

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO

JANAÍNA DAUDT FISCHER

O HUMOR NOS ROTEIROS DE “A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA”:
UMA VISÃO A PARTIR DE SEUS DIÁLOGOS

PORTO ALEGRE

2016

JANAÍNA DAUDT FISCHER

O HUMOR NOS ROTEIROS DE “A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA”:
UMA VISÃO A PARTIR DE SEUS DIÁLOGOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

PORTO ALEGRE

2016

F529h Fischer, Janaína Daudt
O humor nos roteiros de “A comédia da vida privada”: uma
visão a partir de seus diálogos [manuscrito] / Janaína Daudt Fischer. –
2016.

154 f. ; 29 cm.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação – Televisão. 2. Roteiros – Televisão – Brasil. 3.
Comédias seriadas – roteiros. 4. Humor – Televisão – Brasil. 5. Comédia
da vida privada – Televisão. I. Título.

CDU 659.3:821.134.3(81)-7

Catologação na fonte: Paula Pêgas de Lima CRB 10/1229

JANAÍNA DAUDT FISCHER

O HUMOR NOS ROTEIROS DE “A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA”:
UMA VISÃO A PARTIR DE SEUS DIÁLOGOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em:

Carlos Gerbase, Dr. (Orientador)

PUC-RS

Ana Carolina Escosteguy, Dr.^a

PUC-RS

Flávia Seligman, Dr.^a

UNISINOS

Dedicado à memória de meu pai, Nilton Bueno Fischer, professor e pesquisador apaixonado,
que me deixou, entre tantas heranças afetivas, a crença numa universidade acolhedora, a
torcida pelo inter e o amor pela televisão.

AGRADECIMENTOS

Dois anos de mestrado é tempo suficiente para muita coisa acontecer. Nem todas boas, mas sempre intensas. Uma das melhores foi o encontro e a convivência com os colegas Lolita Magni, Bibiana Osório, Micaela Rossetti e Juliano Martins. Obrigada a vocês – e muito – pelo apoio quando duvidei, pela procura quando vocês precisaram, e pelas piadas: sempre!

Agradeço aos meus colegas de trabalho da Casa de Cinema de Porto Alegre, que compreenderam minhas ausências e seguem incentivando minhas conquistas. Márcio Schoenardie, obrigada por me aguentar, por me ajudar a criar cenas engraçadas (na realidade e na ficção), e por ter assumido a direção das “minhas diárias” no set da nossa série Fora de Quadro quando eu tinha aula de mestrado. Isadora Victora e Glauco Urbim que seguraram a onda no set do filme “Real Beleza”, em que eu era Assistente de Direção, quando tive que me ausentar para fazer a entrevista de ingresso no mestrado (eu falei que vocês iriam estar nos agradecimentos!). A todos os colegas de equipe dos trabalhos que participei e que me inspiraram a querer saber mais sobre nossa profissão. Aos atores que já disseram alguma frase escrita por mim: obrigada pela generosidade de levarem estas palavras adiante com suas vozes, por me fazerem acreditar no que faço e querer fazer sempre melhor. Obrigadíssima aos parceiros Ana Luiza Azevedo, Nora Goulart, Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, meus “chefes”, pelo aprendizado na vida profissional, pela afetiva convivência no dia a dia, e pela grande oportunidade que me deram ao me convidarem para ser roteirista. É uma honra criar histórias com vocês.

Muito obrigada a meu orientador (e também colega de trabalho), Carlos Gerbase, pelo apoio em todos os momentos, pelas orientações, livros, aulas e pela compreensão em meu calendário “sazonal” de dedicação ao mestrado. Agradeço, Gerbase, por teres acreditado em minha ideia desde o início e me incentivado a investigá-la.

Obrigada a minha tia Rosa Maria, por ter me apresentado as obras de Arlindo Machado, por ter me incentivado em meu interesse pelo mestrado e por ser minha primeira referência como uma “pesquisadora da televisão brasileira”.

A meu irmão, Gustavo, colega do mundo da Comunicação, agora colega do mundo acadêmico e sempre companheiro atento de minhas andanças pela vida, pelas escritas e pelas telas. Obrigada pelos conselhos de sempre e por ouvir-me quando preciso. É confortante saber que existes em minha vida!

Mãããã! Obrigada! À minha mãe, Beatriz Daudt Fischer, agradeço pela “adoção” de meu trabalho como uma orientadora-mãe, pela dedicação que vejo teres com teus orientandos

e que me emociona sempre, pela potência que enxergas na pesquisa acadêmica e que me inspirou e inspira a acreditar no que estou fazendo, e por estares presente na minha vida com tanto amor. A leitura que fizeste de meus capítulos foi essencial, assim como foram nossas conversas afetivas e científicas durante toda esta jornada. Gracias mil! E obrigada também a minha maravilhosa avó, Sibila Zeni Daudt, que completa 97 anos no dia em que entrego esta dissertação. Vó Bila, és um exemplo para todos nós, tua curiosidade sobre o mundo nos inspira a investigar sempre e mais.

Agreço a Capes pela bolsa parcial concedida e a todo o Programa de Pós-Graduação da FAMECOS/PUCRS pela estrutura estabelecida para que possamos desenvolver nossas pesquisas. Obrigada às professoras componentes das bancas de qualificação e final, Ana Carolina Escosteguy e Flávia Seligman, pela leitura cuidadosa de meu trabalho, assim como pelo incentivo através de sugestões e questionamentos enriquecedores para que eu seguisse na investigação, fortalecendo-a.

Obrigada também à professora Mirna Spritzer por ter me aceito como “aluna especial” no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRGS. Foi meu primeiro contato com a pós-graduação (ainda antes de fazer a prova de mestrado) e ajudou a despertar em mim, através do estudo da “fala”, o interesse pela investigação de quem “escreve o que se fala”. Entre outros autores, a professora apresentou-me Valère Novarina, que diz:

Aquele que fala, aquele que escreve, é alguém que joga suas palavras como pedras divinatórias, como dados lançados. [...] ele leva cada palavra a seu ouvido para ouvir. Nós ouvimos dentro das palavras as coisas em suspenso, o mundo em suspenso nos nossos lábios, o instante falado, toda a matéria, todo o universo suspensos no instante da fala (NOVARINA, 2009, p. 20).

RESUMO

Existe um “jeito Guel Arraes” de fazer televisão? E, em caso positivo, seria esta uma produção somente possível em um tempo e um espaço específicos? Como as técnicas de comicidade são utilizadas na produção de sentido na escrita dos diálogos de roteiro? Estas e outras questões são percorridas na presente pesquisa, que analisou os diálogos de doze roteiros da série “A Comédia da Vida Privada”, produzida e exibida de 1995 a 1997, pelo Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. A abordagem metodológica propõe um elo entre as ferramentas da Análise Fílmica e a perspectiva dos Estudos Culturais (utilizando como inspiração o Circuito Cultural de Richard Johnson) no intuito de depreender as relações entre quem escreve, o que escreve e as culturas vividas que formam e são formadas tanto por produtores quanto por espectadores. Algumas categorias de análise foram criadas, baseando-se principalmente na leitura de “O Riso” de Henri Bergson, tais como: “inversão”, “repetição”, “inteligência em oposição à emoção” e “dimensão ética do humor”, entre outras. A análise buscou integrar estas categorias com aspectos culturais brasileiros, a partir de autores como Roberto DaMatta e Mirian Goldenberg. Uma entrevista com o realizador Guel Arraes também compõe o arcabouço de referenciais desta pesquisa, assim como leituras relativas à narrativa, humor, comédia, roteiro e diálogos. Entre as considerações finais cabe destacar que se percebe direta relação entre os diálogos analisados e aspectos da cultura brasileira do final do século XX, assim como considera-se existir um “posicionamento” dos autores a partir do qual comunicam uma visão do Brasil. A pesquisa pretende contribuir para o aprofundamento teórico sobre a prática da escrita de diálogos de roteiro de comédia para a televisão brasileira.

Palavras-chave: Comunicação. Roteiro. Humor. Comédia. Televisão. Núcleo Guel Arraes.

ABSTRACT

Is there a “Guel Arraes way” (Guel Arraes Center, Globo TV) to create television content? And if so, would this production only be possible in a specific time and place? How are the comic techniques used in the production of meaning in dialogue scriptwriting? These and other issues are covered in this research, which analyzed the dialogues of twelve scripts of the series “The Comedy of Private Life”, produced and aired by Globo TV from 1995 to 1997, created by Guel Arraes Center. The methodological approach proposes a link between the tools of Film Analysis and the perspective of Cultural Studies (using as inspiration the Cultural Circuit of Richard Johnson) in order to infer the relationship between the writer, the writing and the lived cultures that form and are formed both by producers and spectators. Some categories were created, based mainly on the reading of Henri Bergson’s book “Laughter”, such as “inversion”, “repetition”, “intelligence opposed to emotion” and “ethical dimension of humor”, among others. The analysis sought to integrate these categories with Brazilian cultural aspects, inspired by authors like Roberto DaMatta and Mirian Goldenberg. An interview with the director Guel Arraes also makes up the reference’s framework of this research, as well as readings on narrative, humor, comedy, scriptwriting and dialogues. Among the final considerations, we should highlight that is noticed direct relationship between the analyzed dialogues and aspects of Brazilian culture of the late twentieth century, and it is considered that there is a “positioning” of the authors from which they communicate a vision of Brazil. The research aims to contribute to the theoretical study on the practice of writing comic dialogues on scripts for Brazilian television.

Keywords: Communication. Scriptwriting. Humor. Comedy. Television. Guel Arraes.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Circuito da Cultura de Johnson..... | 34 |
|--|----|

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Tabela de análise: trecho x categoria..... | 95 |
|---|----|

LISTA DE SIGLAS

- ACPV - “A Comédia da Vida Privada”
- AGU - Advocacia Geral da União
- APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte
- CCCS - *Centre of Contemporary Cultural Studies*
- CGU - Controladoria Geral da União
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- DVD - *Digital Versatile Disc*
- NGA - Núcleo Guel Arraes
- Sunab - Superintendência Nacional de Abastecimento
- UHF - *Ultra High Frequency*
- VHS - *Video Home System*

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 EM BUSCA DE UM CAMINHO DE INVESTIGAÇÃO | 20 |
| 2.1 Análise Fílmica como base | 22 |
| 2.2 O Circuito Cultural de Johnson como inspiração | 31 |
| 2.3 Caminhos, escolhas e novas perguntas | 35 |
| 3 NARRATIVA, HUMOR, TELEVISÃO, ROTEIRO E DIÁLOGOS | 38 |
| 3.1 Narrativa | 38 |
| 3.2 Humor e comédia | 42 |
| 3.3 Televisão | 55 |
| 3.4 Roteiro e diálogos | 59 |
| 3.4.1 <i>O diálogo cômico</i> | 66 |
| 4 NÚCLEO GUEL ARRAES: CULTURAS VIVIDAS, PRODUTOR E TEXTO | 69 |
| 4.1 Culturas vividas: padrões socioculturais do Brasil da década de 1990 | 69 |
| 4.2 Produtor: Guel Arraes e seu Núcleo | 75 |
| 4.2.1 <i>Luis Fernando Verissimo</i> | 83 |
| 4.3 Texto: a série “A Comédia da Vida Privada” | 87 |
| 5 ANÁLISE DOS DIÁLOGOS | 91 |
| 5.1 A casa | 97 |
| 5.2 A rua | 110 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 118 |
| REFERÊNCIAS | 123 |
| APÊNDICES | 129 |

1 INTRODUÇÃO

[...] na verdade, escrevemos sobre nós mesmos... apesar de todas as proteções da ciência, ou da filosofia, ou da racionalidade científica. Reitero, igualmente, o que também Boaventura de Souza Santos já afirmou: todo conhecimento é autoconhecimento (EGGERT, 2004, p. 550).

Década de 90, século XX. Uma casa que amava os livros e continha muitos deles, uma sala que continha uma televisão de grande porte e que era bastante assistida pelos membros da família. Rádio AM com presença constante na cozinha. Pai e mãe pesquisadores e orientadores na vida acadêmica, na área da Educação. Irmão estudante de Comunicação e redator publicitário. Livros, teses, dissertações, televisão. Além da tela, havia um aparelho de videocassete (VHS), comprado logo que a novidade chegou ao mercado. Neste ambiente, formava-se uma nova estudante de Comunicação, eu, com evidente simpatia pela televisão usufruída em casa, que assistia sem saber que um dia poderia tornar-se “objeto de estudo”. Este dia não demorou a surgir, quando a possibilidade de ser bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) se concretizou sob a orientação do Professor Sérgio Caparelli. A pesquisa em questão tratava da regulamentação da televisão no Brasil (CAPARELLI, 1997) e a mim coube a parte relativa à consolidação da Rede Record no espectro televisivo nacional. Entender a televisão como parte do processo econômico e político de um país foi a porta de entrada para, em meu trabalho de conclusão de curso de graduação, voltar ao tema ampliando-o, na tentativa de compreender também como se dava a veiculação do conteúdo religioso por tal rede de comunicação.

A trajetória profissional, no entanto, não seguiu no universo acadêmico logo a seguir, ainda que o gosto pela televisão continuasse presente, ao ponto de conservar, até hoje, as fitas VHS nas quais gravava o que me pareciam conteúdos relevantes da televisão. Entre estas gravações, estão vários episódios de “A Comédia da Vida Privada” (ACVP), série exibida pela Rede Globo entre os anos de 1995 e 1997 e que chamava minha atenção¹. A sensação que eu tinha era a de que deveria “guardar” aquele material. A vida “pré-internet”, de um certo modo, criava um laço diferente com o que se assistia na televisão. Se um programa de televisão não fosse gravado nas fitas caseiras, dificilmente poderia ser visto de novo. Algumas séries internacionais se conseguiam nas locadoras de vídeo, e, aos poucos começavam a ser

¹ Utilizaremos o termo “série” para referirmo-nos à Comédia da Vida Privada de acordo com a concepção de Arlindo Machado (2003) que a caracteriza como uma “série de unitários”: um conjunto de episódios únicos, formando uma espécie de “série” por assim terem sido concebidos, em conjunto, pelos mesmos autores e núcleo de criação. Trataremos deste tema com mais detalhe no capítulo 4 da presente pesquisa.

comercializadas as “caixas” de séries brasileiras. Mas programas humorísticos como ACVP dificilmente estariam disponíveis se não fosse nas “minhas” fitas VHS. Confesso não ter a memória de, de fato, assistir estas fitas muitas vezes. Penso agora que minha intenção inconsciente era a de “coleccionar raridades” para o futuro e, de um certo modo, “separar” aqueles programas do resto da programação televisiva. Um recorte, se poderia dizer, se fosse um universo de pesquisa e seu objeto. E foi o que se tornou. Mas isso ainda levaria anos para acontecer.

O caminho profissional que segui desde então, após minha formatura em Publicidade e Propaganda (1998) foi o da produção audiovisual, majoritariamente na função de Assistente de Direção. Dez anos após a formatura, quando minha carreira era exclusivamente dedicada às produções audiovisuais de ficção (cinema e televisão), decidi por cursar uma Especialização em Cinema. Meu trabalho final discutia até que ponto o Assistente de Direção era também “autor” dos filmes nos quais trabalhava. O ensaio encaixou-se na linha de pesquisa chamada “Reflexão sobre a Prática” que valoriza o ato de transformar experiência em conhecimento através da reelaboração do pensamento, convertendo a prática em informação sistematizada. A discussão sobre autoria no processo criativo era a semente de um novo caminho que surgia sem eu nem mesmo perceber: o de tornar-me roteirista.

Desde 2003 eu já trabalhava, como Assistente de Direção, nos projetos da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre. Foi lá que desenvolvi meus trabalhos como roteirista desde o início de 2011, quando passei a integrar uma etapa da realização audiovisual que ainda não conhecia: a da “criação”, desde a primeira ideia até sua escrita em forma de roteiro. A produtora em questão tinha como sócios três dos roteiristas que faziam parte justamente da série ACVP: Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Eles contribuía também (principalmente Furtado) com diversos outros projetos da Rede Globo de Televisão, notadamente os que faziam parte do Núcleo Guel Arraes (NGA). Este Núcleo se constitui por um conjunto de criadores (roteiristas, diretores, atores) que, sob a coordenação de Guel Arraes, produz, desde 1991, uma série de programas, entre ficção e documentário (e inclusive misturando estes gêneros) que tem se caracterizado por apresentar “formatos inovadores” (FECHINE, 2008, p. 9), para dizer o mínimo, na televisão brasileira. Estes programas, sejam séries semanais, mensais, episódios de apresentação única, programas de auditório ou quadros exibidos dentro de outros programas da emissora, têm, ao menos, uma característica em comum: o uso do humor.

Em minha trajetória desenhou-se, portanto, este novo caminho e, com ele, novos questionamentos e mais uma vez o interesse em “refletir sobre a prática”. A partir deste início

de experiência, e identificando-me mais com a escrita do gênero comédia, questiono-me sobre o que assisto e o que escrevo; pergunto-me o que é “bom” e o que não é, o que é engraçado; o que “funciona” e o que não atinge seu objetivo. A escritora americana Anne Lamott (2011) defende a ideia de que “escrever é reescrever”², ou seja, refletir sobre a prática, encontrar outros caminhos. É neste sentido que proponho este estudo, ao colocar-me como partícula inquieta dentro do processo de criação, na intenção de aperfeiçoar a prática, de resolver algumas dúvidas e encontrar outras.

Na busca por maior fundamentação teórica para essa reflexão sobre a prática e sobre a experiência da escrita de roteiros, encontro autores que trabalham o conceito de “experiência”, como o espanhol Jorge Larrosa. Em seu texto “Experiência e Paixão” (2004) o autor traz o conceito de que pensar reflexivamente é “dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (p. 151) através de palavras. O autor entende a palavra experiência como “o que nos acontece” e não como “o que acontece”:

A experiência, a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2004, p. 160).

A experiência que “me aconteceu” – trabalhar como roteirista de uma série do NGA (“Doce de Mãe”³, escrita em 2013) – fomentou a vontade de “parar para pensar”, “suspender o automatismo da ação”, “escutar os outros” e “demorar-se nos detalhes”. Pouco tempo antes da escrita da série, eu havia feito um curso com a roteirista Adriana Falcão, chamado “A voz dos personagens”, tratando sobre a escrita de diálogos de cena. Mais do que creditá-la como roteirista, pode-se dizer que ela é uma “dialoguista”: sua função preferida numa equipe de roteiro é escrever “apenas” os diálogos. Identifiquei-me com Adriana por esta preferência e, pela primeira vez, entendi que era possível “demorar-se nos detalhes” desta experiência e pensar os diálogos como uma parte específica dentro da criação das cenas.

² Todas as vezes em que, após alguma citação indireta, houver aspas em dada expressão e a página de citação não estiver indicada, significa que o recurso das aspas foi empregado apenas para dar ênfase e não para transcreever determinado termo utilizado pelo autor referenciado.

³ “Doce de Mãe” é uma série em 13 episódios, produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre em parceria com a Rede Globo de Televisão. A redação final dos roteiros é de Jorge Furtado. A série venceu o prêmio Emmy Internacional® como “melhor série de comédia” no ano de 2015.

Iniciei este projeto de pesquisa de Mestrado interessada em analisar isoladamente os roteiros dos programas produzidos pelo NGA, e ainda mais especificamente, na tentativa de deter o olhar “apenas” sobre os diálogos escritos neles. A escolha da série ACVP – surgiu naturalmente, ao procurar, entre os programas do NGA, aquele com o qual mais me identificava, em que percebia características de qualidade (ainda segundo meus critérios pessoais) e, ao mesmo tempo, do qual mantinha certa distância como realizadora. Segundo Jorge Furtado, um roteirista deve “contar histórias que lhe interessam, falar sobre o que conhece ou tem curiosidade a respeito” (informação verbal)⁴. Pergunto: poderia esta ser uma premissa interessante também para o pesquisador? Em caso positivo, penso que reunir interesse pessoal, curiosidade profissional e conhecimento (em formação) a respeito do tema foi a combinação que garantiu prazer e potência instigadora à pesquisa que aqui se apresenta.

Entre 1995 e 1997, a Rede Globo de Televisão produziu e transmitiu a série ACVP, inicialmente baseada em crônicas do escritor Luis Fernando Verissimo que retratavam, com humor, pequenas histórias sobre o cotidiano da classe média brasileira. A série foi condecorada com o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1995 e, na mesma época, eleita o melhor programa de séries e seriados da televisão brasileira pela agência *Tv Press*.

Segundo o diretor Guel Arraes, o programa exigia um cuidado prévio com o texto, que levava muito mais tempo para ser escrito que a média dos roteiros de novelas e seriados. Por outro lado, a gravação podia levar apenas dois dias. Para ele, a sofisticação estava no roteiro, não na produção (WIKIPÉDIA, 2013).

Ao elaborar o projeto de pesquisa, algumas perguntas iniciais surgiram: no desenvolvimento da narrativa audiovisual, e, mais especificamente, na escrita de diálogos para roteiros de séries de televisão brasileiras, como o humor atinge seu objetivo? Onde estaria o humor nos roteiros de ACVP? A partir deste que poderia ser considerado um exemplo eficiente de comédia para televisão brasileira, é possível estabelecer parâmetros para a escrita de outros roteiros com a mesma finalidade? E o que é um “exemplo eficiente”? Ao longo da pesquisa as perguntas foram ampliando-se, principalmente pela percepção de que seria necessário refletir sobre o “macro” para compreender o “micro”. Na busca de responder a estas questões, o primeiro passo foi a busca pelos instrumentos de pesquisa: a tentativa de traçar uma metodologia.

⁴ Anotações pessoais a partir de curso de roteiro ministrado por Jorge Furtado. Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, RS.

Assim, no capítulo 2 deste trabalho se conhecem os caminhos metodológicos percorridos na trajetória desta pesquisa. E não houve, neste caso, uma linha reta para seguir. A ideia inicial fora utilizar a metodologia de Análise Fílmica, inspirada em autores como Jacques Aumont e Michel Marie (2009) para dar conta de conhecer “como se analisa um filme”, no sentido de tentar responder às perguntas de pesquisa que se tinha até então. Com o decorrer das leituras e dos aprofundamentos teóricos, alguns autores do campo dos Estudos Culturais, como Stuart Hall, Raymond Williams e Richard Johnson, entre outros, nos inspiraram enfatizando que não se pode compreender um projeto cultural sem que se compreenda também a sua formação, sua constituição.

As perguntas ampliaram-se: a partir de trechos de diálogos de episódios de ACVP, o que se pode denotar de importante ou recorrente? Quem escreve estes roteiros? Quais suas referências? Quais as suas trajetórias? De que “lugar” escrevem? Em que cultura se inserem? Como se escreve comédia “eficiente” para televisão? É possível (ou necessário) estabelecer regras para escrever diálogos em um roteiro de comédia para televisão? Qual a função do diálogo dentro das cenas de comédia? A eficiência destes diálogos tem relação com o contexto em que são escritos e transmitidos?

