Revista Eco-Pós.

FRANÇA, Vera. **A TV, a janela e a rua**. In: Narrativas televisivas. Vera França (org). Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 13-45

FRANÇA, Vera França. **A Televisão Porosa: Traços e Tendências**. In: FREIRE FILHO, João (Org.). A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FRIEDRICH, Fernanda Farias. **As Mulheres da Sitcom: Uma Análise de Representatividade das Protagonistas nas Telas**. 2018. 265 p. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186287/PLIT0749-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 set. 2022.

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

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2009.

JODELET, Denise. **O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 24, n. 3, p. 679-712, set./dez. 2009.

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, D. (Org.). As representações sociais. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

José Carlos Massarolo e Dário Mesquita. **Vídeo sob demanda: uma nova plataforma televisiva**. IN: Anais do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 07 a 10 de junho de 2016.

LÁZARO, André. **Amor: do mito ao mercado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LOPES, Maria Imacolata Vassalo de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. In: ENCONTRO DA COMPÓS, Belém, 2014. Anais eletrônicos... Belém: Compós, 2014. Disponível em: www.compos.org.br (Biblioteca, Epistemologia da Comunicação, 2014).

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

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. **Vídeo sob demanda: uma nova plataforma televisiva**. In: ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 25, 2016. Goiânia. Anais... Goiânia, 2016.

MILITÃO, J. **Telenovela de época e contemporaneidade: olhares decoloniais sobre as mulheres em Lado a Lado**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, p. 185. 2022.

NOLL, Gisele. Séries, Séries Cômicas e Sitcoms: debatendo gêneros e formatos na televisão brasileira. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, XIV, 2013, S. Cruz do Sul. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-1029-1.pdf>>. Acesso em: 29 mai. 2022.

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. **(Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 21, n. 03, p. 981-1000, Dec. 2013. Available from <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000300013&lng=en&nrm=iso>

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROCHA, Simone Maria; SILVA, Vanessa R. de Lacerda e; ALBUQUERQUE, Carolina Abreu. **Séries Brasileiras no fluxo televisivo: consumo e produção na definição de um sub-gênero**. Libero, [s. l.], p. 77-88, 2014. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/08-Simone-Vanessa-e-Carolina.pdf>. Acesso em: 29 maio 2022.

RONSINI, V. M. (2016) **Telenovelas e a questão da feminilidade de classe**. MATRIZES, 10(2), 45-60.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cad. Pagu, Campinas, n. 16, p. 115- 136, 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 07 de outubro de 2022.