Assim, à luz dos Estudos Culturais (utilizando como inspiração o Circuito Cultural que o autor Richard Johnson propõe) este estudo, aliado a teorias narrativas e de roteiro - em combinação com ferramentas da Análise Fílmica - pretende compreender processo e estrutura em diálogos nos roteiros do NGA, no intuito de fazer emergir categorias de análise que possam ajudar a compreender aspectos relacionados ao êxito⁵ de tal programa televisivo. E ainda, se possível, estabelecer relações entre tais aspectos e os sujeitos que os constituem, com o conteúdo em si, além do contexto cultural que os formam, já que, conforme já enfatizado acima, sob a perspectiva teórica aqui assumida, roteiros estão diretamente relacionados à cultura que os cerca. A análise foi elaborada utilizando como base uma lista de categorias criadas por esta pesquisa a partir de autores relacionados às teorias acerca do humor, às teorias de roteiro, e especificamente, àquelas referentes à escrita de diálogos. Para

⁵ Não foram encontrados dados oficiais com relação à audiência da série. No entanto, a pesquisadora Maria Eduarda Mota da Rocha (FECHINE, 2008) refere-se ao tema: “[o] programa Comédia da Vida Privada teve sua sobrevivência comprometida porque perdia para o Programa do Ratinho, do SBT, muito menos custoso.” (ROCHA, 2008, p. 106). Já, a partir dos depoimentos de Guel Arraes (FECHINE, 2008) e Jorge Furtado (2014), se pode ter uma outra aproximação ao tema, no sentido de que “exitoso” pode estar mais próximo de “marcante” do que de ter bons números de audiência. Jorge Furtado: “[ACVP] é uma comédia de texto, atores bons, assim, ela é muito marcante. Foi um sucesso enorme de público e até hoje as pessoas gostam, roda de novo” (2014, p. 121). E nas palavras de Guel Arraes: “Os programas que a gente fez foram programas que tiveram audiência, mas não posso dizer que foram sucessos de audiência estrondosos: uns fizeram mais sucesso, outros menos, mas todos fizeram tanto barulho que a lembrança que tenho deles é que tiveram uma grande audiência” (ARRAES apud FECHINE, 2008, p. 329).

ter acesso aos diálogos, foram transcritos trechos de doze episódios da série⁶ disponíveis na internet⁷. Foi realizada uma entrevista com Guel Arraes (Apêndice A), além da leitura de bibliografia a respeito dos temas⁸.

No terceiro capítulo da presente pesquisa, são apresentados alguns conceitos básicos, já sob inspiração da metodologia híbrida escolhida, que percorrerão a futura análise dos diálogos. São eles: narrativa, humor e comédia, televisão, roteiro e diálogos. A origem histórica e as principais características de cada conceito são referidas no sentido de colaborar com um conhecimento mais amplo a respeito do objeto de pesquisa.

A seguir, no capítulo 4, percorrem-se os seguintes pontos propostos pelo Circuito Cultural de Johnson: culturas vividas, autor e texto. Por culturas vividas entende-se o contexto histórico-social tanto de quem produz quanto de quem consome o produto cultural em questão. Vale ressaltar que não destacamos, no “trajeto do circuito” a passagem por um dos elementos que é o do “leitor”, ou o público/audiência. Isso porque não consideramos esta uma pesquisa de “estudo de recepção”. No entanto, estes elementos do circuito não são estanques. Uma vez que se compreende o humor como algo que só existe quando compartilhado (como está apontado no capítulo 3), não se desassocia o público de nenhum dos elementos do circuito. Portanto em “culturas vividas” se dá a conhecer o ambiente sócio-político-cultural do Brasil na década de 1990. Conhecer o “autor” do objeto de pesquisa em questão é percorrer a trajetória pessoal e profissional de Guel Arraes, bem como conhecer a formação do NGA dentro da estrutura da Rede Globo de Televisão. Como “autor” entende-se “quem” escreve e “de onde” escreve, ou seja, trata de biografia tanto quanto de condições de produção. A pesquisa foca na pessoa de Guel Arraes, mas não deixa de mencionar outros autores que compõem o grupo criativo do Núcleo. Há uma menção especial ao autor Luis Fernando Verissimo, salientando as principais características de seu texto e de sua trajetória profissional como cronista e também como colaborador do NGA. A seguir, o trajeto através do Circuito Cultural de Johnson passa pelo elemento “texto”, onde se traçam as principais características da série ACVP. Quando se fala que o trajeto “passa” por um ou outro elemento do circuito,

⁶ “Pais e Filhos” (1995), “Casados e Solteiros” (1995), “Apenas Bons Amigos” (1995), “Sexo na Cabeça” (1995), “Mãe é Mãe” (1995), “Menino ou Menina” (1995), “O Pesadelo da Casa Própria” (1995), “A Próxima Atração” (1996), “O Grande Amor da Minha Vida” (1996), “O Mistério da Vida Alheia” (1996), “As Idades do Amor” (1996), e “Drama” (1996).

⁷ Todos os episódios da série estão disponíveis *on-line*. Os sites dos doze que foram utilizados por esta pesquisa estão indicados no Apêndice C deste trabalho. Os critérios de escolha destes episódios estão explicitados no capítulo que trata da metodologia.

⁸ A produtora Casa de Cinema de Porto Alegre concedeu à pesquisa roteiros e escaletas de alguns episódios, porém como alguns eram bastante preliminares (quase rascunhos) e não havia grande quantidade de episódios disponíveis na forma de roteiro, optou-se por manter o padrão de transcrever os diálogos dos episódios escolhidos a partir do assistido *on-line*.

vale lembrar que o importante neste tipo de análise é a relação entre estes elementos e não a leitura de cada um como isolado do outro.

No capítulo 5 chega-se, finalmente, a análise dos trechos de diálogo selecionados. São apresentadas as categorias de análise e, a partir delas, se apresenta um olhar que tenta perceber os elementos de comicidade presentes no texto, assim como estabelecer relações entre “texto e contexto”. Desta maneira, pretende-se buscar relações entre a formação dos roteiristas de ACVP (especialmente Guel Arraes), os padrões culturais de seu tempo e as características dos diálogos que escrevem em seus roteiros.

Este estudo intenciona, de maneira simultânea e complementar, propor um elo entre a ferramenta metodológica da Análise Fílmica e a perspectiva dos Estudos Culturais. Assim, busca-se a possibilidade de um novo olhar acerca das questões que problematizam a pesquisa. Desta maneira, pretende-se contribuir para o aprofundamento teórico sobre a prática da escrita de roteiros de comédia seriada para a televisão brasileira.

Compreendendo que humor é produto e reflexo da sociedade humana, a presente pesquisa não pretende encontrar fórmulas, mas – ao contrário disso – ampliar as possibilidades criativas através da reflexão sobre a prática da escrita de roteiros. Entendo ser este mais um passo em minha trajetória profissional (como roteirista) e acadêmica (como pesquisadora), na tentativa de ressignificar a memória afetiva a respeito de um programa de televisão, tornando-o novamente objeto de meu olhar, agora cercada de autores e referenciais teóricos que me ajudam tanto a responder como a perguntar.

2 EM BUSCA DE UM CAMINHO DE INVESTIGAÇÃO

No trabalho do investigador, penso que o grande salto para a diferença tem a ver com uma atitude de abertura, de entrega a esse estranho (objeto, tema, teoria, autor) que passa a nos habitar a partir de um dado momento. A pergunta é: até que ponto nos deixamos efetivamente transformar? Até que ponto aceitamos modificar nossas certezas consoladoras? Em que medida revolucionamos nossa alma, deixamo-nos liberar o pensamento daquilo que já está ali instalado, pensado, silenciosamente, para ir adiante, converter a rota, abandonar a serena atitude de quem legítima o que já sabe? (FISCHER, 2005, p. 135).

Referir-se à rota, caminho, percurso ou trajetória tem a ver com uma atitude de movimento que se dá “no tempo”. Uma pesquisa não se inicia no dia da matrícula do mestrado, nem mesmo na primeira palavra digitada no arquivo “dissertação.doc”, ela vem de antes, no nosso caso específico de uma reflexão sobre a prática, conforme citado na Introdução deste trabalho. O fato é que ela se transforma. E evolui, modificando-se, à medida em que “existe no tempo”; à medida em que o pesquisador se deixa permear pelas leituras, pelas escutas e também pelas falas e artigos que produz e compartilha. O desejo de compreender os elementos de comicidade contidos em diálogos de roteiro uniu-se ao prazer de reencontrar um objeto de estudo que antes era apenas uma boa lembrança, e, juntos, formaram uma primeira pergunta de pesquisa: “o que faz um diálogo ser engraçado?”; ou: “existe uma gramática do cômico?”.

Conforme se pode constatar, as primeiras inquietações da pesquisa possuíam um viés mais estruturalista, relacionado com uma hipótese de “identificação de elementos cômicos”, onde o próprio termo “gramática” remetia a regras e a uma possível “aplicação” das mesmas. Esta visão parecia conectar-se mais diretamente com o método de “análise fílmica”, na pretensão de que fosse possível “dissecar” um texto e dele extrair seus “ingredientes cômicos”. Ao aproximarmos-nos desta metodologia, no entanto, já acontece o primeiro impacto: ela não se apresenta de modo estanque, não possui apenas uma maneira de ser “aplicada” e, mais do que isso, também se transformou e evoluiu no tempo. No próximo subcapítulo nos dedicaremos a conhecê-la em maior profundidade.

Antes de adentrar no campo da Análise Fílmica, porém, nos falta indicar para que lado convergiu nossa rota ao ampliar a visão sobre o que significa analisar um filme, e como se pode proceder frente a tal desafio, considerando especificamente neste caso, uma série de televisão⁹.

⁹ Ao nos referirmos a nosso objeto de pesquisa, mesmo sendo uma série de televisão, utilizaremos também os termos “filme” e “fílmico/a”, assim como em muitos momentos “texto” ou “leitura” entendendo que são

Num primeiro exercício de exposição para colegas de aula a respeito da metodologia da Análise Fílmica como escolha para nossa pesquisa em andamento, houve um questionamento por parte dos ouvintes – também companheiros na jornada da pesquisa – sobre o contexto em que a série ACVP foi produzida e exibida. Estas perguntas (como, por exemplo: “sua pesquisa não levará em conta a época, o país e as pessoas que escrevem, assim como as que riem?”), ainda que desafiassem o caminho que se pretendia seguir, passaram a constituir um novo foco de leitura desta pesquisa e guiaram-na para uma aproximação com o campo dos Estudos Culturais.

[...] somos, então, desafiados a operar de forma consistente e radical com os conceitos teóricos e, ao mesmo tempo, somos instigados a questionar continuamente nossos referenciais, pois esses são tomados, também, como parciais e provisórios. Nessa perspectiva, toda investigação se expressa e está marcada por incongruências e multiplicidades, por fragmentos de discursos que se cruzam; alguns compõem arranjos e outros escapam. A “realidade” jamais terá apenas uma versão – ela é, ao mesmo tempo, muitas coisas e tem muitas direções (MEYER; SOARES, 2005, p. 40).

Algumas perguntas ou referenciais podem “compor arranjos” como nos propõem as autoras acima, e provocam a necessidade de ampliar o espectro de autores, conhecendo outros referenciais teóricos. Neste caso, surgiram algumas aproximações ao campo dos Estudos Culturais quando, então, as leituras realizadas parecem ter convergido para que esta pesquisa ganhasse novo fôlego e dimensão: quem escreve, de onde escreve, quem lê, e em que ambiente cultural vivem estes que escrevem e que leem os diálogos de ACVP? E (além disso): quais relações se podem estabelecer entre eles e o texto da série? Seria possível encontrar parte dos elementos cômicos ao investigar também nesta direção? A partir de então, nos propusemos a conhecer alguns autores da área e a traçar esta nova rota na pesquisa que aqui se apresenta.

Concordo com Martín-Barbero que já na época do livro “Dos meios às mediações” dizia que, a partir de um determinado momento, no cenário contemporâneo, as fronteiras do nosso objeto, o objeto da Comunicação, implodem. Do meu ponto de vista, isso não diz respeito exclusivamente aos estudos culturais, diz respeito, também, aos estudos em Comunicação. Ou seja, se até um determinado momento a gente pode mapear e identificar determinadas fronteiras, após a virada cultural se associam sentidos à economia e à política ampliando nosso objeto de estudo (ESCOSTEGUY, 2015, p. 138).

Como aponta Escosteguy (2015), o borramento de fronteiras torna-se essencial nos estudos da Comunicação. Assim, ao invés de uma lupa, que foca e amplia apenas um ponto,

equivalentes nos sentidos propostos aqui. Filme e texto como produto audiovisual; leitores e leitura como espectadores e sua audiência.

nossa pesquisa passou a optar por uma lente grande-angular que, quanto mais aproximada do objeto em questão, mais coloca em quadro elementos do seu entorno. É importante assinalar, entretanto, que não houve uma guinada radical na trajetória, e nem nosso perfil de pesquisadora conseguiu perceber as fronteiras movediças logo que elas se apresentaram.

Nos subcapítulos a seguir ainda veremos cada campo com seu “título”, sua “fronteira”, seu espaço mais ou menos delimitado. No capítulo seguinte dedicamos nosso olhar basicamente a percorrer o Circuito da Cultura de Johnson no que diz respeito ao nosso objeto de pesquisa. No decorrer da análise, porém – e este foi um processo natural durante os encontros e reencontros com o objeto de pesquisa, permeado pelos autores lidos – as distâncias diminuíram e a tentativa foi de embaralhamento do olhar. Em outras palavras, os parâmetros da Análise Fílmica, que serviram muito mais para analisar a forma – mas que não se restringiram somente a ela – foram mesclados com um olhar guiado pelos Estudos Culturais, mais ligados ao entorno de produtores e leitores/espectadores. Seguindo nesta perspectiva, pensamos ter construído um percurso com “base” na Análise Fílmica e com “inspiração” nos Estudos Culturais (mais especificamente em um de seus autores: Richard Johnson e seu Circuito da Cultura). Conforme Johnson (1999, p. 10), “[...] os Estudos Culturais são um processo, uma espécie de alquimia para produzir conhecimento útil: qualquer tentativa de codificá-los pode paralisar suas reações”.

2.1 Análise Fílmica como base

A observação de uma obra audiovisual torna-se analítica quando dissocia elementos e se debruça mais profundamente sobre eles. É a atenção prestada ao “pormenor”. Na recente história do cinema (em seus 118 anos de existência), diferentes tipos de análises fílmicas foram propostos por diversos autores e cineastas e, a cada estudo, novas aproximações ao tema foram somadas. Iniciamos nossa aproximação à metodologia de Análise Fílmica através dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2009), que traçam um histórico da mesma e propõem instrumentos e modelos de metodologia, apresentando um mapa aos pesquisadores e interessados no tema. Segundo os autores, no início do século XX, o cineasta russo Sergei Eisenstein¹⁰ foi um dos primeiros (muito provavelmente o primeiro) realizadores a “voltar” ao seu filme e analisá-lo em detalhe, revelando significados simbólicos em cada plano filmado.

¹⁰ Sergei Eisenstein (1898-1948), cineasta russo, ativo participante da revolução russa de 1917. Ficou conhecido pela importância que dava à montagem dos filmes, tanto na prática de seu cinema, quanto nos escritos que produziu sobre o tema.

Eisenstein decupou uma sequência (14 planos) de seu filme “Encouraçado Potemkin” (1925), na tentativa de demonstrar como cada composição visual de seus enquadramentos estava “a serviço” de uma ideia política que o filme trazia. Para Eisenstein, a eficácia política só se alcançava com um trabalho formal minucioso. Esta análise foi publicada somente 35 anos depois (em 1969) no número 210 do “*Cahiers do Cinéma*”, revista histórica da França, surgida no início dos anos 50, época em que começou a se discutir a política dos autores, assim como se incentivou a criação de cineclubes e espaços de discussão sobre cinema. Foi na França, nesta mesma época, que outro tipo de análise fílmica tomou forma e surgiram as “fichas filmográficas”, que se compunham de três partes: informativa, descritiva e analítica.

Esse alinhamento [das fichas] reproduzia nitidamente o modelo da dissertação literária clássica que então dominava sem contestação. Os riscos de um zelo escolar aumentavam pela novidade do objecto. O mais grave consistia sem dúvida numa dispersão artificial da análise em rubricas pré-estabelecidas: assim, a análise dita “cinematográfica” (ou “cinegráfica” conforme os autores) - por oposição à análise “literária” - dividia-se em estudo da realização, montagem, luz, cenários, som, diálogos, como se esses tópicos fossem estanques. Elas exemplificam os perigos de uma abordagem estritamente empírica, retomando as divisões das fases de produção material do filme sem as interrogar (AUMONT; MARIE, 2009, p. 27, grifo do autor).

A partir destes primeiros exemplos que ilustram um breve histórico da metodologia, os autores Jacques Aumont e Michel Marie, em seu livro “A Análise do Filme” (2009), propõem três pontos para uma definição da análise fílmica:

1. não existe um método universal para analisar filmes.
2. a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.
3. é necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar (AUMONT; MARIE, 2009, p. 39).

Estas três definições básicas parecem ampliar mais do que delimitar o exercício da análise fílmica, tornando-o ainda mais complexo para o pesquisador. Não há apenas uma maneira de analisar um filme e nem tampouco a utilização de várias maneiras dará conta de tudo o que pode ser analisado.

Na tentativa de orientar o pesquisador em seu caminho, os autores Aumont e Marie (2009) dividem a análise do filme em três tipos de instrumentos: descritivos, citacionais e documentais.

Os instrumentos descritivos são destinados a diminuir a dificuldade de apreensão e memorização de um filme, através da descrição de partes dele utilizando diferentes

ferramentas e “lentes” de aproximação. Os instrumentos descritivos podem separar o filme em planos (quadros) ou em cenas (sequências), listando elementos como a duração do plano (ou da sequência), o ângulo (lente, profundidade), o tipo de montagem (o corte do início e do final), e itens da banda sonora (tudo o que é relativo ao som). Ao usar esta descrição, deve-se tomar cuidado para não considerar como automática a relação entre o que está sendo analisado e o “plano”, já que a análise de um filme tem a ver com “unidades relacionais, abstractas, que não ocupam toda uma superfície fílmica manifesta; as unidades pertinentes de análise não tem razão alguma, a priori, para coincidir com a divisão de planos” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 52). Este tipo de descrição não parece ser o mais indicado para a análise da banda sonora pois ela, em geral, é mais contínua do que dividida (como a imagem) em planos. Esta imprecisão de delimitação é uma das dificuldades ao se utilizar este tipo de instrumento. Outro item para se ter em conta tanto na descrição plano a plano quanto na feita por sequência, é que um plano e uma cena estão sempre ligados ao que vem antes e depois, ou seja, isolá-lo para a análise é sempre arriscado e subtrativo. Em nosso caso, a análise descritiva foi utilizada somente no início de cada trecho selecionado, indicando, em uma frase, quais personagens estão em cena e em que situação se encontram.

Os instrumentos citacionais desempenham um pouco a mesma função que os anteriores, ou seja, realizam “um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico, mas conservam-se mais próximos da ‘letra’ do filme” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 46). Os citacionais dividem-se em “excertos de filme”, ou seja, a utilização de um trecho do filme (com som e imagem em movimento) que corre sempre o risco de afastar a visão do pesquisador do filme como um “todo” ao considerar apenas um pedaço dele para análise; e o “fotograma”, que seria a utilização de uma imagem “parada” de um (ou mais de um) dos planos do filme, sempre lembrando que a foto “traí” a essência do audiovisual que é a noção de “duração no tempo”, de imagem e som em “movimento”. A ferramenta citacional serve muito bem à pesquisa analítica como ilustração do item a ser debatido, como uma “memória auxiliar” do pesquisador e de seus leitores. Na presente pesquisa, podemos dizer que utilizamos o instrumento citacional ao transcrevermos trechos dos diálogos de ACVP que funcionaram exatamente como “memória auxiliar” do pesquisador, bem como uma maneira possível de trazer um objeto audiovisual para o plano da leitura acadêmica. A transcrição também tem o papel de isolar o texto de outros elementos presentes no diálogo, como: enquadramento, atuação, ritmo e tom de voz. Este isolamento é parte delicada e impõe um limite à utilização deste instrumento como único. Voltaremos a esta questão no decorrer deste trabalho.

Já os instrumentos documentais se distinguem dos anteriores por não descreverem ou citarem o próprio filme, mas por juntarem ao tema informações que vêm de fontes “externas” a ele. Os autores Aumont e Marie (2009) dividem este instrumento em “elementos anteriores à difusão do filme” (roteiro, planejamento, orçamento, entre outros) e “elementos posteriores à difusão do filme” (principalmente as críticas, mas também a própria divulgação do filme, esquemas de lançamento e de publicidade, por exemplo). O risco da utilização do instrumento documental é o de não levar em conta a fonte das informações utilizadas. No caso de uma crítica cinematográfica, por exemplo, ela nunca pode ser descolada das informações de “quem” fala e “do lugar” de onde fala. A riqueza do instrumento documental é contextualizar o filme em seu tempo histórico e trazer para a pesquisa outras visões que não “apenas” a do pesquisador. Na presente pesquisa encontramos citações à série ACVP em sites e em entrevistas de seus realizadores, mas as citações com maior profundidade foram relativas ao NGA e a seu coordenador (Guel Arraes) e não tanto à série em si, o que não impediu seu uso, pelo contrário: contribuiu para ampliar nosso olhar sobre o tema.

Além destes primeiros instrumentos, o filme ou obra audiovisual a ser analisada pode necessitar, conforme a leitura que o pesquisador deseja empreender, de diferentes tipos de “aproximação”. É possível tomá-lo como um “texto” (modelo de análise textual) que se fundamenta em “estruturas narrativas” (modelo de análise narratológica) e em “dados visuais e sonoros” (modelo de análise icônica), que produzirá em seu espectador, algum “efeito” particular (modelo de análise psicanalítica). Apontaremos algumas características de cada uma destas aproximações, excluindo a de caráter psicanalítico porque não será utilizada na presente pesquisa.

A “análise textual” pode ser compreendida dentro de dois universos: um estruturalista e um que aqui chamamos de “para além do estruturalista”. Diferentes autores dão conta destes universos e de suas particularidades.

Conforme Aumont e Marie (2009), o termo “estruturalismo” deriva dos conceitos criados por Saussure em seu livro “Curso de Linguística Geral” (originalmente publicado em 1916). Nesta obra (aqui numa apropriação bastante resumida) o autor propõe que qualquer língua pode ser analisada como um “sistema” em que os elementos sempre se relacionam entre si por oposição ou por equivalência. Este conjunto de relações formaria a “estrutura”. No universo do audiovisual, o autor Cristian Metz, em seu livro “*Langage et Cinéma*” (1971), definiu conceitos que foram fundantes na formulação da “linguagem cinematográfica” (AUMONT; MARIE, 2009).

Tal como define *Langage et Cinéma*, a noção de código permite examinar, num filme particular, tanto o papel de fenómenos gerais comuns à maior parte dos filmes (por exemplo, a analogia figurativa), como fenómenos cinematográficos mais localizados (como a montagem transparente, no cinema clássico hollywoodiano) e determinações culturais exteriores ao filme e muito variáveis (as convenções de gêneros, as representações sociais). Poderoso operador analítico, porque geral, a noção de código logo se apresentou, no campo filmológico, como o conceito estruturalista por excelência (AUMONT; MARIE, 2009, p. 88).

Aproximando a visão que vem da linguística ao universo audiovisual, a análise estruturalista enxerga o filme como um “texto”, e trabalha com três conceitos: a) o texto filmico: o filme como “unidade de discurso”; b) o sistema textual filmico: o modelo da estrutura deste enunciado filmico; c) o código: também um sistema estrutural (não textual), mas mais geral, que pode ser reaproveitado em vários textos.

Aproximando-nos do que chamamos de universo “para além do estruturalismo”, encontramos também termo “texto” para referir-se ao objeto de análise. Conforme Aumont e Marie (2009), Roland Barthes, nos anos 1960, usou-o para designar o texto (literário) moderno. Ele é visto, através desta aproximação, como um processo infinito de produções de sentido “e potencialmente, como espaço de uma actividade de leitura também ela infinita, interminável, que participa dessa produtividade essencial do texto moderno” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 89). Roland Barthes propõe a negação do “encerramento” da obra e, desta maneira, se afasta da visão mais “cientificista” do estruturalismo, em que as explicações e conceitos estariam mais fechados e seriam “separáveis” (AUMONT; MARIE, 2009). Nesta visão, o trabalho do analista-pesquisador consistiria em demonstrar a pluralidade dos elementos. Ainda que preserve alguns conceitos de Metz,

A sedução do modelo barthesiano provém essencialmente de ele substituir a obrigação de construir um sistema fixo, susceptível (pelo menos em potência) de explicar exhaustivamente o texto estudado, pela atitude ‘aberta’ que renuncia a encerrar a análise num significado final (AUMONT; MARIE, 2009, p. 91).

A análise textual sofre diversas críticas e não é utilizada amplamente se não como complementação ou ponto de partida para análises fílmicas. A seu respeito, como crítica, se diz que: aplica-se mais (ou somente) a filmes hollywoodianos “clássicos” e não ao cinema “experimental”; valoriza a “dissecação pela dissecação”, sem aprofundar questões; esquece o contexto da obra e reduz o filme a “apenas” um sistema textual. Comprova-se mais uma vez a necessidade de uma escolha plural de aproximações a um filme, mesclando instrumentos e modelos de análise. Em nossa pesquisa, a criação de categorias de análise dos diálogos (apresentadas no capítulo 5), pode ser reconhecida como uma aproximação à criação de

“códigos”. Estes códigos, ao mesmo tempo que podem vir a ser “aplicados” em outros textos (abordagem estruturalista), foram, na presente pesquisa, utilizados de um modo “aberto”, não bastando a si próprios como único instrumento de análise (numa abordagem mais próxima do pós-estruturalismo).

Dentro da “Análise como Narrativa”, os autores Aumont e Marie (2009) propõem alguns subcampos de análise dos quais destacaremos dois: o temático, e o da análise como produção. A análise temática seria aquela presente desde as conversas cotidianas até mostras de filmes e trabalhos acadêmicos, basicamente trazendo a pergunta: “qual o tema do filme?”. É importante lembrar, no entanto, que “no cinema, como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 119). Qualquer análise neste sentido precisa, portanto, levar em consideração também e sempre os aspectos formais da obra. Richard Monod, teórico da dramaturgia, propôs três questões (sobre o texto teatral) que podem servir de base para um início de análise filmica temática: 1. De que fala? (os temas); 2. O que conta? (a fábula); 3. O que diz? (o discurso, ou as teses). A partir de perguntas como estas, o tema e o conteúdo de um filme passam a constituir pontos de partida para uma complexificação do debate.

Já a “Análise como Produção”, parte de pressupostos menos estruturalistas, mas não deixa de ser influenciada pelos pensamentos elaborados anteriormente. Este modelo já parte de conceitos pós-década de 1970, como, por exemplo o de enunciação: “um termo linguístico que pretende distinguir entre aquilo que se diz, o enunciado, e os meios utilizados para o dizer, a enunciação” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 137). Quando se começa a pensar no “como”, abre-se espaço também para a análise de filmes que não apagam estas marcas da enunciação (como por exemplo, algumas produções do NGA) e a análise, portanto, torna-se mais abrangente. O crítico literário francês Gérard Genette trabalhou com o conceito de “focalização”, questionando a obra (literária, mas também a audiovisual) sob o ponto de vista do que ele chama de “modo da narrativa”, buscando entender que uma narrativa pode dar mais ou menos informações a seu leitor/espectador, focalizando interna ou externamente a narração (AUMONT; MARIE, 2009). O ponto de vista também é trabalhado neste modelo, procurando definir “quem fala”: o personagem (olhar do personagem) ou o enunciator (olhar da câmera)? O ponto de vista em geral é “o que” se vê, mas também pode ser “como” se vê. Desta maneira um filme é analisado a partir de aspectos formais (onde está a câmera), mas também de aspectos de conteúdo (a ficção), e eles seriam vistos como “marcas da enunciação”. A análise narrativa (tanto temática quanto no sentido de produção aqui proposto) foi utilizada em nossa pesquisa levando em conta autores dos Estudos Culturais no

que diz respeito a entender o entorno dos produtores e dos espectadores, bem como autores da antropologia brasileira que contribuíram para o aprofundamento das temáticas propostas pelos diálogos de ACVP.

Como último modelo de análise apresentado por Aumont e Marie (2009), está a “análise da imagem e do som” que poderia parecer, por seu título, já ter sido considerado nos itens anteriores. Porém, este enfoque valoriza a possibilidade de “separar” som e imagem, tentar isolá-los para a análise, sem nunca esquecer da inerente impossibilidade total desta separação. Seria como utilizar, para a análise da imagem, conceitos da análise pictórica, das pinturas, pois “O filme é também uma obra plástica que busca, pelo menos parcialmente, um certo tipo de prazer aos olhos [...]” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 158). Neste sentido e tentando estabelecer “uma certa autonomia” da imagem, os autores propõem quatro parâmetros de análise: 1) a análise do enquadramento e ponto de vista; 2) a montagem; 3) o espaço narrativo; e 4) a “figuratividade” da imagem fílmica. Não nos aprofundaremos em cada um destes tópicos, pois em nossa escolha de objeto de pesquisa (os diálogos), parece interessante que nos dediquemos mais especificamente a compreender a análise “do som”.

Em geral visto como secundário com relação à imagem, o som também ganha atenção de análises de filmes. De acordo com Aumont e Marie (2009), o autor Michel Chion (em seu livro *“Le Son au Cinéma”* – de 1985) defende a ideia de que o som não está separado da imagem em momento algum em um filme, e que sua percepção está sempre associada à percepção da mesma. Ele considera a fronteira entre som e imagem como sendo fictícia e reivindica uma relação de igualdade entre o som e a imagem. Mesmo com estas considerações, Chion, segundo Aumont e Marie (2009), propõe uma distinção em três elementos sonoros (ainda que a distinção total entre eles seja questionável) para melhor aprofundar o assunto: “música fílmica”, “ruídos, ambientes e diálogos” e “a fala e a voz”. Tendo em vista nossa escolha de objeto de estudo, não nos debruçaremos sobre a análise da música no filme e tentaremos compreender melhor a análise dos diálogos e da voz.

Ao colocar no mesmo subgrupo de análise os diálogos e os ruídos, Chion (apud AUMONT; MARIE, 2009) chama a atenção para a importância do que não é musical e nem verbal na banda sonora de um filme: os ruídos de cena e os sons ambiente. Neste subgrupo de diálogos e ruídos, há algumas divisões possíveis, como a seguinte: “sons fônicos (fonéticos: discurso verbal; não fonéticos: gritos, latidos, sussurros, zonzuns, etc.) [...] e [...] sons não-fônicos (todos os restantes). [...] Da mesma maneira, certos sons são de proveniência humana e outros de proveniência extra-humana [...]” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 201). Entrando no campo da análise da palavra (dos diálogos em um filme), nota-se que ela está quase sempre

associada a uma abordagem narratológica. É praticamente impossível analisar a narrativa de um filme sem apoiar-se nos conteúdos semânticos das falas, mas há também a possibilidade da análise para “além da narrativa”, ou seja, o tom, as pausas, as outras características de uma palavra que não as do estatuto narrativo. O autor propõe que se assista um filme em língua estrangeira e sem legendas, apenas para apreciar o som das falas sem seu conteúdo semântico e, a partir daí, verificar o que consegue perceber. O teórico francês André Bazin percebeu no filme “Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles uma renovação da parte sonora de um filme. Bazin vê na experiência radiofônica de Welles a origem desta criatividade sonora do realizador: “Uma vez afastado da fala tudo o que tem a ver com conteúdos semânticos, o que fica é, de certo modo, a sua qualidade de ‘imagem’” (BAZIN, 1950 apud AUMONT; MARIE, 2009, p. 204). Nesta categoria de análise, portanto (diálogos e ruídos) Chion ocupa-se do diálogo enquanto som, mais do que enquanto conteúdo. Vejamos a seguir o subgrupo “análise da fala e da voz”, onde esta divisão é ainda mais específica (AUMONT; MARIE, 2009). Chion divide a “fala” da “voz”, indicando que na primeira encontramos os elementos do “narrado, do escrito e do dialogado”, enquanto que na segunda nos aprofundaríamos no “mito da voz”. Dentro do espectro da análise da fala há uma perspectiva essencialmente narratológica que não deve ser confundida com uma análise “apenas de palavras”, pois o diálogo filmico está sempre sujeito ao “filmico”, ou seja: a imagem, o físico do ator, sua voz e seus gestos, a duração no tempo. Na análise da voz nos filmes, Michel Chion separa-a da “fala” ou da língua:

O que o autor investiga é a voz como mito, a voz original da mãe; ele põe no centro das suas referências o livro de Denis Vasse, *L'ombilic et la voix* (O Umbigo e a Voz), que considera o momento do corte umbilical ‘como estritamente equivalente à abertura da boca e à emissão do primeiro grito’ (AUMONT; MARIE, 2009, p. 209).

No presente estudo, tentamos utilizar elementos da análise sonora no que diz respeito a dedicarmos-nos ao que os espectadores ouvem em detrimento do que eles veem. Não fez parte de nossa pesquisa a análise das entonações de voz, ou do ritmo com que as falas são ditas. Neste sentido levamos em conta mais os diálogos como “palavras” do que como “sons”. Há apenas duas referências externas às falas nos trechos selecionados: a indicação do som de uma ambulância em cena e uma indicação relativa a um tempo de “silêncio” entre duas falas, que nos pareceram imprescindíveis para uma melhor compreensão das cenas. Este possível limite de nossa análise será retomado em nossas considerações finais.

Como se pode depreender, cada vez mais a pesquisa se distancia da análise banal e corriqueira e se aproxima da criação de novas relações entre os elementos do filme, sejam eles

formais ou de conteúdo. Para além do “mapa” apresentado por Aumont e Marie (2009), ampliamos nosso olhar para outro autor que trata também de tipos de análise fílmica, Alain Badiou.

Em seu livro “Pequeno Manual de Inestética” (1998), Badiou distingue três tipos de juízos possíveis de serem elaborados a respeito de um filme: o juízo indistinto, o juízo diacrítico e o juízo axiomático. O juízo indistinto seria aquele que se baseia na dicotomia “gostei/não gostei” e designaria “mais a qualidade, a cor do breve tempo passado em sua companhia” (BADIOU, 1998, p. 109).

Num passo seguinte ao breve lugar do prazer/esquecimento do juízo indistinto, estaria um juízo que consegue estabelecer alguma ideia a respeito do filme, o juízo diacrítico. Este seria o lugar para estabelecer relações entre o “autor” de um filme e o “estilo” que ele emprega em sua obra. A partir do juízo diacrítico, tenta-se fazer permanecer no tempo alguma ideia, algum nome ou “figura” do cinema, em oposição ao esquecimento imediato do juízo indistinto. Mas, para Badiou, este tipo de juízo “salva menos” os filmes e mais os nomes e autores, tornando-se assim um esboço mais da história da crítica do cinema do que do cinema em si: “A arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode supor” (1998, p. 110). É a terceira modalidade de juízo que Badiou (1998) defende, a do juízo axiomático, quando a finalidade não é de expor um filme, mas sim de estudar suas consequências.

E, se é verdade que o cinema trata a Ideia à maneira de uma visitação ou de uma passagem, e que o faz em um irremediável elemento de impureza, falar axiomaticamente de um filme seria examinar as consequências do próprio modo como uma Ideia é assim tratada por esse filme. As consequências formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes temporais, som, etc., são devem ser citadas na medida em que contribuem para o ‘toque’ da Ideia e para a captura de sua impureza inata (BADIOU, 1998, p. 111).

Os conceitos de “impureza” e de “passagem” (ou visitação) são importantes para entendermos o juízo axiomático a que o autor se refere. Para tratar da impureza do cinema, devemos reconhecer as “fronteiras movediças” do cinema com as outras artes. Estabelecido como a “sétima arte”, o cinema é, para Badiou (1998), o “mais um” das outras seis, pois ele não estaria no mesmo plano delas e sim agindo sobre elas e a partir delas. Este “movimento” do cinema, esta não-estagnação de suas fronteiras transmite também a ideia de uma arte que se passa “no tempo”: “Toda a diferença em relaça o   pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Ideia, mas o de t -las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo [...]” (BADIOU, 1998, p. 103). A ideia de passagem e visitação traz também a ideia de “perda”, de algo que visita e não permanece, e o juízo axiomático seria a tentativa de

apreensão de uma ideia a partir de sua perda e de sua passagem. Falar de um filme traz a dificuldade de entendê-lo “como filme”, pois nada nele é puro nem estagnado, nele tudo é duração no tempo, tomadas e montagem.

Falar de um filme é sempre falar de uma reminiscência: de qual vinda inesperada, de qual reminiscência, esta ou aquela ideia é capaz, capaz para nós? É desse ponto que todo filme verdadeiro trata, ideia por ideia. Das ligações do impuro, do movimento e do repouso, do esquecimento e da reminiscência. Não tanto do que sabemos, senão do que não podemos saber (BADIOU, 1998, p. 114).

Ao longo do presente estudo, na tentativa de utilizar conceitos de análise fílmica num objeto pertencente à televisão, entendemos que não é possível estagnar categorias de análise e nem dividir a obra audiovisual em partes separáveis: som, imagem, enquadramento, voz, fala, diálogos. A partir do que lemos e relacionamos até aqui e, como escreve o cineasta Jean-Luc Godard, cinema “não é arte, nem técnica, mas o mistério” (1998, p. 182), entendemos que não há sentido, a nosso ver, pensar “somente” na técnica (na prática da escrita) sem sublinhar os mistérios e as não-fronteiras entre o filme e seu entorno. A análise fílmica já aponta neste sentido, e pensamos que seria necessário apoiar-nos em outro campo de estudos da comunicação para atingir este objetivo. Nos parece mais complexo – e, portanto, mais rico – colocar nosso objeto de análise (diálogos de episódios de ACVP) em relação ao que o cerca e o constitui, utilizando a “cultura” como eixo de aprofundamento. Richard Johnson (2000), como veremos a seguir, propõe a ideia de um “circuito”, onde o produto (o “texto”) não se coloca como central ou mais importante, mas sim a horizontalidade da análise e as relações entre os elementos. A análise passa, neste caso, também por levar em conta quem escreve, de onde escreve, quem lê e a cultura que formam e pela qual são formados.

2.2 O Circuito Cultural de Johnson como inspiração

Tendo como baliza central a experiência dos sujeitos, Estudos Culturais é um campo teórico formado por um conjunto de ideias articulado a uma determinada formação (ou a uma condição histórica). Dito de outro modo, o que comumente é chamado de “contexto” não é encarado apenas como “pano de fundo” e sim como parte constituidora do objeto de estudo. A seguir passaremos a desdobrar algumas considerações apreendidas a partir de leituras que contribuíram para aproximações a tal campo teórico.

A origem formal dos Estudos Culturais se deu na Grã-Bretanha, nos anos 1960, mais especificamente a partir da criação do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na

Faculdade de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham. “As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, vão compor o eixo principal de observação do CCCS” (ESCOSTEGUY, 2011, p. 152).

Os primeiros autores a se destacarem neste campo foram Richard Hoggart (fundador do CCCS) com seu livro “*The Uses of Literacy*”¹¹ (1957), Raymond Williams com “*Culture and Society*”¹² (1958) e E. P. Thompson com “*The Making of the English Work Class*”¹³ (1963). Como se pode observar, o campo dos Estudos Culturais não originou-se no estudo da Comunicação, seu primeiro foco surgiu na área da Literatura e Linguística, propondo, justamente, o “borramento de fronteiras” e a interdisciplinaridade como guia para a pesquisa dos fenômenos culturais. As três obras acima citadas têm como característica comum a proposta de considerar fenômenos culturais mais populares (ou mais “comuns” ou, ainda, “ordinários”) como dignos de atenção e pesquisa.

Estes autores, juntamente com Stuart Hall (que dirigiu o CCCS de 1968 a 1979) incentivaram o desenvolvimento da pesquisa das práticas de resistência destas “subculturas” (sem o caráter pejorativo do termo subcultura e sim no sentido da diversidade de culturas) e de análises dos meios massivos (os *mass media*) como importantes formadores da sociedade e de seus indivíduos. Além de ser um campo de estudos que mais aglutina do que exclui em seus princípios e conjunto de conceitos, é também na própria história de sua formação dos Estudos Culturais que se encontra também a pluralidade: autores de outras partes do mundo, na mesma época, esboçaram estudos que apontavam na mesma direção. Conforme Escosteguy (2013, p. 155),

[...] afirma-se que em outras localidades e em outros momentos podem ser identificadas “outras” origens para os Estudos Culturais. A existência de diferenças nacionais e a confluência de um conjunto particular de propostas de cunho teórico-político geraram outros exemplos de Estudos Culturais que desestabilizam a narrativa sobre *uma* origem centrada, sobretudo, em Birmingham, na Inglaterra (grifo do autor).

Para os Estudos Culturais a cultura está na centralidade do debate, considerando que os seres humanos são “instituidores de sentido” em todas as suas ações. Stuart Hall, um dos principais pensadores desta área, afirma que “toda a prática social tem condições culturais ou discursivas de existência” (1997, p. 34). Estudos Culturais é, portanto, um campo teórico

¹¹ Cf. HOGGART, R. **As utilizações da cultura** – Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editora Presença, 1973. v. I e II.

¹² Cf. WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade 1780-1950**. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

¹³ Cf. THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

formado por um conjunto de ideias articulado a uma determinada formação (ou a uma condição histórica).

A origem do termo “cultura” vem do latim *colere*, que significa “habitar, adorar e cultivar”. Logo passou a ser adotado também para designar o cultivo de qualidades mentais e, a partir do século XIX, o termo passa a ser usado “como a abstração de um processo, ou como o produto de um processo de desenvolvimento mental ou espiritual” (CEVASCO, 2001, p. 45).

Raymond Williams (1969), por sua vez, propõe a compreensão do processo cultural de um modo que não se “separe” o termo cultura em suas concepções “idealista” ou “marxista”. Sua proposta é por romper com a estagnação destas visões e pensar a cultura como sendo dinâmica e em constante transformação. Não só cultura como expressão do “espírito livre” do artista (concepção idealista), nem apenas como “reflexo” da base material sobre a superestrutura ideológica (concepção marxista), mas sim como processo e prática transformadora e em transformação. Segundo Hall (1997), podemos pensar o termo “cultura” também a partir do viés epistemológico, entendendo o “espaço” que ela ocupa em relação aos modelos teóricos de mundo que se apresentam a cada momento histórico.

A partir das considerações acima, e em meio a tantas reflexões que as mesmas provocaram, novas questões foram surgindo e realimentando a investigação em processo. Entre elas, destacamos: o que as transformações ocorridas no final do século XX provocaram em termos de contextos culturais? E, mais especificamente: a criação do NGA na Rede Globo de Televisão, reflete e semeia algumas destas transformações? Qual a possível contribuição dos Estudos Culturais para analisar o roteiro de um determinado programa de televisão? Nesse sentido:

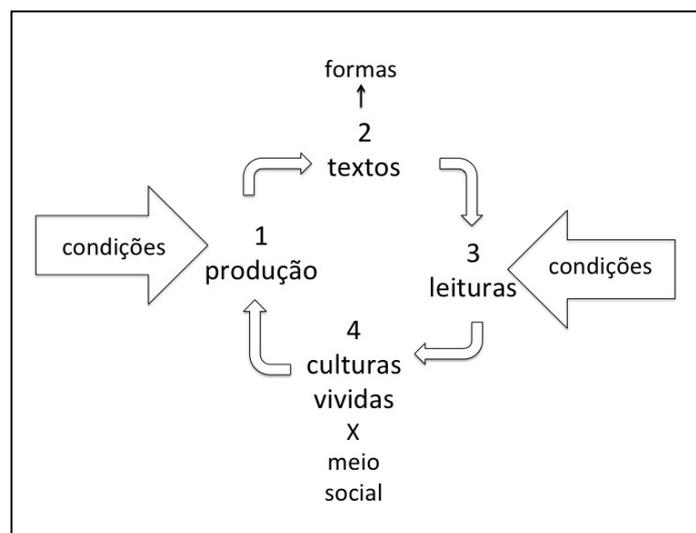
[...] o autor [Raymond Williams] sugere que é preciso compreender os *padrões* existentes em um determinado modelo, as descontinuidades que se revelam e os modos através dos quais uma *estrutura de sentimento* atravessa gerações no tempo-espaço da vida social. Uma *estrutura de sentimento* pode ser compreendida como a cultura de um período; como o resultado de todos os elementos de uma organização geral visíveis em um modo de vida particular. Portanto, para que se possa compreender cultura, é preciso compreender também a *comunicação* e a *comunidade* (OROFINO, 2006, p. 76, grifo do autor).

No campo das Teorias da Comunicação, por muito tempo se entendeu o processo comunicacional como “unilateral”: do Emissor ao Receptor, sem que este último fosse considerado como parte ativa do processo. A partir da metade do século XX, alguns novos parâmetros para analisar a comunicação foram propostos e, entre eles, dentro do campo dos

Estudos Culturais, o “Circuito Cultural de Johnson” (Figura 1) que coloca em xeque a pertinência do estudo em separado de cada parte do processo comunicativo, bem como de sua desvinculação das complexidades sociais a que ele se refere e que o constituem.

[O Circuito Cultural de Johnson permite] compreender que as relações que se estabelecem entre as partes que configuram a comunicação não são acessíveis a abordagens estreitamente definidas; indicar que os sentidos são produzidos em diversos momentos do circuito e, finalmente, preservar a dinâmica do processo comunicativo, integrando um conjunto de dimensões (ESCOSTEGUY, 2007, p. 133).

Figura 1 – Circuito da Cultura de Johnson



Fonte: baseado em Johnson (1999, p. 35).

As quatro partes que formam o Circuito de Johnson são: a produção, o texto, a leitura e as culturas vividas. Por “Produção” (ou “Produtor”) entendem-se tanto os aspectos objetivos quanto os subjetivos das organizações e das pessoas que produzem o texto, não só em seus aspectos mercadológicos como também simbólicos e de biografia. O “Texto” contempla a preocupação com os mecanismos pelos quais os significados são produzidos, o tratamento das formas de modo abstrato. A “Leitura” é o espaço das práticas sociais de recepção, com o cuidado para não tender nem para a autonomia total do leitor e nem para a autoridade total do texto. As “Culturas Vividas” seriam o *background* tanto do leitor quanto do produtor, tentando identificar as conjunturas que os formam. Johnson chama a atenção para o significado das “setas” que apontam para os pontos 1 e 3 do circuito:

Em nossas sociedades, muitas formas de produção cultural assumem também a forma de mercadorias capitalistas. Neste caso, temos que prever condições especificamente capitalistas de produção (veja a seta apontando para o momento 1)

e condições especificamente capitalistas de consumo (veja seta apontando para o momento 3). Naturalmente, isto não nos diz tudo que temos que saber sobre esses momentos, que podem estar estruturados também de acordo com outros princípios, mas nesses casos o circuito é, a um só tempo, um circuito de capital (e sua reprodução ampliada) e um circuito de produção e circulação de formas subjetivas (JOHNSON, 1999, p. 35).

Neste sentido, será importante em nossa análise situar o “texto” em relação à instituição que o produz, no caso a Rede Globo de Televisão, e as condições para que ele tenha surgido e se afirmado como produto cultural. Através da práxis interdisciplinar defendida pelos Estudos Culturais, tentaremos encontrar estas relações e depreender daí novos significados para os elementos cômicos encontrados. Quanto às condições capitalistas de consumo a que aponta Johnson, a presente pesquisa apresentará um apanhado geral das condições econômico-sociais brasileiras na década de 1990, não adentrando em um estudo específico de recepção neste momento.

Entendendo que o pesquisador faz escolhas na abordagem de seu objeto, e que o circuito de Johnson é um “guia” para orientar este caminho, optamos, na presente pesquisa, por lançar nosso olhar com maior intensidade sobre três dos quatro pontos do modelo apresentado: produção, texto e culturas vividas - compreendendo que mais importante que dar conta do “todo” é entender e problematizar a relação entre as partes. Ainda que com esta ressalva, entretanto, o “espectador” será levado em conta na análise, uma vez que consideramos a “leitura” como parte essencial do próprio texto e do processo de comunicação. Nas palavras de Robert Kolker: “para um texto ser completo, ele precisa ser visto, lido, escutado por alguém” (2000, p. 10, tradução nossa). No caso de nosso objeto de pesquisa, voltado aos elementos do cômico nos diálogos de ACVP, entendemos como ainda mais importante o papel de quem assiste, já que o humor existe somente quando provoca o riso, e este riso é sempre “do outro”.

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 2001, p. 6).

2.3 Caminhos, escolhas e novas perguntas

A partir das premissas teórico-metodológicas apresentadas neste capítulo, surge uma questão determinante para o presente trabalho: existe um “jeito Guel Arraes” de fazer televisão? E, em caso positivo, seria esta uma produção somente possível em um tempo e um

espaço? É possível identificar, na escrita dos roteiros do NGA, as características do tempo e da cultura que a constituem?

Os Estudos Culturais defendem que nos definimos através de processos de representação e de identificação e, como afirma Hall (1997, p. 40) “toda a prática social tem o seu caráter discursivo”. A partir disso – e do conjunto de leituras apresentados até aqui –, levantamos a hipótese de que o NGA (através não só de seus roteiros, mas talvez “a partir” deles) consolida-se como um espaço que contempla características que, para Grimson (2011), estariam na base dos Estudos Culturais: as relações da cultura com a hegemonia, a legitimidade de “objetos menores” na pesquisa e a transdisciplinaridade como horizonte.

Num primeiro momento foram assistidos na íntegra 16 dos 21 episódios que formam a série ACVP¹⁴. Vários deles mais de uma vez. À leitura de bibliografia nos temas: humor, comédia, roteiro, diálogos, antropologia brasileira, análise fílmica e estudos culturais; foi somada uma entrevista com Guel Arraes e o acesso a alguns roteiros “impressos” da série, pertencentes ao acervo da Casa de Cinema de Porto Alegre. Estes roteiros impressos, no entanto, eram versões iniciais e embrionárias dos programas que foram de fato ao ar e, portanto, mostraram-se não tão eficientes para nossa pesquisa que se baseia nas palavras de fato “ditas” pelos personagens em cena¹⁵. Vale observar, no entanto, que diversas cenas estão exatamente iguais tanto no roteiro impresso quanto no episódio exibido, o que nos serviu para analisar o quanto de improviso há ou não entre o que se escreve e o que se filma no NGA.

A partir das leituras foi criada uma lista de categorias relativas a elementos de comicidade que podem ou não estar presentes em um roteiro de comédia: repetição, inversão, quiprocó, inteligência >(maior que) emoção, drama na comédia, dimensão ética e agenda dos personagens. Estas categorias serviram para guiar nosso novo olhar sobre os episódios, selecionando, a partir daí, 26 trechos de 12 episódios da série, a saber: “Pais e Filhos” (1995), “Casados e Solteiros” (1995), “Apenas Bons Amigos” (1995), “Sexo na Cabeça” (1995), “Mãe é Mãe” (1995), “Menino ou Menina” (1995), “O Pesadelo da Casa Própria” (1995), “A Próxima Atração” (1996), “O Grande Amor da Minha Vida” (1996), “O Mistério da Vida Alheia” (1996), “As Idades do Amor” (1996), e “Drama” (1996)¹⁶.

Um dos critérios de seleção destes trechos foi a percepção, de nossa parte, de que – além de possuírem algumas das características indicadas pelas categorias previamente

¹⁴ Os episódios estão disponíveis *on-line* na internet. Os *links* para cada um deles estão nos apêndices desta pesquisa. Apenas o episódio “Pais e Filhos” não pôde ser assistido na íntegra por não estar disponível inteiro na internet, sendo possível apenas assistir seu primeiro bloco, com cerca de 20 minutos.

¹⁵ Uma das versões impressas, no entanto, foi citada no capítulo 3 para ilustrar uma das fases da escrita do roteiro (a chamada “escaleta”).

¹⁶ Estes trechos foram transcritos e estão disponíveis nos apêndices desta pesquisa.

selecionadas – eles também dialogavam com a camada “cultural” de nosso olhar sobre eles. Ou seja, os 26 trechos escolhidos poderiam instigar uma análise que levasse em conta aspectos formais e de conteúdo, integradamente. A escolha por assistir a apenas 16 dos 21 episódios da série foi ter deixado de fora os episódios que não têm Guel Arraes como autor e/ou diretor (ainda que nestes seis episódios não assistidos ele seja creditado como diretor geral do Núcleo).

No que diz respeito à aproximação metodológica ao nosso objeto de pesquisa, portanto, esta pesquisa entende que, de maneira simultânea e complementar, pode ser possível analisar os diálogos de um roteiro de comédia levando em conta elementos tanto mais próximos do estruturalismo quanto de contexto cultural. Entendendo que a cultura “diz respeito a um lugar a partir do qual posicionar-se para pensar a sociedade” (ESCOSTEGUY, 2011, p. 15), esta pesquisa tenta aliar ferramentas metodológicas tanto do campo da Análise Fílmica quanto dos Estudos Culturais, problematizando assim esta complexa relação e, a nosso ver, ampliando a discussão sobre o tema proposto.

A seguir passaremos a um capítulo dedicado a apresentação de alguns conceitos que perpassam toda a presente pesquisa: narrativa, humor e comédia, televisão, roteiro e diálogos. Não é nossa intenção esgotar os temas citados, pelo contrário, a ideia é perceber a complexidade com que eles devem ser observados.

3 NARRATIVA, HUMOR, TELEVISÃO, ROTEIRO E DIÁLOGOS

Neste capítulo apresentaremos alguns conceitos que cercam e constituem nosso objeto de pesquisa: narrativa, humor, comédia, roteiro e diálogos. Para cada um deles tentaremos traçar um breve histórico, bem como apresentar suas principais características a partir da leitura de diversos autores sobre os temas. De acordo com a metodologia de pesquisa apresentada no capítulo anterior, estabeleceremos contornos amplos ao redor do objeto de pesquisa, para mais tarde tentar compreendê-lo dentro de sua formação histórica e social.

Com relação à narrativa, a ideia é conhecer suas origens na humanidade e aprofundar sua consolidação através do surgimento da dramaturgia no mundo ocidental. Também o surgimento dos enredos cômicos no teatro grego e brasileiro parece importante na construção de uma base para nosso conhecimento a respeito da comédia televisual brasileira do final do século XX, da qual tratamos nesta pesquisa.

Ao tratar de narrativas cômicas, é imprescindível conhecer as origens dos termos “humor” e “comédia” e, neste ponto, nos apoiamos de forma consistente na leitura de Henri Bergson, em seu consagrado livro “O Riso” (2001). Outros autores foram trazidos para complementar e apresentar diferentes visões do tema. Salientamos, em seguida, a importância do estudo da televisão, muitas vezes renegado a um espaço “menor” dentro da pesquisa acadêmica. Para complementar este capítulo, trabalhamos com algumas noções de roteiro audiovisual e de diálogos para roteiro, a partir de cursos realizados pela autora, mas principalmente a partir de literatura a respeito dos temas.

A ideia é, portanto, estabelecer um apanhado amplo – porém sabidamente sempre incompleto –, do que se pesquisa em torno dos principais temas apresentados no presente trabalho. Acreditamos ser essencial para a construção de uma análise sobre os diálogos da série ACVP, o conhecimento de sua formação histórica como gênero narrativo de comédia e do diálogo em si como elemento que compõe a cena de um roteiro audiovisual.

3.1 Narrativa

Desde os primeiros dias da nossa infância, nosso mundo nos é representado por meio de histórias contadas por nossos pais, lidas nos livros, relatadas pelos amigos, ouvidas nas conversas, compartilhadas entre grupos na escola, disseminadas no pátio do recreio. Isso não significa dizer que todas as nossas histórias *explicam* o mundo. Em vez disso, a história na qualidade narrativa nos fornece um meio agradável, inconsciente e envolvente de construir nosso mundo. A narrativa pode ser descrita como uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar

esse “sentido” com os outros. Sua universalidade realça o lugar intrínseco que ocupa na comunicação humana (TURNER, 1997, p. 73, grifo do autor).

A necessidade humana de contar histórias, desde os desenhos rupestres, ganhou complexidade com o advento da fala e tornou-se uma das características exclusivamente humanas, assim como a arte, a imaginação e a capacidade de rir. Quando nasceram na humanidade os primeiros indícios de criatividade, a necessidade de contar histórias e a exploração do campo do imaginário começaram a diferenciar-nos dos outros animais do planeta. Para o biogeógrafo norte-americano Jared Diamond (2011), o surgimento de uma “base anatômica para a complexa linguagem falada” seria a explicação para, há 60 mil anos, o homem ter dado “o grande salto para frente” em seu desenvolvimento diante das outras espécies. Para o linguista e filósofo Naom Chomsky a fala pode ser considerada a “primeira tecnologia exclusivamente humana” –, e, a partir de seu surgimento, o homem teria adquirido a capacidade de afastar-se do presente, e reportar-se a fatos já acontecidos, ou que iriam acontecer, ou ainda, inventá-los: o homem adquiriu a capacidade de narrar.

As narrativas fazem parte da história da humanidade e podemos entendê-las com a ajuda da etimologia da palavra “comunicação”: a ação (ação) de “tornar algo comum” (comun) no momento presente (ic, do latim *hic*: “aqui”). É da natureza das histórias, portanto, o estabelecimento do contato com o outro: tornar comum pressupõe que haja outra pessoa escutando esta narrativa. Segundo o professor norte-americano e teórico da Literatura, Johnatan Culler (1999), as histórias teriam três funções básicas: elas dão prazer (geram o desejo e, conseqüentemente o prazer, de saber o fim da história); elas nos ensinam sobre o mundo; e elas podem ser um mecanismo de internalização (ou combate) das normas sociais.

[...] criar uma história, [é uma] atividade em virtude da qual não se imita a vida, se não que se faz com que ela passe pelo filtro fabuloso da especulação da forma e da estética para sair, ao fim, transfigurada e devolvida ao mundo através do prisma de uma nova verdade (DUEL, 2007, p. 84, tradução nossa).

A autora María Jose Duel (2007, p. 84), professora de escrita criativa na Espanha, afirma que a criação de uma história não é a pura imitação da vida, se não que a vida “devolvida ao mundo” após passar pelo autor, por seus filtros criativos e de técnica. São alguns destes filtros, no caso os do NGA, que pretendemos encontrar no decorrer desta pesquisa. Duel (2007) utiliza em seu texto o exemplo do cientista inglês Isaac Newton (1643-1727) que teria descoberto a lei da gravidade ao ver uma maçã caindo no chão, fato corriqueiro e que certamente já tivera sido testemunhado por outras pessoas.

Onde todos vemos uma simples maçã que cai, um cientista é capaz de extrair do movimento da fruta a dedução de um novo significado. E onde todos assistimos entretidos ao espetáculo de um personagem vivendo sua vida cotidiana, o escritor nos oferece algo a mais (DUEL, 2007, p. 84, tradução nossa).

Como iniciou, no mundo ocidental, a tradição de escrever e representar histórias para o público? A humanidade, ao longo de sua trajetória, desenvolveu diversas formas de ficcionalizar a vida real tornando-a mais ou menos dura, fantasiosa ou cômica, dependendo dos objetivos de cada obra e autor. O surgimento do teatro no mundo ocidental, na Grécia do século VI a.C, determinou o início do que conhecemos como dramaturgia: “a arte, a ciência e a técnica de escrever peças de teatro” (VASCONCELLOS, 1987, p. 77); e da organização de companhias de atores interpretando textos criados por outras pessoas. Segundo o pesquisador Luiz Paulo Vasconcellos, em seu “Dicionário de Teatro” (1987), as principais formas dramáticas então conhecidas eram a Tragédia e a Comédia que, de acordo com Aristóteles (384-322 a. C.), evoluíram, respectivamente, do Ditirambo¹⁷ e das canções fálicas entoadas em honra ao deus Dionísio. Quando, em 534 a.C., o Estado instituiu concursos públicos que exigiam a inscrição, por candidato, de três tragédias e um “drama satírico” deu-se o passo decisivo para a formalização e evolução do teatro grego e, por consequência, da tragédia e da comédia.

Devemos ressaltar, antes de mais nada, que a oposição pretendida [entre tragédia e comédia] só cabe numa teoria dos gêneros, morada de conceitos puramente ideais, embora nem por isso menos importante para quem pretenda compreender o drama num sentido geral (ARÊAS, 1990, p. 12).

A autora Vilma Arêas, em seu livro “Iniciação à comédia” (1990), aponta que os gêneros comédia e tragédia, principalmente no que se refere a textos teatrais, quase nunca aparecem de “forma pura” e que, para diretores diferentes, por exemplo, uma mesma peça pode ser cômica ou trágica, dependendo do tom escolhido. Conforme depoimento de Guel Arraes para esta pesquisa, as histórias são melhores quando justamente conseguem ocupar estes espaços simultaneamente: “Acho que é um bom teste para você ver se é uma boa comédia, é se ela daria um drama. [...] Não suficientemente trágico, pra não ter a coisa de morte e tal, mas também não é suficientemente leve pra você não ter sofrimento nenhum”

¹⁷ Ditirambo é “uma forma pré-dramática pertencente ao Teatro Grego. Consistia em poesia lírica escrita para ser cantada por um Coro de cinquenta membros em cerimônias em homenagem ao Deus Dionísio” (VASCONCELOS, 1987, p. 70)

(informação verbal)¹⁸. Vilma Arêas (1990) refere-se ao crítico literário canadense Northrop Frye, quando diz que:

[...] comédia e tragédia fazem parte do mesmo ritual que pretende dar conta do nascimento, morte e ressurreição do homem. Mas a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição. Segundo esse ponto de vista [de Frye], a tragédia seria uma comédia incompleta. (ARÊAS, 1990, p. 21),

A visão do canadense, colocando a tragédia “abaixo” (“incompleta”) da comédia é bastante rara nos estudos sobre estes dois gêneros, pois, em geral, a comédia é que é sempre vista como “menor” em comparação com a tragédia. Aristóteles, em “A Poética Clássica” (provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C.), foi o primeiro pensador a referir-se à comédia. Em suas palavras:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 2005, p. 23).

Este trecho é uma tradução do primeiro volume de seus escritos, dedicado à tragédia. O segundo volume, em que o autor discorreria sobre a comédia, foi extraviado e dele nunca houve nenhuma informação. É na origem do pensamento sobre a comédia, portanto, que já se estabelece sua existência “em função” da tragédia, visto que as primeiras palavras de um pensador sobre o tema (Aristóteles) assim o fizeram. Ainda assim, ao longo do desenvolvimento do pensamento humano, o estudo da comédia já recebeu a atenção de diversos pesquisadores. Pode-se dizer, entretanto, que ele ainda permanece como gênero de parca fortuna crítica e teórica. Segundo a dramaturga e pesquisadora baiana Cleide Mendes (2008), a teoria sobre os gêneros “teima” em corresponder “seriedade e saber, circunspeção e conhecimento” (p. 18), associando, desta maneira, comicidade à ignorância, ou ainda à falta de conhecimento. Vale ressaltar, entretanto, que Aristóteles - ainda que só tenhamos passagens dispersas a respeito da comédia em sua obra-, estabeleceu conceitos sobre o cômico que valem até hoje,

[...] principalmente no que concerne à consagração de sua definição do cômico como uma deformidade que não implica dor nem destruição. Essa definição, que se acha na *Poética*, estabelece-se como característica primeira do cômico já na

¹⁸ Entrevista com Guel Arraes realizada em 29 de abril de 2015. A transcrição completa faz parte dos apêndices deste trabalho.

Antiguidade e atravessa os séculos seguintes com soberania. Outra concepção corrente que remonta a Aristóteles é sua definição do riso como especificidade humana. O homem é o único animal que ri, diz Aristóteles em *As partes dos animais*, em trecho importante para a discussão da tradição fisiológica de explicação do riso (ALBERTI, 1999, p. 45).

Já se pode perceber que desviamos esta breve história da narrativa em direção à narrativa cômica. Antes de chegarmos aos roteiros de televisão que utilizam a comicidade como tom para narrar suas histórias, veremos com mais atenção, a seguir, as características do que conhecemos como humor e comédia, para que, ao longo deste estudo, possamos aprofundar nossa análise sobre as mesmas.

3.2 Humor e comédia

Segundo a Enciclopédia Britânica, o humor pode ser definido como “um tipo de estímulo que tende a provocar o reflexo do riso” (2013, tradução nossa). E o riso espontâneo é um reflexo motor produzido pela contração coordenada de 15 músculos faciais, acompanhado de respiração alterada. O riso é o único reflexo humano que não tem finalidade biológica aparente, é um reflexo físico provocado por uma estímulo racional.

Humor é a única forma de comunicação na qual um estímulo de alto nível de complexidade produz uma resposta estereotipada e previsível no nível de reflexo fisiológico. Esta resposta, portanto, pode ser usada como um indicador da presença desta qualidade chamada humor – assim como um clic do contador Geiger é usado para indicar a presença de radioatividade. Este procedimento não é possível em nenhuma outra forma de arte; e, sendo que o passo do sublime ao ridículo é reversível, o estudo do humor fornece indícios para o estudo da criatividade em geral (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, 2013, tradução nossa)

É este “estudo da criatividade” que nos parece interessante aprofundar em nossa pesquisa acerca da comicidade nos roteiros do NGA. É importante destacar, antes de ir em frente, que os termos “humor” e “comédia” não são sinônimos: enquanto o primeiro é uma característica de nossa formação enquanto seres humanos (e voltaremos ao dissecamento de suas características ainda neste capítulo), o segundo é um “gênero dramático” criado pelo homem e que, no mundo ocidental, teve sua origem na Antiguidade, no teatro grego.

Costuma-se dividir a Comédia Grega em três fases: Comédia Antiga, Média e Nova. Estas fases foram se sobrepondo uma à outra, no tempo. O principal dramaturgo da Comédia Antiga foi Aristófanes (447 a.C.-385 a.C.). Seus textos teatrais estão conservados até os dias de hoje, de onde se podem depreender algumas das características deste tipo de comédia: “uma mistura de fantasia, crítica, obscenidades, paródias e invectiva pessoal, social e política”

(VASCONCELLOS, 1987, p. 47). Além disso, havia a presença de um coro e se utilizavam máscaras no palco. Diz-se que com a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, a Comédia Antiga teve seu final, uma vez que foram abolidas as sátiras políticas e sociais. Da Comédia Média praticamente não restaram textos, e esta fase ficou mais conhecida como um período de enfraquecimento da Comédia Antiga e de transição para a Comédia Nova. Como principal elemento da Comédia Média pode se destacar a mudança na temática dos textos teatrais: ela “passa gradativamente de mitológica a social, desembocando na crítica aos costumes que identifica a comédia nova” (VASCONCELLOS, 1987, p. 49).

Conforme Arêas (1990), esta mudança de temática - do personagem “cidadão” (como figura “pública”) para o personagem como “indivíduo” e suas questões do cotidiano - é uma das principais características da Comédia Nova, assim como a diminuição dos “exageros” de encenação substituídos por uma *mise en scène* mais contida, e a utilização de uma linguagem mais natural nas falas dos personagens. Com a comédia nova, a “gargalhada” deixa de ser o objetivo, que passar a ser “o riso irônico” da plateia. Desta forma, segundo Arêas (1990), o dramaturgo Menandro (principal expoente desta fase) aproxima-se mais de Eurípedes (poeta trágico) do que de Aristófanes.

Não falta também quem associe Aristófanes a gêneros da modernidade, como o teatro de revista, ou o burlesco que contemporaneamente, embora constituindo espetáculos de caráter diferente, já foram absorvidos pela televisão. Mesmo levando em conta certos procedimentos recorrentes do gênero cômico, o paralelo deve ser feito com cuidado. Por seu turno, a comédia nova, representada na Grécia por Menandro, e em Roma por Plauto e Terêncio, não deixa de ter vislumbres de parentesco com a própria tragédia de Eurípedes, afastando-se da comédia aristofanesca (ARÊAS, 1990, p. 36).

Não será nossa intenção fazer um apanhado geral da história da comédia no mundo ocidental, porém nos parece que estes apontamos acerca da Comédia Nova são importantes porque indicam, segundo alguns autores como Vilma Arêas (1990) e Luiz Paulo Vasconcellos (1987), o nascimento (ou primeira manifestação) do que podemos chamar de “comédia de costumes”, presente até hoje em nossa cultura e influência essencial de programas televisivos como ACVP, nosso objeto de pesquisa. O próprio título da série de Guel Arraes dá a entender que o assunto em foco é o cotidiano “privado” dos indivíduos/personagens, aproximando-se da Comédia Nova neste sentido. A temática explorada na série tem como eixo principal as desavenças amorosas, a formação ou rompimento de casais, o dia-a-dia da vida familiar. Assim eram também as tramas da Comédia Nova, o que estabeleceu um rompimento com o que vinha sendo feito até então e manteve-se entre os principais temas da comédia ocidental

desde então. Veremos adiante nesta pesquisa (e com mais detalhes em nossa análise) que, no caso da série ACVP, os temas aparentes, como “relacionamentos amorosos” dão espaço para que outras inferências sejam feitas a respeito deles, observando-se que há várias camadas de percepção possíveis em uma série escrita com o que chamaremos de “jeito Guel Arraes de fazer televisão”. O que nos compete neste momento é compreender que o interesse por interpretar cenicamente a “vida privada” utilizando o tom cômico, existe na humanidade (ou pelo menos no mundo ocidental) desde a Comédia Nova na Grécia, ou seja desde 300 a.C.

A comédia de costumes desenvolveu-se de maneira diferente nos vários países da Europa e posteriormente nos outros continentes. Molière (1622-1673), na França, foi um dos grandes expoentes deste tipo de dramaturgia e é importante sua influência nas obras do brasileiro Martins Pena (1815-1848), considerado “o fundador da comédia brasileira”. Segundo Arêas (1990), as peças de Martins Pena tinham influência tanto da Comédia Nova, quanto da Comédia Clássica, assim como de Molière, da Ópera Cômica, das Peças-provêrbio (“Quem casa quer casa”, por exemplo), do teatro popular das feiras e da farsa rústica portuguesa. Antes de darmos este salto temporal da Grécia dos anos 300 a.C. para o Brasil do século XIX, mas sem nos estendermos detalhadamente na evolução da comédia ao longo dos tempos, nos parece importante frisar que, no período Medieval (entre os séculos V e XIV) foi a liturgia Cristã a responsável principal pelas montagens teatrais disponíveis para o público. As encenações eram, por muito tempo, realizadas dentro da igreja e em latim, tendo as histórias Bíblicas como principal tema.

Nunca será demais frisarmos a importância das cenas cômicas nesse teatro, espécie de batalha entre a seriedade e o regozijo, entre a metafísica e a alegria carnal. Em última análise foram responsáveis pelo uso do vernáculo. De um lado, tais cenas eram o único espaço de invenção dos anônimos autores e atores, num enredo conhecido de cor e salteado por todos (ARÊAS, 1990, p. 45).

A utilização do teatro pela igreja católica foi também a maneira como iniciou-se o teatro no Brasil, no século XIV. Através dos catequizadores da Companhia de Jesus, o teatro era utilizado como meio pedagógico de converter os nativos brasileiros para a religião católica e condenar seus rituais indígenas, associando-os ao “demônio”. Tanto na Idade Média, na Europa, quanto na história brasileira, as cenas cômicas, os interlúdios, que utilizavam uma linguagem mais próxima da população, foram abrindo espaço para a criação de enredos mais “livres” e desconectados das conhecidas histórias bíblicas.

No Brasil, somente a partir de 1770 começam a haver representações teatrais fora das igrejas e conventos, com o surgimento de casas destinadas especialmente ao teatro. Foi

somente com a chegada de Dom João VI, no entanto, que criou-se tanto o “Real Teatro de S. João” (1813) quanto as primeiras companhias brasileiras de dança, canto e teatro. Não havia ainda atores em número suficiente no Brasil para compor estas companhias, e elas eram basicamente formadas por portugueses. Além dos artistas, os textos quase sempre eram importados de Portugal. Daí a importância de Martins Pena como criador deste “eu” nacional (embora ainda representado por atores com sotaque estrangeiro). Aos poucos, entretanto, não só no palco como na escrita, os brasileiros foram ocupando seus espaços. Na consolidação deste “eu” brasileiro, a comédia saiu-se melhor, visto que o modelo de Martins Pena já podia ser copiado por outros dramaturgos, enquanto que o drama ainda tinha somente o modelo europeu, em que as tramas e dilemas dos personagens não faziam tanto sentido para a plateia brasileira. Conforme Arêas, falar do “eu” brasileiro era, de alguma forma, “tocar na ferida de nosso atraso”, que desde 1822, fazia o Brasil ser visto pelos próprios brasileiros “menos como uma nação do que como um conglomerado de ilhotas coloniais de unidade problemática”. (1990, p. 86). A comédia de Martins Pena e de seus seguidores conseguia dar conta melhor destas questões: “não há dúvida de que Martins Pena fundou em nosso teatro talvez a única tradição possuidora de alguma vitalidade – a tradição cômica popular” (ARÊAS, 1990, p. 84).

Assim como não detalhamos a história da Comédia no mundo ocidental, não o faremos relativamente à história desta no Brasil. Nos pareceu importante, entretanto, conhecer as origens do textos teatrais cômicos tanto na Grécia quanto nos primeiros anos da “nação” brasileira para assim poder melhor analisar a comédia na televisão brasileira no final do século XX, especificamente nos diálogos de ACVP. A questão da dramaturgia em torno do “privado” e do uso da comédia como maneira de referir-se à problemas da realidade brasileira nos parecem importantes para a futura análise. Ainda como referência ao estudo de Arêas (1990), que justamente faz um apanhado das origens da comédia no mundo ocidental e depois desta no Brasil, apontamos o que a autora chama de “dificuldades da comédia” em nosso país. Duas questões são apresentadas neste sentido: em primeiro lugar a censura à comédia, (presente desde os tempos da Cia. de Jesus e ao longo de nossa história, seja em tempos de governo ditatorial ou não, pois mesmo o “politicamente correto” pode ser considerado uma forma de calar as piadas); e, em segundo lugar, a demora que tivemos como país, para encontrar “a língua brasileira”, visto que por muito tempo o “escrever bem” estava associado à norma culta, muitas vezes distante da linguagem nacional autêntica. Estas duas questões também parecem importantes para nossa futura análise, uma vez que estaremos tratando de um “texto” profundamente brasileiro (e, de fato, queremos concentrar nosso olhar nas palavras, seus usos e suas decorrências), e pelo fato de que entendemos ACVP como uma

série que propõe críticas à sociedade brasileira, mas que tem de fazê-lo dentro da estrutura de uma televisão comercial, onde pode haver ou não, censura.

Além de Arêas (1990), outros tantos autores ao longo da história do pensamento humano dedicam-se também a temas como a comicidade, o riso, o humor e a comédia. Nos dedicaremos a conhecer, neste ponto de nosso trabalho, alguns destes autores no sentido de compreender os temas em questão de maneira mais conceitual do que histórica (ainda que estes eixos não sejam completamente dissociados).

Livro fundamental aos interessados no tema da comicidade, “O Riso”, do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), publicado pela primeira vez na forma de artigos na “*Revue de Paris*” em 1899, aprofunda-se na tentativa de, mais do que definir o que é o riso, “travar um conhecimento útil” (BERGSON, 2001, p. 2) a respeito e a partir dele. Afinal, segundo o autor,

[...] por que a invenção cômica não nos daria informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, coletiva, popular? Oriunda da vida real, aparentada com a arte, como não nos diria ela também uma palavra sua acerca da arte e da vida? (BERGSON, 2001, p. 2).

Bergson (2001) vê na invenção cômica “algo vivo”, intrinsecamente ligado ao humano e que não deve ser encerrado em uma definição fixa, imóvel, sem vida. Ele inicia sua análise chamando a atenção para três pontos: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2001, p. 2); “o riso não tem maior inimigo que a emoção, [...] [a comicidade] se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2001, p. 4); e “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2001, p. 5). Desta maneira, o autor guia nosso olhar para uma perspectiva social do riso e afirma que, para compreendê-lo é necessário colocá-lo em seu meio natural: a sociedade. O riso parte do homem e dirige-se ao outro, ao grupo.

Bergson (2001) organiza sua análise em três partes: “Da comicidade em geral”, “A comicidade de situação e a comicidade de palavras” e “A comicidade de caráter”. Da primeira parte destacamos um apontamento que compara o drama à comicidade quando Bergson (2001) afirma que, diferente do drama, a comicidade tem uma força em si quase como a de um personagem. A comédia “se apresenta” ao público, ao contrário do drama, que, segundo o autor, mistura-se aos personagens. No drama, em geral, o nome dos personagens é central (Bergson inclusive lembra que muitos títulos dramáticos são o nome dos personagens, como “Othelo”, “Hamlet”, “Antígona” ou “Fausto”), é a eles que nos apegamos. Já na comédia, a

própria comicidade é uma “força-personagem”, ela é quase mais importante que os personagens (BERGSON, 2001).

É que o vício cômico pode unir-se às pessoas tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensos em cena. [...] Olhando-se de perto, ver-se-á que a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimentava; é então nossa vez de movimentá-la; uma parte de nosso prazer vem daí (BERGSON, 2001, p. 12).

O poeta cômico, ou seja, o autor de comédias, deve, portanto, aprender os meandros da comicidade para dominá-la e dividi-la com o espectador, deixando-o fazer parte da construção da situação cômica. Ao mesmo tempo que se faz presente, a comicidade é também invisível, principalmente para as personagens em cena. Bergson entende que o espectador se relaciona com a comédia, dependendo da destreza do poeta cômico, através de uma espécie de automatismo, muito próximo da simples distração: “Para convencer-se, basta notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora” (2001, p. 12). Parece-nos que esta “regra” de Bergson (2001) pode apontar para a criação de uma de nossas futuras categorias de análise: encontraremos em nosso objeto de pesquisa personagens que ignoram sua comicidade?

Ainda dentro da primeira parte de seu estudo, o autor trata das “formas da comicidade”, e através da abordagem do cômico dos gestos e dos movimentos, Bergson formula sua teoria de que o cômico é o “mecânico sobreposto ao vivo” (2001, p. 28). Entendendo que o que é vivo é sempre dinâmico e assimétrico, a comicidade estaria em opor-se a isso, ao tornar mecânicas e repetitivas as ações e/ou falas dos personagens. Um dos artifícios da comédia seria, portanto, a repetição periódica de frases ou gestos, o desenvolvimento “geométrico” de quiprocós, e a transformação, ainda que mantendo a verossimilhança com a vida, do “vivo” no “automatizado”. Quando, por exemplo, o corpo de um personagem nos dá a impressão de “coisa”, rimos. Os palhaços utilizam muito este artifício. Bergson (2001) inclusive afirma que sempre que há uma intervenção do “corpo” em cena, a tendência é de que estejamos diante de uma cena cômica.

Por esse motivo, o herói de tragédia não bebe, não come, não se aquece. Sempre que possível, até não se senta. Sentar-se em meio a uma tirada seria lembrar que existe um corpo. Napoleão, que era psicólogo nas horas vagas, notara que se passa da tragédia à comédia só com sentar-se. [...] [citando Napoleão] “[...] quando nos sentamos, tudo vira comédia” (BERGSON, 2001, p. 39).

Ao referir-se à “comicidade de situação e à comicidade de palavras”, Bergson (2001, p. 49) faz uma metáfora com as brincadeiras infantis: a caixa-surpresa, os fantoches e o efeito “bola de neve”.

O jogo de repetição de palavras de uma comédia funcionaria como a caixa surpresa: uma caixa com uma mola, que, quando aberta, faz um palhaço pular na cara de quem a abriu. Neste caso pode ser uma “mola” física (algo que se repete, um tropeço, etc.) ou uma “mola moral”.

Imaginemos agora uma mola de tipo mais moral, uma ideia que se exprime, que se reprime, e que exprime de novo, um jato de palavras lançadas, interceptadas e sempre relançadas. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra teimosia que a combate. Mas essa visão terá perdido algo da materialidade. Não será mais Guignol [tipo de marionete]; assistiremos a uma verdadeira comédia (BERGSON, 2001, p. 52).

O artifício da repetição é citado também por David Lodge, em seu livro “A Arte da Ficção” (2009), como uma ferramenta de enriquecimento do texto ficcional. O que poderia ser considerado uma falha gramatical (a repetição de uma mesma palavra ou de palavras de um mesmo “grupo”) pode ser utilizado, segundo o autor, como um instrumento que causa um ritmo quase hipnotizante. Lodge (2009) também considera a repetição como um elemento específico da comicidade e cita duas maneiras de utilizá-la: repetir uma palavra (ou assunto) que seja constante na história inteira (e não necessariamente naquela cena ou trecho) e “repetir sem repetir”, ou seja, repetir até o ponto de “variar”. Este segundo caso seria o de utilizar uma mesma expressão causando a intimidade dela com o espectador/leitor até o ponto de surpreendê-lo ao “não repetir”, principalmente se esta “surpresa” for no ponto final da frase ou da cena. “Assim, uma repetição global no texto aparece aqui como variação local” (LODGE, 1990, p. 101).

Neste mesmo sentido, o roteirista e consultor de roteiros John Vornhaus, em seu curso “Ferramentas do Humor: como ser engraçado mesmo que você não seja”¹⁹, afirma que uma destas “ferramentas”²⁰ chama-se “*Call Back*”, ou seja (numa tradução livre e explicativa) seria como se o roteirista “chamasse de volta” a mesma piada, ou a mesma palavra ou ainda a mesma situação para atingir o efeito cômico.

¹⁹ Curso realizado em 06 de novembro de 2013, com um total de 6 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

²⁰ Jonh Vorhaus baseia sua técnica para a escrita de roteiros cômicos em inúmeras “ferramentas do humor”, dentre elas: “o filtro cômico”, “*timing*”, “tirar de contexto”, “resposta inapropriada”, “o mito da última grande ideia”, entre outras. O autor também publicou um livro com o mesmo título: “*Comic tools: how to be funny even if you’re not*”, pela editora *Silmam-James Press*, da Califórnia, em 1994.

É importante, no entanto, entender que, para Bergson (2001), a resposta para pergunta “de onde provém a comicidade da repetição?” não se encontra se olharmos apenas para o ato engraçado em si, isolado daquilo que ele nos sugere: “a repetição de uma palavra não é risível por si mesma. Só nos faz rir porque simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material” (p. 53). Com relação à brincadeira de fantoche, a ideia é imaginar que a liberdade do que é “vivo” esteja sendo guiada – como um fantoche – por uma trama de cordões. É daí que, para Bergson (2001), vem a comédia. Já o efeito de bola de neve, ou efeito dominó, é aquele que se propaga por auto acumulação, levando a um resultado inesperado.

O mecanismo rígido que surpreendemos vez por outra, como um intruso, na viva continuidade das coisas humanas, tem para nós um interesse particular, por ser como uma distração da vida. Se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos a seu próprio curso, não haveria coincidências, ocorrências fortuitas, séries circulares; tudo se desenrolaria para a frente e progrediria sempre. E, se os homens estivessem sempre atentos à vida, se constantemente retomassem contato com o próximo e também consigo, nada pareceria jamais ser produzido em nós por meio de molas ou cordinhas. A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspectos dos acontecimentos humanos, que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 2001, p. 65).

Como fechamento desta metáfora das brincadeiras infantis, Bergson (2001) aponta os três procedimentos do cômico: a repetição, a inversão e a interferência nas séries (as coincidências, ou “quiprocós”). Estes três procedimentos se descobrem ao voltar a pensar no “vivo” em oposição ao “mecânico”. O que é vivo está em constante mudança de aspecto (contrário da repetição), considerada no tempo a vida está em constante progresso (oposto à inversão, ao “mundo às avessas”), e considerada no espaço cada elemento tem sua individualidade fechada (oposto à interferência nas séries, ao duplo sentido de uma mesma “coisa”).

A vida real é um *vaudeville* na exata medida em que produz naturalmente efeitos do mesmo gênero, portanto na exata medida em que se esquece de si mesma, pois se estivesse sempre atenta seria continuidade variada, progresso irreversível, unidade indivisa. Por isso, a comicidade dos acontecimentos pode ser definida como uma distração das coisas, assim como a comicidade de um caráter individual sempre tem que ver [...] com certa distração fundamental da pessoa. Mas essa distração dos acontecimentos é excepcional. Seus efeitos são ligeiros. E em todo caso ela incorrigível, de tal modo que de nada adianta rir. Por isso não se teria a ideia de exagerá-la, erigi-la em sistema, criar uma arte para ela, se o riso não fosse um prazer e se a humanidade não aproveitasse a menor oportunidade de fazê-lo brotar (BERGSON, 2001, p. 75).

Estes três procedimentos do cômico poderão ser ferramentas utilizáveis na criação das categorias de análise de nosso objeto de pesquisa. Bergson (2001) utiliza exemplos bastante didáticos, ao referir-se à comicidade das palavras, de como podem obter-se efeitos cômicos em frases escritas ou faladas. Paródia, transposição de tom (do solene ao familiar e vice-versa), ou metáforas compreendidas em seu sentido não figurado são algumas possibilidades que a linguagem, por ser exclusivamente humana e portanto “viva”, tem de tornar-se risível.

[...] e se essa vida da linguagem fosse um organismo totalmente unificado, incapaz de se cindir em organismos independentes, escaparia à comicidade, como, aliás, também escaparia a alma à vida que fosse harmoniosamente fundida, unida, semelhante a um espelho d'água bem tranquilo (BERGSON, 2001, p. 98).

Em seu terceiro capítulo, “A comicidade de caráter”, Bergson (2001) volta a afirmar que, para algo ser cômico, não pode comover. A emoção estaria em oposição à “inteligência pura”, para a qual a comédia se dirige, segundo ele. Para o poeta cômico atingir este estágio de envolver o espectador sem emocioná-lo, o autor indica dois procedimentos: isolar os sentimentos do personagem e concentrar a atenção nos gestos e não nos atos. Para ilustrar o primeiro procedimento, Bergson (2001) recorre ao exemplo do Avarento, de Molière: a avareza não se mistura ao sentimento de paternidade quando Harpagon descobre que seu filho é quem lhe deve dinheiro. Em um drama, estes sentimentos se mesclariam deixando o personagem do avarento em uma dúvida moral, mas, na comédia, a avareza se mantém intacta, daí seu humor. Com relação ao procedimento do gesto em oposição ao ato, é importante entender como Bergson (2001) define estes dois termos: para ele, o gesto (ou atitude) é uma manifestação sem objetivo consciente “apenas por efeito de uma comichão interior” (p. 107), enquanto o ato (ou ação) é desejado e é proporcional ao sentimento que o inspira. “Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica. E, quanto mais profunda é a distração, mais elevada é a comédia” (BERGSON, 2001, p. 109).

Encaminhando-se para o final de seu tratado sobre a comicidade, Bergson (2001) reflete sobre o objeto da arte e a função do artista. Ele diz que se pudéssemos todos ter “comunicação direta” com as coisas e conosco, a arte seria inútil, pois todos seríamos artistas, mas que algum tipo de “fada” teceu um véu espesso sobre nós, que nos faz ver a vida somente em seu sentido prático, utilitário. Esta fada teria sobreposto um véu mais fino sobre os artistas, desvinculando sua percepção da necessidade.

Assim, seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim, tudo o que mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma (BERGSON, 2001, p. 117).

Bergson (2001) diz que o artista procura descobrir uma parte oculta de nós mesmos e que por isso, ao sair de um drama, não nos interessa tanto o que foi dito do personagem, mas o que aquilo disse de nós mesmos. Entretanto, para o autor, esse é o objeto do drama, da pintura, da música, da “arte pura”, mas não da comédia. Para Bergson (2001) a comédia trata de generalidades, de “tipos”. O drama estaria ligado a indivíduos, enquanto a comédia, a gêneros. Para escrever dramas, o artista usa a observação interna, e, para comédias, a externa.

Por isso que a observação cômica vai instintivamente para o geral. Ela escolhe, entre as singularidades, aquelas que são passíveis de reproduzir-se e que, por conseguinte, não estão indissolúvelmente ligadas à individualidade da pessoa, singularidades comuns, poderíamos dizer. Transportando-as para a cena, ela cria obras que pertenceriam sem dúvida à arte por só visarem conscientemente a agradar, mas que se distinguirão das outras obras de arte por seu caráter de generalidade, assim como pela intenção inconsciente de corrigir e instruir. Tínhamos portanto razão em dizer que a comédia intermedia entre arte e vida. Ela não é desinteressada como a arte pura. Ao organizar o riso, aceita a vida social como um meio natural; segue mesmo um dos impulsos da vida social. E nesse ponto dá as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à natureza simples (BERGSON, 2001, p. 128).

A partir do exposto em suas pouco mais de 150 páginas, Bergson (2001) encerra refletindo sobre “para que serve rir”: como um antídoto para a vaidade humana, o riso serviria para despertar e tornar consciente os “amores próprios distraídos” de cada um. Mesmo sendo natural aos homens, a vaidade seria como um “veneno leve” (BERGSON, 2001, p. 130) que se espalharia sem cessar, não fosse o riso para neutralizar seu efeito. Em época de ego-sintônicos tão aguçados, o livro de Bergson, à frente de seu tempo, dá a pílula exata: “o defeito essencialmente risível é a vaidade” (2001, p. 130).

A despeito do interesse do ensaio, a maior crítica que se pode fazer a Bergson é que, segundo ele, a “função útil” do riso não varia com as diferentes sociedades. A ele também não ocorre que diversos estratos sociais, em conflito e contradição, possam fazer um uso diverso do cômico. Tem em mente um modelo de sociedade de tradição humanística, que o riso contribuiria para equilibrar. Quando examina os vários tipos do mecânico (das formas, dos gestos, das palavras, etc.) não se furta à ideia de normalidade (em relação à moral, à língua) que preside o surgimento do cômico (ARÊAS, 1990, p. 27).

Esta crítica de Arêas (1990) ao estudo de Bergson parece fazer o mesmo percurso que nossos caminhos investigativos traçaram: o de partir de conceitos mais estruturados e “fixos” a respeito do cômico, mas não se conter neles e sim rumar para uma análise que leve em conta a sociedade e a cultura que o formam e que por ele são formados. Não se trata de escolher um

caminho ou outro, mas de somá-los. Bergson (2001) nesta pesquisa aqui apresentada, ajudou-nos na construção de nossas categorias mais aproximadas da Análise Fílmica e outros autores, como Arêas (1990), Bremmer e Roodenburg (2000) guiaram nosso olhar para uma compreensão cultural do humor.

Até os dias de hoje, a atenção acadêmica dada ao humor em geral se concentrava em obras de literatura ou nos contos populares. Exemplos típicos são os estudos do humor em obras de Shakespeare ou nos livros de humor do início do período moderno. O mais interessante desses estudos procura relacionar o conteúdo do texto humorístico com tradições literárias específicas ou com um tipo ou tema em particular, conforme a classificação dos índices por assunto organizados por etnólogos ou historiadores literários. Infelizmente, só raras vezes estes estudos situam com clareza os textos dentro do grupo ou da cultura em que devem ter transitado (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 16).

O livro organizado por estes dois autores – e que no título já indica o caminho seguido nos textos – “Uma história cultural do humor”, é fruto da compilação de trabalhos apresentados por diversos pesquisadores numa conferência sobre o tema em Amsterdam, no ano de 1994. Cada autor apresenta um determinado momento histórico e sua relação com os temas cômicos. Caberá aqui apenas salientar alguns pontos de autoria dos próprios organizadores na Introdução do livro (como o trecho citado acima) e de Henk Driessen (2000) no último capítulo da compilação.

Compreender que o humor – e mais do que isso, as concepções a respeito dele – muda ao longo do tempo histórico e cultural é o ponto principal desta publicação. Os organizadores Bremmer e Roodenburg (2000) indicam, ao final da Introdução, três conclusões a partir dos textos apresentados em seu livro, que seriam: 1) o discurso dominante muda nos diferentes períodos históricos (“quem” escreve sobre o humor, varia conforme a predominância cultural de um ou outro setor da sociedade. Os primeiros a tratarem do tema foram os filósofos gregos e, por exemplo no século XX, a palavra passou para Freud²¹); 2) há um constante “rodízio entre os produtores de humor” (p. 21). Eles já foram a elite social (Grécia e Roma), passaram pelos bufões (Idade Média), pelos cavalheiros da sociedade (era parte da “arte da conversação” saber fazer piadas, na Idade Moderna) e chegaram aos cômicos profissionais (como os palhaços ou os comediantes por exemplo); e 3) é preciso considerar se há uma evolução do humor em si, se nós e nossos antepassados temos o mesmo “senso de humor”.

Além de diferente no tempo, o humor é também geograficamente variável. O pesquisador Driessen (2000), no último capítulo do livro, trata do humor como ferramenta

²¹ Freud discute a respeito das formas de comicidade em 1905, na obra “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. Publicado no Brasil mais recentemente pela Imago Editora, 2006. Voltaremos ao autor ainda neste capítulo.

essencial para a pesquisa antropológica, chamando a atenção para o fato de que compreender o cômico de uma cultura pode ser uma chave para estabelecer e aprofundar contato com uma comunidade “nova” ou “diferente”.

Os antropólogos documentam a riqueza da expressão cômica em todo o mundo, uma tarefa que requer uma análise contextual meticulosa. Desse modo, a antropologia pode oferecer aos historiadores perspectivas e conceitos para a discussão dos significados e funções simbólicos do comportamento jocoso no passado. Seu valor também repousa no conhecimento de que os temas do humor revelam questões importantes das sociedades envolvidas: desde os interesses dominantes, as atitudes e valores relativos à identidade (por exemplo, gênero e etnia) até seus contrapontos, contradições e ambivalências (DRIESSEN, 2000, p. 257).

Driessen (2000) estabelece o que nos parece ser uma importante relação entre humor e experiência: quanto mais compartilharmos a experiência (cultural), mais fácil será rirmos das mesmas coisas. Ou seja, quanto maior a consonância de experiências, maior é o nível de “satisfação” entre quem se comunica. Desta maneira, o autor propõe que os antropólogos utilizem-se do humor como ferramenta para estabelecer contato com sociedades estranhas. Parece interessante propor uma camada de observação em nossa análise futura que dê conta de responder se a série ACVP poderia ser uma “chave de acesso” à cultura brasileira do final do século XX para alguém que não viveu este tempo ou não possui a “experiência Brasil” em sua vida. Retomaremos esta questão mais adiante na análise dos diálogos e nas considerações finais.

O antropólogo Driessen, em seu artigo acima citado (“Humor, riso e o campo, reflexões da antropologia”) desafia os pesquisadores de sua área a que façam uso do humor mesmo em suas produções acadêmicas: “Acho que o potencial do humor também deveria ser usado em textos, para tornar a etnografia mais vívida, acessível, divertida e fiel” (2000, p. 272). Com esta sugestão, o autor – a nosso ver – aproxima-se do psicanalista brasileiro Abrão Slavutzky que em seu livro “Humor é Coisa Séria” (2014) propõe que os psicanalistas também utilizem o humor como ferramenta de trabalho, no sentido de tornar ao mesmo tempo mais “leve” e mais “profunda” a relação com o paciente. Não nos debruçaremos sobre este ponto, contudo chamamos a atenção para as ideias destes dois pesquisadores que entendem o humor como instrumento “sério” de aprofundamento de conhecimento a respeito de uma comunidade ou de uma personalidade.

Slavutzky entende que o humor é uma lente pela qual se pode optar para enxergar o mundo e, a partir daí, viver com mais leveza e liberdade: “O humor é uma maneira de olhar o mundo com uma lógica desconcertante” (SLAVUTZKY, 2014, p. 92). O livro do psicanalista,

em sua primeira, parte tece um panorama complexo sobre as origens e entendimentos do humor na sociedade e entre os pensadores do tema.

Slavutzky (2014) lembra que embora esteja ligado ao “jocosos”, o humor reúne em si também a verdade trágica, junto com a cômica. Para o autor, é a partir desta união (desta síntese) que o humor revela “os paradoxos da existência: com um olho sorri e com o outro deixa cair uma lágrima” (SLAVUTZKY, 2014, p. 10). Através da piada, fala-se de algo sério, contesta-se o *status quo*. É o que o autor chama de “a dimensão ética do humor”, que apoia-se em sua ousada irreverência. “George Orwell escreveu que a piada é uma pequena revolução, pois subverte o poder” (SLAVUTZKY, 2014, p. 32). Neste sentido voltamos a citar a pesquisadora Arêas, quando ela se refere às origens do humor brasileiro como instrumento para questionar os problemas de nossa realidade social:

A discussão à sério de nossas condições sociais seria atribuição do drama ou da tragédia, mas à dificuldade das técnicas de construção desses gêneros somava-se a dificuldade de um levantamento consequente dos problemas. Mas esses mesmos problemas eram mais fáceis de lidar na comédia, pondera Aguiar²², na medida em que o atraso brasileiro era de algum modo redimido pelo sentido positivo que é próprio dela (1990, p. 86).

O aspecto contestatório do humor, esta “dimensão ética” que Slavutzky (2014) aponta e que Arêas (1990) percebe desde as origens da comicidade em nosso país, se converterá em uma de nossas categorias de análise dos diálogos de ACVP. Tentaremos observar de que maneira estes diálogos propõem “pequenas revoluções” no *status quo*. Slavutzky (2014) apresenta em seu livro a defesa de que uma piada é muito mais do que uma “simples” piada, e que o humor é uma porta de acesso importante para a cultura humana. O autor utiliza-se de outros pensadores nesta mesma linha: o historiador Robert Darnton, Kant, Voltaire, Cícero e Freud, entre outros. Para o “pai da psicanálise”, Sigmund Freud, a força do humor estaria em “diminuir a força dos acontecimentos” (SLAVUTZKY, 2014, p. 93), ou seja, através do humor – num resumo aqui bastante incompleto das ideias de Freud sobre o chiste – “economizaríamos” os sentimentos penosos que a realidade nos causa. A brincadeira, o chiste, a piada e a visão bem humorada dos acontecimentos seriam um alívio da tensão que sentimos no dia a dia da vida real, e esta energia psíquica que se torna livre a partir de uma suspensão de inibição, encontra uma via de descarga através do reflexo da risada. “Freud faz então uma síntese da piada: ela é efeito, gera um efeito de surpresa, tem um sentido de

²² A autora refere-se a Flavio Aguiar, em seu livro: “A comédia nacional no teatro de José de Alencar”, publicação de 1984, Editora Ática.

absurdo, tudo semelhante ao modo infantil de pensar. Rimos das piadas como se, naquele momento, fôssemos crianças que desfrutam da graça” (SLAVUTZKY, 2014, p. 177).

Para além das questões internas do humor e suas consequências físicas, como o riso, o autor entende que a explicação para o prazer proveniente do humor deve ser entendida externamente, na relação com os demais. O homem é uma espécie dependente do coletivo, e uma piada não existe se não houver quem a conte e quem a escute.

Quem escuta uma piada é que pode ser surpreendido pelas palavras do contador. Há um aumento de tensão ao longo da piada, pois não se sabe o final, e este é desconcertante, é o que faz rir. O riso de quem escuta é a prova do prazer, logo, o prazer veio de fora, como o prazer que a criança sente com o mamar, os afagos e cuidados maternos. A piada oferece para quem escuta um prazer estético semelhante ao da obra de arte, um prazer que estimula o viver (SLAVUTZKY, 2014, p. 178).

Até aqui fizemos um apanhado diverso (claro que sempre incompleto) sobre a história e os conceitos relativos ao humor e à comédia em nossa sociedade. Propusemos alguns filtros às nossas leituras, para que as informações compartilhadas aqui fossem relacionadas de algum modo a nosso objeto de pesquisa e para que, assim, possam ser retomadas mais adiante na análise em si. Para a dramaturga e pesquisadora brasileira Cleise Mendes (2008) ainda permanecemos sem uma história da literatura dramática contada do ponto de vista da comédia, é como se existisse “uma espécie de tradição sem história, [...] que pulsa no subsolo” (p. 22).

Esse quadro se mantém, apesar da importante contribuição dos trabalhos de Freud, Bergson, Frye, Mauron, Propp, Bakhtin, Jauss, Eco, Todorov e poucos outros de igual relevância. Ao mesmo tempo, é no repertório de antigos procedimentos da tradição dramática e teatral da comédia que a televisão e o cinema vão hoje buscar recursos para o entretenimento de seu grande público - o que parece atestar, no mínimo, a vigência e eficácia de tais procedimentos sobre o espectador contemporâneo (MENDES, 2008, p. 38).

Assim como afirma-se que ainda há pouca reflexão acerca do humor, também sobre a televisão – veículo que produziu e exibiu nosso objeto de pesquisa – diz-se que há muito a ser aprofundado pelos pesquisadores. Veremos a seguir um pouco mais sobre suas características.

3.3 Televisão

Entre as diversas tecnologias desenvolvidas até hoje para contar histórias, a televisão, em seu pouco mais de meio século de existência, encontra amplo território de produção, porém restrito espaço de reflexão. Ainda que ela possa ser considerada, conforme Arlindo

Machado, “o mais importante meio de comunicação e o mais importante sistema de expressão e de significação da segunda metade do século XX para cá” (informação verbal²³), ainda é inicial o aprofundamento de questões teóricas a respeito da televisão. O professor e pesquisador Arlindo Machado, em seu livro “A Televisão Levada a Sério” (2000), provoca ao dizer que soa pouco inteligente quando alguém se diz “apaixonado” pela televisão. Conforme Candalino (1998), “Sabemos que não é fácil dizer isso em voz alta. É sempre mais fácil confessar nosso amor pelo cinema [...]” (apud MACHADO, 2000, p. 09). Esta frase compõe o catálogo de uma mostra italiana de televisão, foi escrita por seus curadores e demonstra o caráter “menor” que muitas vezes é dado a este meio de expressão de nossos tempos. A televisão, segundo Machado, pode e deve ser analisada como “arte” e produção intelectual do homem, assim como a música, a literatura e o próprio cinema. O autor defende a mudança de enfoque na aproximação a este meio: “Em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas de televisão, a ideia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas desse meio” (MACHADO, 2000, p. 10). Neste sentido, a busca por programas de qualidade (conceito que merecerá nossa atenção logo a seguir) torna-se essencial no desenvolvimento de teorias e análises da televisão. A aproximação mais comum em teorias da televisão é a que leva em conta características econômicas de produção e difusão e aponta, em geral, para a televisão como “mercantilização da cultura”. Pouco se pesquisa sobre os programas que se destacam, “aquilo que, dentro da imensa massa indiferenciada de material audiovisual, se distinguiu, permaneceu e permanecerá como referência importante dentro da cultura de nosso tempo” (MACHADO, 2000, p. 16). No mesmo sentido, o pesquisador João Freire Filho (2001), num artigo que discute a televisão de qualidade a partir de crônicas de Nelson Rodrigues dos anos 1960 e 1970, traça um breve histórico das cíclicas polêmicas envolvendo o nível da televisão brasileira. Freire Filho (2001) traz a questão para o âmbito da contemporaneidade e defende a importância de que o debate seja centralizado na investigação dos recursos e das potencialidades do próprio veículo.

[...] há mais de 30 anos, somos reféns das mesmíssimas indagações: Para que serve, afinal, a televisão? Quais os seus limites e as suas potencialidades? Seus possíveis *efeitos colaterais*? Como controlá-los? Não seria de esperar que já tivéssemos chegado a um equacionamento cabal de todas essas questões intrincadas; falta-nos, entretanto, até mesmo um quadro de referência teórico consistente para fazer avançar o debate. [...] A causa é nobre, quase ninguém ousa discordar; não raro, porém, o debate se apequena de tal maneira que ficamos com a impressão de que TV de qualidade é *TV sem bunda* e ponto final – o discurso moralizante sobre qualidade se caracteriza pela monomania e pela estreiteza de seu horizonte de expectativas (FREIRE FILHO, 2001, p. 92, grifo do autor).

²³ Entrevista com Arlindo Machado publicada em 25 de abril de 2012 no YouTube.

Nelson Rodrigues, segundo Freire Filho (2001), era um defensor da televisão e manifestava-se publicamente contra a onda que surgia na sociedade brasileira de associar a televisão à espetáculos “menores”, ou como “transmissora de subcultura”²⁴, ou ainda “alienante”. Ao longo de seu artigo, Freire Filho (2001) discute a ideia de que uma televisão brasileira de qualidade não é necessariamente aquela que reproduz a “alta cultura” ou que toma como modelo estratégias do cinema de arte europeu, ou dos documentários ingleses de narrador com voz impostada, mas sim aquela que tenha capacidade e coragem de “ser televisão”, de encontrar sua linguagem e ser autêntica.

O autor utiliza o exemplo da minissérie “Os Maias”²⁵ da Rede Globo, que adaptou o romance de Eça de Queirós de uma maneira tão “erudita” que não obteve identificação com o público, tendo baixa audiência quando exibida. O que Freire Filho reivindica é que uma boa adaptação da literatura para a televisão não é aquela que tenta diminuir as diferenças entre as linguagens, mas justamente a que é “autossustentável” (2001, p. 94), que torna-se uma experiência única na visão do espectador e não tenta ser equivalente à leitura do livro. Freire Filho (2001) indica as produções do NGA como um exemplo exitoso desta experiência, por exemplo com a adaptação da obra de Ariano Suassuna, “O Auto da Compadecida”²⁶.

É preciso, antes de mais nada, que a televisão perca o pudor de ser televisão; dialogar com outras formas de arte e outras mídias visuais, tudo bem, mas sem subserviência. Exemplos não faltam: *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1988-1990), *Comédia da Vida Privada* (1995-1997) [...] Uma simples consulta ao dicionário já nos conduziria ao cerne da questão; de acordo com o Aurélio, “qualidade” é a propriedade, o atributo ou a condição das coisas ou das pessoas capaz de distingui-las das outras e de lhes determinar a natureza. A tarefa, portanto, é deixar de lado as águas plácidas dos clichês e lugares-comuns sobre a televisão, deixar de lado veleidades cinematográficas e artísticas mais coercitivas, e mergulhar de cabeça numa investigação sobre a natureza do veículo e sobre o que ele pode oferecer de melhor – sem disfarces, no seu próprio idioma (FREIRE FILHO, 2001, p. 94).

A partir das questões levantadas por Freire Filho (2001) e Arlindo Machado (2000), esta pesquisa entende que ACVP representa uma produção que “permanece no tempo” e que merece um olhar mais aprofundado no sentido de colaborar para as pesquisas a respeito da televisão nacional. “Se, como disse Godard, *o documentário é o texto que fala dos outros; a ficção é aquele que fala de mim*, isso faz crer que a televisão, desde sua origem, parece falar

²⁴ Termo referido por Freire Filho (2001) citando matéria do Jornal do Brasil, de junho de 1968.

²⁵ Minissérie em 44 capítulos, exibida pela Rede Globo de janeiro a março de 2001. Foi escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari e dirigida por Emílio di Biasi e Del Rangel.

²⁶ Minissérie em 4 capítulos, exibida pela Rede Globo em janeiro de 1999. Foi escrita por Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. A direção é de Guel Arraes.

de mim quando fala dos outros, ou ao menos quando fala dos meus semelhantes” (JOST, 2007, p. 46, grifo do autor).

Este trecho do livro “Compreender a televisão” (2007) do pesquisador francês especializado em televisão, François Jost, encaixa-se no caminho da presente pesquisa que tenta pensar a televisão (mais especificamente os diálogos de roteiro de comédia) como portadora de informações sobre o “todo” a partir do “indivíduo”. Este “indivíduo” no gênero comédia - como frisa Bergson (2001) - é representante de um “tipo”, de um “coletivo”. No caso de ACVP, o coletivo da classe média brasileira, como tentaremos demonstrar mais adiante nesta pesquisa. A escolha do tom de comédia é deliberada pelos produtores, tendo um “caráter estratégico”, conforme Jost (2007), e confere um ponto de vista à obra, a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida pelo telespectador. A pesquisadora Vera França (2009) afirma que os gêneros “constituem uma pista necessária para pensar, reconhecer e distinguir uma obra no meio das outras [...]” (p. 230). É portanto, reunindo os autores citados até o presente momento desta pesquisa, que tentaremos compreender os diálogos de ACVP no contexto televisual brasileiro e a partir da escolha do tom da comédia. Guel Arraes, em entrevista para esta pesquisa, afirmou que sua opção pelo tom da comédia se deu em “oposição ao melodrama”, o que nos aproxima das teorias sobre o humor que o comparam a “armas de revolução”. Nas palavras de Guel:

A comédia funcionava como espécie de antídoto para questão do folhetim, que era o grande produto da televisão, e a comédia permitia uma espécie de distanciamento deste universo. Na época eu queria fazer uma coisa que fosse uma anti-novela em todos os sentidos. Tanto na história, quanto no tom, quanto nas marcas. [...] o tom geral da novela era muito solene, eu achava aquilo muito melodramático. E a comédia era uma maneira de contrariar toda essa levada da novela. Era uma anti-novela, pra agilizar, pra ser mais rápido. O tom de deboche levava a um distanciamento natural (informação verbal)²⁷.

Voltaremos ao tema da televisão no próximo capítulo ao tratar da “Cultura Vivida” no Brasil do final dos anos 1990. Aqui interessa ressaltar a televisão como objeto digno de ser estudado, principalmente no que concerne a focar em produções que permaneceram no tempo, como é o caso de ACVP. Tentaremos entender por que razão se pode afirmar isso sobre ACVP, do ponto de vista de sua relação com o tom do humor e com a “qualidade” de seu texto, especificamente os diálogos de seus roteiros. Para tanto, conceitos de narrativa, humor e comédia, assim como estes aqui apresentados sobre televisão, se unirão ao que alguns

²⁷ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

autores apresentam sobre roteiro de televisão e sobre os diálogos como elementos de cena, que apresentamos a seguir.

3.4 Roteiro e diálogos

Um roteiro de televisão ou cinema é composto por uma sequência de cenas e cada uma delas possui uma série de elementos: dentre eles o diálogo (as frases ditas pelos personagens em cena). Segundo o roteirista Jorge Furtado, em seu curso de roteiro²⁸, uma cena possui onze elementos: personagem, cenário, enquadramento, luz, duração, movimento, som, diálogos, ação dramática, plano e corte (informação verbal). Nos deteremos nos conceitos relativos ao diálogo, para posteriormente aplicá-los em nossa análise. Cabe, porém, uma citação a respeito da escrita das cenas, que também é válida para os diálogos. Eugene Vale, roteirista e escritor norte-americano, em seu livro “*Técnica del Guion para Cine e Television*” (1996), afirma que as cenas de um roteiro devem ser sempre surpreendentes e, ao mesmo tempo, inevitáveis. As cenas, segundo Furtado, ou são fundamentais ou devem ser descartadas do roteiro (informação verbal)²⁹. Para descobrir se uma cena é fundamental, é preciso questionar se ela faz a “história andar”. Uma das formas mais utilizadas na escrita de um roteiro audiovisual é primeiro fazer o que se chama de “escaleta”, ou seja, uma “lista” das cenas, na ordem em que aparecerão no roteiro, com um resumo das ações contidas nela, e de onde se possa presumir o objetivo da cena na história. Para ilustrar, vejamos um exemplo de um trecho de escaleta de um episódio de ACVP a que tivemos acesso³⁰:

Episódio: “Apenas bons amigos”

Cena 14 – Bastos voltou clandestinamente ao Brasil. Pede a Ataíde para se esconder lá. Ataíde impõe condições, ele tem que se disfarçar de empregada. Terminam discutindo salário, Ataíde explorando ele, etc. Está disfarçado de empregada na casa de Ataíde. Bastos torna-se empregada mesmo. Um coronel vai jantar.

Cena 15 – Documentário: Ataíde virou publicitário. Ame-o ou deixe-o. Bolando slogans. Campanha da Anistia. Ella.

Cena 16 – Cardos x Ataíde. Cardoso se exilou na Bahia para voltar gloriosamente como anistiado. Os 3 amigos vão esperá-lo no aeroporto. Cardoso dá declarações típicas de ex-exilados, tipo: A luta continua! Mas sem revanchismos, no exílio eu dirigi metrô para sobreviver, etc.

²⁸ Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.

²⁹ Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.

³⁰ Uma escaleta e sete roteiros de ACVP (em versões variadas de tratamento, sendo partes do processo de criação da série) foram disponibilizados para esta pesquisa através do arquivo da Casa de Cinema de Porto Alegre.

A partir da escaleta – que pode ser mais ou menos detalhada, o roteiro segue para a fase da escrita dos diálogos, que pode ser feita pelos mesmos profissionais que escreveram a escaleta, ou por outros. No caso do NGA, por exemplo, a roteirista Adriana Falcão (e uma equipe) recebem as escaletas e escrevem “somente” as falas dos personagens. Podem ser chamados de “dialoguistas”. “Quando eu tenho uma escaleta na mão, onde cada cena contém uma ideia, também sinto a obrigação de ter uma ideia para cada diálogo. Evidentemente nem sempre isso é possível. Mas é o meu sonho” (FALCÃO, 2011, p. 2)³¹.

Adriana Falcão, em seu curso “A Voz do Personagem”³², ressalta a importância do que ela considera “ter uma ideia para cada fala” (informação verbal). Cada frase dita por um personagem deve ter um pensamento por trás dela, e não deve apenas “passar a informação necessária”, e sim fazê-lo com inteligência e com dedicação por parte de quem escreve. A roteirista costuma dizer, em tom informal, que se um ator “foi até o Projac” (estúdio da Rede Globo que se localiza em bairro distante do centro da cidade) para gravar nem que seja apenas uma fala, que seja uma frase “pensada”, que faça valer a pena ter ido até lá (informação verbal)³³.

Guel Arraes, em entrevista concedida a esta pesquisa, afirma que a escrita do diálogo é a “última camada” na confecção do roteiro (informação verbal)³⁴. Em termos de ordem cronológica do processo, ele divide um roteiro em: argumento (o começo, meio e fim da história), depois a pré-escaleta (o que precisa acontecer em cada cena), seguida da escaleta (não só o que acontece, mas “como” acontece) e por fim, o diálogo:

O diálogo é como se você fosse fazer o “esquete”. É como se você tivesse uma quarta ideia pra fazer o diálogo que é a parte mais literária, assim. Na escaleta você tem a organização do que tem que acontecer, em que ordem e como, mas o diálogo seria a parte mais literária mesmo. Você decide “ah, vou fazer tudo com frases curtas”, ou “o mal entendido dura até tal tempo e desfaz com tal palavra”, então, na verdade, você teria no diálogo quase que uma pós-escaleta. Então o diálogo seria o “como é que faz o esquete daquela cena”. Como é que uma frase puxa a outra, como é que você amarra o início e o fim, como é que você dá a entender que aquela cena acabou. Às vezes o assunto acabou, mas você precisa de um fecho literário que sublinhe melhor pro cara lembrar mais lá na frente de alguma coisa, às vezes tem que plantar uma fala. O diálogo é uma outra historinha que você tá contando, então é realmente a última coisa (informação verbal)³⁵.

³¹ Polígrafo distribuído em curso de Roteiro com Adriana Falcão, intitulado “Pensamentos soltos que não têm a pretensão de serem teorias, mas observações feitas a partir de experiências variadas”. São Paulo: 2011.

³² Curso “A Voz do Personagem”, realizado de 27 a 30 de junho de 2011, total de 10 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

³³ Curso “A Voz do Personagem”, realizado de 27 a 30 de junho de 2011, total de 10 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

³⁴ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

³⁵ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

Em outro curso de roteiro, desta vez ministrado pelo roteirista argentino Juan Villegas³⁶, foram apresentadas as “funções do diálogo”, que estão em consonância com as ideias aqui citadas de Adriana Falcão e Jorge Furtado. O diálogo teria as seguintes funções: a) fazer avançar a história; b) comunicar informação (não “dar” apenas a informação, fazer parecer que a informação é passada a um personagem e não ao público); c) manifestar o tipo de relação que há entre os personagens; e d) relacionar cenas próximas ou distantes, fazer encadear as cenas umas nas outras (informação verbal)³⁷. Outra importante afirmação de Villegas é a de que “a fala é mais uma das ações do personagem. Tenha cuidado, ela sempre significa algo”. Muitas vezes, como espectadores, os diálogos de um roteiro soam como “naturais” – o que é uma qualidade que eles podem ter –, e não nos damos conta do trabalho que existe por trás deles, em sua concepção (informação verbal)³⁸. A presente pesquisa poderá pecar por não levar em consideração na análise outros elementos da cena como a entonação por parte dos atores, nem mesmo os cenários, montagem ou enquadramento; porém a ideia é aprofundar no sentido “oposto”: da fala “dita” para trás, para o ato de sua criação e como este processo se dá.

A partir das ideias destes três roteiristas, que apresentam teorias de roteiro relacionadas com a prática da escrita de seu dia-a-dia, partiremos para algumas considerações baseadas na literatura publicada a respeito do tema.

Os Estados Unidos são reconhecidos mundialmente por sua forte indústria cinematográfica e televisiva (WIKIPÉDIA, 2015a)³⁹. Não é à toa que de lá surge o maior número de livros técnicos (ou “manuais”) com a intenção de formar e guiar novos profissionais para o mercado de trabalho da indústria audiovisual. O roteirista e dramaturgo Rib Davis, em seu livro “Escrevendo Diálogos para roteiro – diálogos eficientes para filme, tv, rádio e palco”, de 2008, reflete sobre as características específicas deste elemento dos roteiros, o diálogo: suas necessidades e possibilidades. Já de início o autor aproxima-se de uma inquietação que é também parte da presente pesquisa: como isolar o diálogo e analisá-lo separadamente dos outros itens de um roteiro, como a caracterização, o enredo, a ação, a estrutura, os efeitos visuais, ou a música? Para o autor, esta é uma tarefa possível e necessária,

³⁶ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁷ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁸ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁹ Segundo a Wikipédia (2015a), os Estados Unidos lideram o *ranking* de mercado (por bilheteria), seguidos de China e Japão. Entre os países que mais produzem filmes estão Índia, Nigéria e Estados Unidos.

ainda que sempre se deva levar em conta que o diálogo está relacionado aos outros aspectos de um roteiro.

É possível falar de diálogo, mesmo que ao longo do caminho seja preciso continuamente se referir a todos os outros elementos que ainda se encontrem ligados a ele. Afinal, sem uma trama, caracterização e o resto, o diálogo “sozinho” é de muito pouca utilidade para nós. Ele sempre tem de ser colocado no seu contexto (DAVIS, 2008, p. 14, grifo do autor, tradução nossa).

Mesmo com esta ressalva, ou a partir dela, Davis (2008) nos leva pelo universo das falas dos personagens de ficção apontando inicialmente que a principal ferramenta do roteirista é “o seu ouvido” (p. 20, tradução nossa). A fala em um roteiro, ainda que escrita, é proveniente e ao mesmo tempo propulsora da fala “real”, dita, vocalizada, com sons e intenções, com ritmos e pausas, com as intenções e as obscuridades do que é “espontâneo”. O roteirista, para Davis, precisa ter um entendimento muito claro de como a conversação funciona:

Diferente da linguagem escrita, com suas regras sobre cláusulas e pontuação, o discurso falado em geral não é ensinado, e sim adquirido inconscientemente, e - como resultado disso -, tendemos a subestimar o quão complexo e variado ele realmente é. [...] O ponto básico é que a linguagem falada, diferente da escrita, é uma bagunça – embora uma bagunça com a qual estamos inteiramente acostumados a lidar (2008, p. 1-2, tradução nossa).

Davis (2008) chama a atenção para o fato de o diálogo de roteiro ser, ao mesmo tempo, linguagem escrita e falada, ou seja, uma linguagem escrita destinada a ser dita em voz alta. Para que o diálogo seja mais parecido com o que falamos (se esta for a intenção do roteirista, é claro), é necessário levar em conta as repetições, as frases pela metade, os mal entendidos, os falsos começos, as hesitações e ainda as sobreposições e interrupções. Este tipo de diálogo conta com a interação entre os personagens e torna suas falas (embora decoradas a partir de um roteiro) mais naturalistas. Usar abreviações, termos específicos e jargões de cada profissão (ou grupo social) ajuda a conversa a parecer mais “real”. Mesmo que o público não entenda os termos, se a cena for boa ele irá entender o que precisa entender. Se os personagens compartilham um *background* não é necessário que, entre eles, expliquem tudo. O roteirista precisa levar em conta também que existem convenções sociais e jeitos de falar esperados para cada lugar/situação/classe, e escrever bem pode significar compreender estas situações, mas nem sempre segui-las (principalmente no caso da comédia, quando não seguir as convenções esperadas pode ser uma piada em si): “a maneira com que manipulamos os

códigos através dos diálogos é central para a caracterização [dos personagens]” (DAVIS, 2008, p. 15, tradução nossa).

Outra questão apontada por Davis (2008) a respeito dos diálogos trata da “agenda” de cada personagem e de como ela deve aparecer através das falas. Sempre que uma pessoa vai falar com outra, ela tem alguma intenção (ou “agenda”, para utilizar o mesmo termo do autor), alguma ideia do que ela quer com esta conversa. E esta agenda pode até mesmo ser confusa, dúbia ou simultânea com outra (o personagem quer e não quer algo, gosta e não gosta de alguém, etc), mas o importante – e o que ajudará o roteirista a escrever uma cena melhor – é pensar “o que o personagem quer?”. Cada fala, a partir desta pergunta, contribuirá para a caracterização deste personagem e para que nada seja dito “em vão”. Aqui voltamos a apontar um pensamento da roteirista Adriana Falcão:

A maneira de um personagem falar, fala muito sobre ele. Se o que ele diz, além de contar parte da história, contar quem ele é, temos cumprido nossa missão. Se, além de tudo, conseguirmos que a cena seja atraente, estamos bem. E se a cena ainda for, de alguma forma, surpreendente, é bem possível que tenhamos escrito uma ótima cena (2011, p. 1).

Voltando a Davis (2008), salientamos que a informação que a fala carrega (a agenda) não precisa e não deve estar explícita no diálogo. Se isso acontecer, aliás, possivelmente o diálogo será ruim.

O público deve ter a oportunidade de construir a agenda dos personagens por conta própria, e não receber tudo “mastigado” pelo autor (de fato, “mastigar” para o público em qualquer setor deve ser evitado). O público desfruta da experiência de reconhecer e agrupar as informações em sua mente – um processo que o coloca mais e mais dentro da produção, ao contrário de ter tudo deduzido tudo para ele (DAVIS, 2008, p. 42, grifo do autor, tradução nossa).

A partir destas ideias, poderíamos entender que o diálogo será mais “fascinante” (DAVIS, 2008, p. 33, tradução nossa) quanto mais parecer-se com o jeito de falar das pessoas e carregar nele, disfarçadamente, os desejos mais profundos do personagem. No entanto, isso poderia parecer com “naturalismo”, o que para Davis (2008) é terreno perigoso. O autor prefere o conceito de “naturalismo seletivo”, em que o roteirista escolhe a “hora de chegar e de sair da cena”, parecendo-se com a vida real, mas sendo conciso e omitindo, por exemplo, os inícios e finais de conversa que não contribuem para a história⁴⁰. “Portanto não é

⁴⁰ Ao cineasta Billy Wilder é atribuída a frase: “Trate as cenas como festas: chegue tarde, saia cedo.”, mas a origem deste ensinamento é oficialmente designada ao roteirista William Goldman, quando afirma em seu livro “Adventures in the Screen Trade” (ed. Grand Central, 2012) a seguinte regra: “Enter the scene late and leave it early”.

suficiente, imitar a vida: roteiros não são uma linha reta, uma imitação “um para um” das camadas da vida. No naturalismo seletivo eles são criados e moldados para “parecer” como se fossem” (DAVIS, 2008, p. 48, tradução nossa).

Vale trazer aqui uma afirmação de Davis da parte final do livro, em que frisa que cada frase, cada fala dos personagens precisa contribuir positivamente para a história: “não existe fala neutra; uma fala ou está com você ou contra você. [...] Seja brutal” (2008, p. 194, tradução nossa). Davis (2008, p. 194, tradução nossa) aponta que as falas precisam “pagar sua estadia”, ou seja, precisam valer a pena, senão deverão ser cortadas sem piedade. Elas devem contribuir majoritariamente para o andar da trama, também para a caracterização dos personagens, assim como para um efeito cômico, ou motivação. Parece óbvio, mas encontram-se falas “neutras” em muitos casos, e tentaremos demonstrar o quão raro (para não dizer inexistente) elas estão nos roteiros de ACVP.

Com relação ao diálogo como colaborador na caracterização, Davis (2008) aponta que através dele se pode (e deve) refletir as complexidades de um personagem e de suas relações com os outros, ao invés de simplificá-lo. Um bom exemplo seria quando um personagem está bravo com outro, mas desconta seus sentimentos em um objeto, ou em uma ação ou ainda em outra pessoa. Seria o que Davis (2008, p. 65) chama de “*displacing the emotions*”, ou seja, mudar a emoção de lugar, dar-lhe outro “endereço”, conferir complexidade às falas e aos próprios personagens. “Estas sutilezas não estão ali para serem analisadas pelo espectador, apenas para serem sentidas – exatamente o alvo que o roteirista deve procurar atingir” (DAVIS, 2008, p. 66, tradução nossa).

Sobre voltar a usar trechos de um diálogo mais tarde em um mesmo roteiro, sob outra forma ou em outro contexto, ou ainda em outra “vibração”, Davis (2008) utiliza o exemplo do famoso diálogo sobre as diferenças nas nomenclaturas do *Mc Donalds* na França e nos Estados Unidos, travado por Samuel Jackson e John Travolta em *Pulp Fiction*⁴¹. Os personagens falam sobre o assunto quando estão no carro, num tom de banalidade, e depois as mesmas frases são utilizadas para hostilizar os adolescentes que eles chacinam em um pequeno apartamento. Davis utiliza uma metáfora musical para dar conta desta ferramenta do roteirista:

Em termos musicais, seria como ter uma melodia e transformá-la em outra, muito diferente, assim como Bach, Strauss e Andrew Lloyd Weber já fizeram. [...] é como se, num nível inconsciente, nos mostrassem ao que uma coisa simples da vida pode

⁴¹ “Pulp Fiction: tempo de violência”, é um filme longa-metragem norte-americano dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 1994 nos EUA (1995 no Brasil).

nos levar, e no que ela pode ser transformada. Não é fácil fazer isso no diálogo, mas é possível (2008, p. 99, tradução nossa).

Entre regras e metáforas, o ponto principal para Davis (2008) é que o diálogo deve ser sempre atraente. Pode ser fiel ou não à linguagem “real” das pessoas, ou ter um conteúdo bem ou mal intencionado, mas o elemento de atração é a base para que um roteiro possa ir adiante, ser produzido, ou, nas palavras do autor, ser “vendido”.

Se consideramos o livro de Rib Davis como um manual, “*Story*” (2006), de Robert Mckee, célebre roteirista e professor de roteiro de Hollywood, é um dos mais clássicos e citados “guias” de roteiro. Mckee (2006), neste livro vendido no mundo inteiro (assim como sua palestra “*Story Structure*”), escreve com a voz no imperativo, determinando uma espécie método (“não é sobre fórmula, mas sobre forma”; “é sobre eficácia, e não atalhos”; “é sobre princípios, e não regras” – subtítulos do primeiro capítulo) através do qual uma “grande ideia” se transformará numa “grande história”. Não analisaremos aqui as 430 páginas do livro, mas focaremos nosso olhar no capítulo destinado ao “texto”. Interessante observar que o capítulo sobre o texto está colocado na parte final do livro (capítulo 18 de 19 no total), quando o roteirista-leitor já teria passado por várias etapas da criação, como a definição da estrutura da história (ambiente, gênero, significado e personagem), os princípios do *design* da história (incidente incitante, ato, cena, crise, clímax e resolução) e por alguns elementos da escrita (antagonismo, problemas e soluções, personagem, exposição) para finalmente chegar ao “texto”. Vejamos alguns pontos salientados por Mckee no que diz respeito ao diálogo. O primeiro deles é que o autor aconselha a “poupar” na escrita de diálogos:

O melhor conselho para escrever diálogo para filmes é *não escreva*. Nunca escreva uma linha de diálogo quando você pode criar uma expressão visual. A primeira coisa a se pensar quando se escreve uma cena deve ser: como eu posso ver isso em uma maneira puramente visual, sem ter de lançar mão de uma única fala? [...] Diálogo econômico, destacado do que é puramente visual, tem saliência e poder (2006, p. 367, grifo do autor).

Mckee (2006) refere-se a roteiros de longa-metragem e cabe aqui fazer uma observação quanto à natureza dos roteiros no que se refere a sua exibição: eles têm diferenças se forem escritos para a “tela” ou para o “palco”⁴².

⁴² Dentro do conceito de “tela” podemos e devemos diferenciar cinema de televisão. Numa análise superficial, se pode dizer que o cinema aproxima-se mais do teatro, enquanto a televisão tem sua origem e herança diretamente do rádio. Conforme Arlindo Machado: “Fala-se muito em ‘civilização das imagens’ a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, mas a televisão, paradoxalmente, é um meio bem pouco ‘visual’ e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal. Isso mudou um pouco nos últimos anos, agora há uma maior utilização de recursos gráficos computadorizados nas vinhetas

O dramaturgo pode criar diálogos elaborados e ornamentados – mas o roteirista, não. Diálogo de cinema requer sentenças curtas, de construção simples – geralmente, na ordem substantivo, verbo e objeto ou substantivo, verbo e complemento, nessa ordem. [...] A essência do diálogo cinematográfico é o que era conhecido no teatro da Grécia Clássica como *stikomythia* – a troca rápida de discursos curtos (MCKEE, 2006, p. 364).

Um roteiro é um texto que não existe para ser lido. Conforme Furtado, “Roteiro não é literatura. O roteiro é um instrumento de trabalho para a equipe, encarregada de transformar palavras em linguagem cinematográfica” (informação verbal⁴³). Seu objetivo é audiovisual. É por isso também que McKee (2006) aconselha ao roteirista que leia seus diálogos em voz alta, afinal é assim que eles “existirão”, e somente assim. “Nunca escreva nada que chame atenção para si mesmo, nada que pule da página e grite: ‘oh, como eu sou uma fala inteligente!’. Quando você achar que escreveu algo particularmente bom e literário, corte” (MCKEE, 2006, p. 363).

Como uma “regra” bastante prática, McKee (2006) sugere que o roteirista utilize, sempre que possível, as “sentenças-suspense”, ou seja, aquelas em que as palavras mais importantes vão para o final da frase. A tendência do interlocutor em um diálogo é reagir à informação mais significativa que escuta, e se esta informação está na metade da sentença dita, o resto da frase não tem valor algum, e irá apenas atrasar a espontaneidade do outro personagem, prejudicando a qualidade da cena.

3.4.1 O diálogo cômico

É no capítulo 10 do livro de Rib Davis (2008) que encontramos destaque para o diálogo cômico, e o primeiro questionamento do autor demonstra o quanto um “manual” difere de uma pesquisa científica, ou de uma análise que busque se aprofundar para além do dia-a-dia de um roteirista. O autor pergunta: como a comédia funciona? Por que rimos? E responde:

Felizmente aqui nós não precisamos chegar a estas respostas. Assim como você não precisa entender de eletricidade para acender a luz, é possível escrever diálogos

de apresentação, mas, no essencial, a televisão continua oral, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro” (MACHADO, 2003, p. 71, grifo do autor).

⁴³ Anotações pessoais a partir de curso de roteiro ministrado por Jorge Furtado. Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, RS.

cômicos sem saber todas as teorias de como funciona o humor. O que você precisa, sim, saber é onde encontrar as chaves para “acendê-lo” (DAVIS, 2008, p. 163, grifo do autor, tradução nossa).

É claro que também em nossa pesquisa não encontraremos todas as respostas para estes questionamentos, mas a ideia de misturar reflexão com prática nos parece ainda mais pertinente quando vemos o oposto disso, a segregação entre academia e mercado, nas páginas de livros como este. É entendendo que a busca pelas “chaves” será mais interessante justamente com o aprofundamento do olhar sobre elas, que o livro de Davis (2008) nos provoca e impulsiona. Apontaremos aqui as proposições de Davis (2008) sobre o tema do diálogo cômico, que muito colaboram em nossa reflexão. Para começar, ele lembra que é preciso distinguir “comédia” de “diálogo cômico” e que muitas das grandes comédias encenadas na história foram feitas sem uma linha sequer de diálogo, como as de Buster Keaton, ou Charles Chaplin. Além disso, mesmo com a presença dos diálogos, não é ela que sozinha confere o tom de comédia a um roteiro:

Algumas vezes o diálogo funciona virtualmente sozinho, mas, muito mais comumente, ele é apenas efetivo através da maneira com que a linguagem reflete o personagem, ou como ela tem um efeito sobre a trama, ou interage com outros elementos – visuais, musicais, ou outros. [...] O contexto em que os diálogos são apresentados é crucial. Além disso, o diálogo cômico não é uma sucessão de piadas: de fato, a exata mesma fala em dois diferentes roteiros pode ser engraçada em um e séria no outro (DAVIS, 2008, p. 162-163, tradução nossa).

A fala sozinha pode, portanto, não ser uma “piada” em si, mas ela será cômica quando confirmar, por exemplo, nossa visão sobre um personagem, e isto torna o diálogo profundamente entrelaçado com o que Davis (2008) chama de caracterização cômica. Davis (2008) aponta, ainda que rapidamente, para uma característica interessante das boas comédias: tendemos a rir mais quando o personagem não está tentando ser engraçado. Este elemento parece bastante pertinente para a análise de ACVP e une-se à ideia já apresentada de Bergson (2001, p. 109) de que “toda a distração é cômica”, formando, assim, um caminho para a criação de uma de nossas categorias de análise, como veremos adiante. Para finalizar, Davis (2008) retoma uma de suas principais afirmações: o diálogo deve estar a serviço da trama e da caracterização e não pode ter a responsabilidade de fazer todo o “trabalho pesado”; e é realmente o contexto que se torna crucial para que o humor possa emergir. Davis (2008) está se referindo aqui aos elementos intra-roteiro como “contexto” e decidimos, nesta pesquisa, ampliar este contexto para o que se observa “extra-roteiro” e que nos parece contribuir na construção do cômico em ACVP.

É na tentativa de compreender melhor estes elementos que, antes de entrar na análise dos trechos de diálogo selecionados, convidamos o leitor a percorrer conosco o circuito inspirado por Johnson, aplicado ao objeto ACVP, fazendo uma trajetória que contempla as culturas vividas, o produtor e o texto, sempre levando em conta o público, que permeia todos os pontos do percurso.

4 NÚCLEO GUEL ARRAES: CULTURAS VIVIDAS, PRODUTOR E TEXTO

Este capítulo dedica-se a explorar três pontos do Circuito da Cultura de Johnson, sendo que, no que se refere ao “texto” apresentamos aqui apenas uma abordagem descritiva para que a análise em profundidade do mesmo seja feita no capítulo 5. Como “culturas vividas” entendemos que seria interessante apresentar algumas características da década em que a série ACVP foi produzida e exibida, no final do século XX, especificamente no Brasil, através da Rede Globo de Televisão. Compreendendo alguns parâmetros socioculturais brasileiros deste período, e debruçando o olhar sobre a programação televisiva de então, parece possível construir uma ponte sólida que liga-se ao surgimento do NGA. Em seguida, quando referimos o “produtor”, é o momento de conhecer “quem” escreve, seja descrevendo o NGA, quanto aprofundando-se na figura do próprio coordenador, Guel Arraes, sua trajetória pessoal e escolhas profissionais. Além de Guel, parece importante referirmo-nos a outros dois colaboradores diretamente ligados à série/objeto de análise: Jorge Furtado e Luis Fernando Verissimo. É a combinação destes três “produtores” (para utilizar o termo de Johnson) que parece formar a base de construção do próximo item do circuito: o “texto”. Conforme relatado anteriormente, este subcapítulo dedicado ao texto descreve a série em linhas gerais, como uma primeira aproximação ao objeto de pesquisa que será analisado no capítulo que segue.

[...] não é possível uma história que não seja elaborada para mostrar como os processos televisivos e sociais se constituem específica e mutuamente a ponto de não existir, senão de modo simplificada e convencionalmente, televisão e sociedade como dois campos distintos. A televisão na sociedade e a sociedade na televisão não existem como meros reflexos de um no outro, mas como balizas dinâmicas, intercambiáveis, negociáveis e em disputas. É essa a dialética que não se pode perder (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 8).

4.1 Culturas vividas: padrões socioculturais do Brasil da década de 1990

Passa-se a contar uma nova década exatamente na mudança de uma data no calendário, como de 31 de dezembro de 1989 para 01 de janeiro de 1990. Porém os elementos culturais, econômicos e sociais que caracterizam uma nova década devem ser vistos de maneira mais ampla e difusa, começando um pouco antes do “número” 1990 e indo um pouco além de 1999. O Brasil do início anos 1990, por exemplo, tem influência significativa da recente redemocratização do país, em 1985, depois de 21 anos de ditadura militar (1964-1985). As primeiras eleições diretas para presidente da república, em 1989, elegem Fernando Collor de Mello, que, nos primeiros dias da nova década, assim que tomou posse, marcou

para sempre a história econômica do país ao congelar os preços e bloquear os ativos financeiros da população (o que ficou conhecido popularmente como “confisco da poupança”). Assim, deu início ao “Plano Collor”, numa suposta tentativa de reorganizar a economia nacional (R7, 2010). Já em 1992, dois anos depois de assumir a presidência, Fernando Collor renunciou ao cargo, pressionado por um processo de *impeachment* que havia tomado conta da mídia, das ruas do país e do Congresso Nacional. O Brasil experimentava a democracia depois de um longo período de ditadura e a nova esperança gerada pelo voto direto à presidência parecia ir por água abaixo ao constatar que se havia eleito um corrupto para presidente. Ainda que o *impeachment* tenha sido um momento de suposta “força do povo” e de importância significativa na construção da cidadania do brasileiro, a constante crença no “país do futuro” mais uma vez se mostrava adiada para “o futuro”.

Outra esperança que o início da década de 1990 trazia era baseada na recente Constituição brasileira, promulgada em 1988.

A década de 1990 constituiu um período de grande expectativa para a sociedade brasileira. A promulgação da nova Constituição Nacional, no final da década anterior, foi marcada pela definição de diretrizes econômicas e sociais que carregavam grande esperança de uma retomada do crescimento econômico que favorecesse a superação do atraso da questão social (DEDECCA, 2003, p. 71).

Analistas, contudo, concluem que a esperada transformação econômica do país não aconteceu na década de 1990, embora se tenha entrado num período de estabilidade da moeda, a partir do Plano Real (1994)⁴⁴. No contexto mercadológico da televisão, o efeito da moeda estável aqueceu o mercado e ampliaram-se os anunciantes interessados tanto na exposição de suas marcas nos canais de massa, quanto para os nichos segmentados de público que passaram a existir cada vez mais com a entrada da televisão à cabo no Brasil.

O país vivia um período de euforia de consumo, com a entrada de novos produtos do exterior para disputar espaço internamente, aquecendo a competitividade e a necessidade por diferenciais. Com isso, aumentaram os anunciantes nas mídias, e estas, por sua vez, na programação televisiva, buscando uma adequação às demandas. A grande oferta de produtos variados fragmentou o consumo, seja de bens materiais ou simbólicos. No período de 1994 a 1997, entraram a mais no mercado televisivo, via publicidade, R\$ 2 bilhões (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 223).

Outra característica importante no universo da televisão brasileira deste período foi o crescimento de audiência de emissoras como SBT, Record e Rede Manchete, abalando o até

⁴⁴ Do ano de 1986 a 1994 houve 5 moedas diferentes no país: Cruzado em 1986, Cruzado Novo em 1989, Cruzeiro em 1990, Cruzeiro Real em 1993 e Real em 1994).

então consolidado monopólio da Rede Globo. Em 1990, a novela “Pantanal”, da Rede Manchete, revolucionou a linguagem das telenovelas brasileiras propondo algumas características que não se viam até então em outros exemplares do gênero: temática rural, sequências longas, tempos de silêncio e o apego à natureza mais do que aos centros urbanos de consumo. A novela foi responsável, por exemplo, pelo final da exibição de “Tv Pirata”, um dos programas mais conhecidos do NGA⁴⁵. De alguma maneira “Pantanal” dialogou com os espectadores brasileiros ao estreiar no mesmo mês (março de 1990) em que eles tiveram seu dinheiro confiscado pelo governo e, com isso, seus ideais de consumo postos de lado. Ideais estes que eram, em geral, valorizados pelas novelas da Globo.

“Pantanal” parecia prometer a devolução dos sonhos que Collor confiscou e as fantasias de um dia poder viver no paraíso, num lugar mágico, bonito, sensual, livre de toda a turbulência do mundo urbano, onde os homens poderiam existir em comunhão com a natureza. Desse modo, a telenovela resgatou algo da identidade rural da sociedade brasileira, negligenciada e silenciada durante o processo de modernização do país (BECKER, 2010, p. 240).

Dois aspectos, portanto, contribuíram para que a Rede Globo se preocupasse em procurar o que mais tarde passou a se chamar de “padrão Globo de qualidade”: tanto a divisão da audiência entre outras emissoras nacionais, quanto o surgimento dos canais fechados (a televisão a cabo) no Brasil. Foi nesta época que, entre as emissoras brasileiras, houve um aumento dos programas ditos “populares” ou “apelativos” na busca por audiência. O surgimento do apresentador “Ratinho” e a disputa entre Gugu Liberato e Fausto Silva pela audiência de domingo à tarde provocaram discussões sobre o que seria a “televisão de qualidade”. As críticas a estes programas apelativos fez com que a estratégia de Rede Globo fosse investir em uma grade ampla e que marcasse sua “diferença” com relação à concorrência. A emissora passou a investir em produtos que valorizassem conteúdos nacionais, inovações estéticas, responsabilidade social e isenção política.

Movida por um novo posicionamento mercadológico, determinado por uma preocupação maior com a concorrência e por um momento político, no qual precisa buscar maior legitimação entre os segmentos organizados da sociedade, a Globo redefine o seu “padrão de qualidade” (FECHINE, 2008, p. 23, grifo do autor).

Uma das chaves para este novo padrão foi a aposta na criação do NGA, que abordaremos com mais detalhe ainda neste capítulo. Por ora, parece importante compreender o contexto em que este Núcleo se forma, e para tal, conhecer alguns fatos da televisão aberta

⁴⁵ “A primeira porrada que a gente tomou foi quando o TV Pirata saiu do ar por causa da novela Pnatanal” (ARRAES apud FECHINE, 2008, p. 121).

brasileira na década de 1990 (BLOK CLICKGRATIS, 2016; DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003; MEMÓRIA GLOBO, 2001; SBT, 2016; TUDO SOBRE TV, 2016; WIKIPÉDIA, 2016a, 2016b, 2016c, 2016d, 2016e):

1990 – exibição da novela Pantanal (Rede Manchete) e da Escolinha do Professor Raimundo (Rede Globo); estreia do canal MTV Brasil; segue no ar o semanal “TV Pirata” (Rede Globo/NGA, no ar desde 1988) humorístico no formato de esquetes, parodiando a própria televisão (sai do ar em julho deste ano); SBT segue exibindo (desde 1988 e no ar até os dias de hoje) o programa “A Praça é Nossa” (humorístico, com plateia); na Rede Globo segue no ar até agosto (desde 1982) o humorístico “Chico Anysio Show” (baseado nos incontáveis personagens criados e interpretados por Chico Anysio); a partir de agosto entra no ar o novo programa de Chico Anysio, “A Escolinha do Professor Raimundo” (no ar até 1995);

1991 – entra no ar o “Programa Legal” do NGA (Rede Globo), com apresentação de Regina Casé e Luis Fernando Guimarães, programa que mistura ficção, documentário e humor (fica no ar até 1992);

1992 – exibição do programa “Você Decide” (Rede Globo) inaugurando a experiência de interatividade com o espectador, que telefona e escolhe o final que irá ao ar; estreia do programa “Casseta e Planeta” (Rede Globo), com o slogan “humorismo verdade, jornalismo mentira”; Rede Globo volta a produzir e exibir “Tv Pirata”, de abril a dezembro;

1994 – Rede Record é comprada pelo pastor Edir Macedo, da Igreja Universal do Reino de Deus; Rede Globo exhibe o especial “A Comédia da Vida Privada”, produção do NGA;

1995 – Rede Globo inaugura a Central Globo de Produções (o “Projac”), no Rio de Janeiro, com 120 mil metros quadrados de área construída; SBT inaugura, em São Paulo, o Complexo Anhanguera, onde todos seus programas passam a ser produzidos (62 mil metros quadrados de área construída); estreia na Rede Globo a série “A Comédia da Vida Privada”, com um episódio por mês (no ar até 1997) na faixa “Terça Nobre”;

1996 – estreia do programa humorístico “Sai de baixo” (Rede Globo), revisitando o formato do “teleteatro” (palco e plateia). O programa, que fica no ar até 2002, consegue retomar a audiência dos domingos à noite que estava nas mãos do SBT

(“Programa Sílvio Santos”); Rede Globo exhibe “Chico Total”, novo humorístico no formato de esquetes e personagens com bordão de Chico Anysio.

1997 – Rede Record contrata, com o pagamento de cachês reconhecidamente altos, um grande número de atores “consagrados” investindo na teledramaturgia; é criada a ANATEL (Agência Nacional de Telecomunicações) para regular e fiscalizar o setor;

1998 – estreia do programa “A turma do Didi” (Rede Globo), com o humorista Renato Aragão (de “Os Trapalhões”), o programa semanal fica no ar até 2003; SBT contrata o apresentador Carlos Massa (o “Ratinho”) que apresenta programa de apelo popular (o apresentador tem estilo explosivo e o programa utiliza linguajar chulo, baseando-se em denunciar acusados de crimes e mostrá-los nas delegacias e locais de crime)⁴⁶;

1999 – Rede Globo inaugura sede de produção em São Paulo, voltada majoritariamente para programas jornalísticos; a Rede Manchete fecha suas portas por crise financeira, no seu lugar entra a “Rede Tv”; Rede Record exhibe “Escolinha do Barulho”, humorístico no mesmo estilo da “Escolinha do Professor Raimundo”, da Rede Globo; SBT volta a exhibir “Show do Milhão” e “Qual é a música?” retomando a audiência dos domingos à noite;

2000 – estreia, na Rede Globo, o humorístico “Megatom” (no ar até 2001) com o comediante Tom Cavalcante (formato próximo aos programas de Chico Anysio); NGA (Rede Globo) produz e exhibe a minissérie “A Invenção do Brasil”; Rede Globo exhibe seu primeiro reality show, chamado “No Limite”, com apresentação de Zeca Camargo.

Temos portanto, no que diz respeito à televisão, uma década que, ao mesmo tempo que apresenta novidades na grade de programação (com a entrada de novos humoristas como o grupo de Guel Arraes e do Casseta e Planeta; com a criação de novos canais em *Ultra High Frequency* (UHF) ou a cabo ou ainda com o início da interatividade), também dá continuidade a formatos conhecidos e apresentadores consagrados (como Chico Anysio, Sílvio Santos ou o programa “A Praça é Nossa”).

Num contexto mais amplo, a década acenou com novidades tecnológicas importantes, como o início da popularização dos computadores pessoais e da telefonia celular. Ao mesmo tempo, no Brasil, a televisão seguiu sendo o veículo mais presente na casa dos brasileiros (de

⁴⁶ A contratação de Ratinho foi, até então, a maior negociação da história da televisão brasileira, envolvendo uma multa de R\$ 34 milhões à Rede Record e um salário de mais de R\$ 1 milhão ao apresentador. O programa foi um fenômeno de audiência chegando a tingir 19 pontos no Ibope, com picos de primeiro lugar (BRITTOS; SIMÕES, 2010).

1990 a 1999 aumenta em 45% o número de domicílios no país com aparelho de televisão). A entrada dos canais à cabo, internacionalizando a programação da televisão, combina com o período de globalização que o mundo vive e que, no Brasil, reflete-se também numa postura neoliberal dos condutores do governo. Ao mesmo tempo em que o país estabiliza sua moeda, não vê resolvidos os principais problemas sociais, principalmente quanto à distribuição de renda.

Pode-se concluir que os anos 90 continuaram a reproduzir o desemprego e a desigualdade, já observada na década anterior. A grande diferença constatada foi que o aumento da desigualdade mais relevante não se circunscreveu àqueles que auferem renda do trabalho, mas entre estes e aqueles que têm sua renda na propriedade do capital. [...] A promessa de retomada do crescimento pela nova diretriz econômica não foi cumprida. [...] Os anos 90 se configuraram como o período da estabilidade com desigualdade (DEDECCA, 2003, p. 104).

Com avanços e retrocessos na economia, nos aspectos sociais, na política e na cultura, o Brasil vive, nos anos 1990, um início de amadurecimento de sua democracia. É nesta época que chegam aos cargos de comando de governo pessoas que viveram durante o regime militar e posicionaram-se contra ele, como o presidente eleito em 1994 e reeleito em 1998, Fernando Henrique Cardoso. Mas – e até hoje é assim – ainda persistem, no Congresso Nacional, nas Assembleias Legislativas Estaduais e nas Câmaras Municipais – bem como no poder executivo –, forças importantes que preferem o Brasil da desigualdade, da meritocracia ou dos interesses de um estado mínimo e um mercado forte. O “país do futuro” se reinventa a cada dia e, aos poucos, duas décadas depois, alguns avanços na distribuição de renda são conseguidos⁴⁷, ao mesmo tempo em que escândalos cada vez maiores de corrupção são apurados pela Polícia Federal e outros órgãos fiscalizadores⁴⁸. No campo televisual, há também nos anos 1990, pode-se dizer, um amadurecimento da programação, com a chegada aos “postos de comando” de uma geração que cresceu assistindo televisão e que tem sua formação audiovisual não tão dependente das origens do rádio, ainda que continuem existindo (inclusive até hoje) programas e criadores que persistem nos formatos antigos.

Nos anos 90, essas duas ordens de fatores econômicos e políticos convergiram para tornar mais urgente a reconstrução da marca Globo, o que ficou visível no episódio

⁴⁷ Dados divulgados pelo Banco Mundial, em outubro de 2015, indicam que o número de pessoas vivendo em situação de pobreza extrema no Brasil caiu 64% entre 2001 e 2013, passando de 13,6% para 4,9% da população (BBC, 2015).

⁴⁸ Entre 2003 e 2014 a Controladoria Geral da União (CGU) fiscalizou 2.144 municípios brasileiros (38% do total do país) pelo Programa de Fiscalização por Sorteio Público; no mesmo período, 4.847 servidores públicos federais foram expulsos por envolvimento em irregularidades; somente no ano de 2012 a Advocacia Geral da União (AGU) recuperou R\$ 468 milhões dos cofres públicos; o orçamento da Polícia Federal passou de 1,8 bilhão em 2002 para R\$ 4,7 bilhões em 2013 (INSTITUTO LULA, 2016).

da disputa entre os programas do Gugu e do Faustão pela audiência dominical. Há razões para supor que a guinada “popularesca” da Globo só não se completou devido à pronta reação de setores organizados da opinião pública. Nesse cenário, a produção do Núcleo Guel Arraes aparece como prova de superioridade da Globo diante da concorrência (ROCHA, 2008, p. 106, grifo do autor).

É neste contexto que Guel Arraes conquista o comando de um Núcleo com viabilidade de experimentação estética, ainda que com a expectativa e a responsabilidade de gerar boa audiência para o canal.

4.2 Produtor: Guel Arraes e seu Núcleo

Devemos examinar, naturalmente, as formas culturais do ponto de vista de sua produção. Isto deve incluir as condições e os meios de produção, especialmente em seus aspectos subjetivos e culturais. Em minha opinião, deve incluir descrições e análises também do momento real da própria produção – o trabalho de produção e seus aspectos subjetivos e objetivos. Não podemos estar perpetuamente discutindo as “condições”, sem nunca discutir os atos! (JOHNSON, 1999, p. 63, grifo do autor).

Criado em 1991 dentro da Rede Globo de Televisão (principal emissora de televisão brasileira), o NGA começou a surgir antes disso, a partir de experiências bem sucedidas de seu diretor, Guel Arraes, na direção de alguns programas da Rede Globo: as novelas “Guerra dos Sexos” (1983) e “Vereda Tropical” (1984); a série “Armação Ilimitada” (1985); e o programa humorístico “TV Pirata” (1988). Estes programas e novelas dirigidos por Guel Arraes (alguns em parceria com outros diretores da Globo, principalmente Daniel Filho e Jorge Fernando), vieram ao encontro de um desejo da emissora de inovação e experimentação em sua grade, que enfrentava um momento de discussão sobre seus conteúdos e alguma queda de audiência, como citamos anteriormente. No sentido de compreender melhor a situação da “qualidade” televisual dos anos 1980 e 1990, vejamos quando este termo, televisão de qualidade, começou a surgir. Podemos dizer que no Brasil, a televisão se consolidou a partir de regras de mercado (audiência, anunciantes, faturamento), mas que, a partir dos anos 70, iniciou-se uma discussão sobre a qualidade do conteúdo televisivo, questionando também o papel social da televisão em nosso país.

Decidida, por razões políticas e mercadológicas, a se diferenciar de outras emissoras de TV que se consolidaram com programas rotulados pela própria mídia como popularescos, a Rede Globo não hesitou em se apropriar, pioneiramente, do discurso da qualidade (FECHINE, 2008, p. 21).

O termo “televisão de qualidade”, surgiu na Grã-Bretanha na década de 1980, quando passou a se discutir a televisão como produtora de conteúdos socialmente positivos (a “ética” da televisão) assim como a discutir seu potencial criativo no que diz respeito a recursos de linguagem, expressão audiovisual e criação de novos formatos (a “estética” da televisão). Partindo destes conceitos, a pesquisadora Yvana Fechine (2008, p. 18) considera que o NGA teria uma “proposta ético-estética” que consegue conciliar a lógica da produção (mercado/audiência) com a lógica da qualidade. “Do ponto de vista ético ou estético, nenhum núcleo de produção da emissora atende tão bem às pretensões do ‘padrão Globo de qualidade’, sem descuidar das suas exigências de audiência, quanto o Núcleo Guel Arraes” (FECHINE, 2008, p. 23, grifo do autor).

Ainda nos anos 1980, antes da consolidação oficial de Guel Arraes como diretor de um Núcleo da Rede Globo, Daniel Filho, diretor de criação da emissora, afirma que pensava em criar um programa jovem e inovador (que viria a ser a série “Armação Ilimitada”). Em suas próprias palavras:

Eu andava ligado num tipo de narrativa. Uma nova linguagem começava a surgir na televisão, apesar de não ser muito bem compreendida pelos adultos: a linguagem dos videoclipes. Era representada pelo surgimento da MTV, que começava a ter grande influência sobre os jovens. Havia também anúncios que seguiam este estilo e que eram referenciais muito fortes, como os esportes da Coca-Cola e as aventuras do cigarro *Hollywood*. Eu achava que ali tinha uma forma de contar história, uma forma de fazer aventura com um ritmo mais frenético e bem humorado. [...] Ninguém faria melhor do que o Guel [Arraes]. [...] Depois a equipe passou por algumas mudanças, mas acredito que *Armação Ilimitada* seja o pai de uma série de programas que o Guel veio a fazer, desde a *Comédia da Vida Privada* até as minisséries *O Auto da Compadecida* e *A Invenção do Brasil* (FILHO, 2001, p. 93-95).

Este depoimento de Daniel Filho (2001) contribui para a presente reflexão, quando relaciona a cultura de uma época com seu reflexo na programação da televisão (pelo menos em dois aspectos: o do ritmo de montagem e do uso do humor como tom). Para entender por que razão ele convida Guel Arraes para o comando deste programa, - e reforçando a ideia de entender o produtor da mensagem como integrante do circuito da comunicação - parece importante conhecer um pouco da biografia de Guel Arraes.

Nascido em 1953, em Pernambuco, Guel Arraes é filho do político Miguel Arraes e viveu, na década de 1960, um tempo exilado na Argélia por consequência das perseguições políticas a seu pai pela ditadura militar do Brasil. Para completar seus estudos, Guel passou um período de sua vida na França, nos anos 70, onde estudou Antropologia e aproximou-se de

um grupo que fazia filmes em Super-8, vindo a ser assistente de Jean Rouch⁴⁹, um dos grandes nomes do documentário etnográfico francês e mundial. Mas é o próprio Guel Arraes que, em depoimento para a pesquisadora Yvana Fechine, considera o contato com a cultura brasileira e nordestina, nos primeiros anos de sua vida, como essenciais para a construção de suas referências.

A minha formação tem, basicamente, dois momentos muito diferentes. Até os 15 anos, quando vivi no Recife, minhas referências foram construídas num triângulo imaginário formado por três casas vizinhas em Casa Forte: a casa do meu pai, a casa do meu cunhado Maximiano Campos, que era escritor, e a casa de Ariano Suassuna. Entre os 13 e os 15 anos, convivi, muito intensamente, com Maximiano, que foi quem me abriu para a obra de Ariano, de quem era muito amigo. Nesse convívio, e também no contato com as pessoas envolvidas com as ações de política cultural ligadas ao meu pai, foi se dando uma influência difusa, mas importante. Essas influências iam muito na direção da valorização da cultura popular e do seu aproveitamento com uma cultura mais erudita. No período em que morei fora do Brasil, a grande influência foi o Cinema Novo (ARRAES apud FECHINE, 2008, p. 284).

Raymond Williams, importante autor dos Estudos Culturais, em 1958 (mesmo ano em que publicou o primeiro livro que o tornou conhecido: *“Culture and Society”*), escreveu o ensaio *“Culture is Ordinary”*⁵⁰. O autor inicia seu texto com a descrição de uma experiência corriqueira: uma viagem de ônibus da cidade para o interior em que ele fala do trajeto, da passagem pela frente da biblioteca, pela igreja, pontes, ruas e pela fazenda. O que um trecho que parece saído de um romance faz num ensaio teórico sobre cultura? Pois para Williams (1958), cultura é justamente a experiência ordinária.

Contra esse sentido de cultura como um domínio separado da esfera cotidiana, um espaço único onde se produzem as grandes obras da humanidade, mais que argumentos é preciso apresentar provas. Nesse sentido, esse parágrafo de romance constrói a realidade da cultura como um processo que se dá em vários níveis e do qual participam todos. ‘A cultura é de todos: temos que começar daí’(CEVASCO, 2001, p. 47).

Nessa perspectiva, compreendendo a importância de seu trajeto de vida, desde Pernambuco até a França e de volta para o Brasil, Guel Arraes – e a produção pela qual é responsável – parece encontrar-se com os princípios norteadores dos Estudos Culturais. A formação política em sua casa e o desejo de retornar ao Brasil para construir um país diferente daquele que o “expulsou”, mesclados com a erudição da universidade francesa e a

⁴⁹ Jean Rouch (1917-2004) foi um cineasta e etnólogo francês. Um dos criadores do chamado cinema direto (ou *cinéma vérité*), ele exerceu um olhar analítico e criativo em seus filmes que misturavam documentário e ficção. É um dos fundadores e um dos primeiros teóricos da antropologia visual (WIKIPÉDIA, 2014c).

⁵⁰ Originalmente publicado em N. Mackenzie (ed.), *“Conviction”*, e republicado em Raymond Williams, *“Resources of Hope”* (ed. Robin Gable).

informalidade do nordeste brasileiro parecem constituir um tipo de olhar atento ao que o cerca e uma ousadia ao mesmo tempo popular e sofisticada. O conjunto de experiências de Guel Arraes (seu trajeto) e a configuração cultural brasileira no período final da ditadura militar, juntamente com a percepção de Daniel Filho (2001) de uma espécie de “novo ritmo de consumo” das mensagens midiáticas, parecem ter sido os ingredientes formadores do NGA, não como uma imposição “dura”, se não como uma construção natural de seu tempo.

O conceito de estrutura de sentimento de Williams não remete, no entanto, apenas a uma visão de mundo ou a uma ideologia compartilhada por esses grupos sociais. Remete também, e ao mesmo tempo, a um conjunto de experiências “vivas” em torno das quais se forma o que alguns dos seus comentadores descrevem, genericamente, como “um sentimento vivido de um tempo”. Por isso, elementos que, a princípio parecem ser uma resposta supostamente única de um artista ou intelectual, revelam-se, depois, como comuns a várias formações culturais (FECHINE, 2008, p. 29, grifo do autor).

Assim, para além de refletir esta “estrutura de sentimento”, há outra característica importante do NGA que parece chancelar ainda mais um exercício analítico através do campo dos Estudos Culturais: a interdisciplinaridade, o “borramento de fronteiras”. Encontramos este traço a partir de três dimensões. Em primeiro lugar no que diz respeito ao grupo de profissionais de diferentes áreas que forma o Núcleo: artistas de teatro de grupos experimentais, *videomakers*, produtores independentes, roteiristas e diretores de cinema. Em segundo lugar (não em ordem de importância) o processo colaborativo de trabalho implementado pelo Núcleo onde as funções podem se misturar (atores como roteiristas, atores como diretores, diretores como roteiristas). E, em terceiro lugar, por um conjunto de características dos programas produzidos por este Núcleo, descritas por Fachine (2008) como montagem expressiva, auto-referencialidade, apresentação do processo como produto e apelo à inversão. Abordaremos brevemente aqui estes quatro eixos que Fachine (2008) apresenta, por entendermos que colaboram no processo de uma compreensão mais completa do NGA.

Montagem expressiva refere-se às possibilidades de construção criativa dos programas do NGA quando na ilha de edição. A lógica da simultaneidade (mais de uma imagem ao mesmo tempo na tela), a colagem de elementos gráficos sobre imagens em movimento, assim como o ritmo acelerado dos cortes é característica do Núcleo. A ideia é conseguir o máximo de informação no mínimo de tempo. Em programas com uma narrativa mais extensa ou “tradicional” (como é o caso de ACVP), pode-se dizer que não há tanta ênfase nessa característica, mas ainda assim, a nosso ver, ela pode ser encontrada em dois elementos: nos trechos em que entram pequenos documentários intercalados com a ficção (colagem de

imagens estáticas sobre a imagem em movimento e utilização de imagens de arquivo em ritmo acelerado), assim como nos cortes rápidos presentes em todas as cenas (não há cenas com plano único, cada fala praticamente tem um plano e algumas vezes a mesma fala é entrecortada por dois ou três planos)⁵¹.

A auto-referencialidade representa o “desvendamento dos mecanismos de mediação da televisão” (FECHINE, 2008, p. 52) que os produtos do NGA costumam apresentar com maior ou menor grau de explicitação. Este exercício de metalinguagem, em que a televisão fala de si própria, teve em “TV Pirata”⁵² seu exemplo maior dentro do NGA. O programa semanal apresentava uma programação “paralela” a da Rede Globo, parodiando novelas, jornalismo e até os intervalos comerciais. Segundo Fechine (2008, p. 53), esta seria uma prática de “desconstrução”, um “exercício de autorreflexão” e uma “autocrítica bem humorada ao discurso televisual”. No caso de ACVP, a nosso ver, esta característica é encontrada em alguns episódios em que, através da locução em *off*, o personagem refere-se ao espectador, “admitindo” que faz parte de um programa de televisão. Por exemplo neste trecho do Episódio “A Próxima Atração”:

CLARICE (OFF) - Etapa número seis: o beijo. Este é o último estágio de aproximação realizado em público. Os estágio sete e oito, mãos no rosto e boca no corpo, serão atingidos quando o casal estiver a sós. Os estágios nove, dez, onze e doze não podem ser mostrados na televisão. Pelo menos não neste horário⁵³.

A terceira característica do NGA apresentada por Fechine (2008, p. 55) é a do “Processo como Produto”, que seria a incorporação do processo de produção, no produto que vai ao ar. A revelação dos bastidores, como no caso da série “Cena Aberta”⁵⁴ que exibía uma narrativa de ficção e, em determinado momento, a interrompia para mostrar “como” a cena foi feita, por exemplo, é uma das opções de apresentar esta característica. O programa “Muvuca”⁵⁵, também do NGA, era todo gravado numa casa que era a própria base de produção do programa. Como se fosse um *reality show*, as reuniões de pauta e o dia-a-dia da

⁵¹ Em entrevista concedida à pesquisadora Maria Isabel Orofino (2006), o produtor de arte Moa Batsow comenta sobre a decupagem de Guel Arraes: “As cenas dele são superdecupadas com 500 mil planos e planinhos e detalhes e tal. Você não tem uma cena como em novela, que é um plano geral, aí corta pro detalhe, contra-plano, não sei que, barará, acabou a cena. Não. Ele fez ‘850 mil marcas’ com os atores” (OROFINO, 2006, p. 124).

⁵² Tv Pirata: programa humorístico em formato de esquetes e de exibição semanal. Dirigido por José Lavigne, Carlos Magalhães e Guel Arraes. Permaneceu no ar de junho de 1988 a julho de 1990 e depois novamente de abril a dezembro de 1992.

⁵³ Episódio número 09 da série. Título: A Próxima Atração. Roteiro de Jorge Furtado, João Falcão e Guel Arraes. Exibido em 02 de abril de 1996.

⁵⁴ Cena Aberta: série em 4 episódios exibida de novembro a dezembro de 2003. Tinha como apresentadora Regina Casé e foi dirigida por Jorge Furtado e Guel Arraes.

⁵⁵ Muvuca: Programa semanal exibido de novembro de 1998 a agosto de 2000. Direção de Estevão Ciavatta, apresentado por Regina Casé e com direção geral de Mauro Mendonça Filho.

produção eram parte do programa finalizado. Segundo Fechine, esta característica funcionaria como uma oposição ao “ilusionismo hollywoodiano”, esta “transparência” do cinema clássico em que há “um ocultamento do aparato de mediação e de suas estratégias de anunciação” (2008, p. 55).

Fechine (2008) identifica ainda uma quarta característica dos produtos do NGA: o apelo à inversão. Este ponto está ligado à temática apresentada pelos programas, que, em geral privilegia o que pode ser considerado o “avesso” do que costuma-se ver na televisão. Há uma “inversão de foco”, que, segundo Fechine (2008), parece deliberadamente construir uma “visibilidade afirmativa” (p. 59) ou “uma representação mais positiva das pessoas, do cotidiano, das práticas e valores das periferias⁵⁶, assim como de suas manifestações culturais” (p. 61). A escolha do tom cômico para apresentar estas temáticas, contribui para a confirmação de uma das categorias que utilizaremos em nossa análise, a da “inversão”. A escolha do humor, segundo Fechine (2008), foi o caminho encontrado pelo Núcleo para compatibilizar as temáticas desejadas com a responsabilidade de manter a audiência alta.

Basta atentarmos para a histórica função contestadora do humor, durante todo o período em que os militares governaram o Brasil, no “teatro de grupo”, na imprensa alternativa, que acabaram depois influenciando a produção do Núcleo. Independentemente de contextos políticos, a vocação do humor, segundo Acserald (2004)⁵⁷, é sempre muito mais do que divertir: “É antes decompor, desmontar, perturbar, desconcertar”. Por isso, um dos procedimentos frequentes no humor é justamente a inversão (FECHINE, 2008, p. 63, grifo do autor).

Estes quatro possíveis eixos de análise que Fechine (2008) apresenta, demonstram também a própria formação do NGA. Eles trazem em si as influências da diversidade de profissionais que forma o grupo. A montagem expressiva tem influência, por exemplo, da *videomaker* Sandra Kogut e de seu trabalho “Parabolic People”⁵⁸; a revelação dos bastidores era um procedimento bastante utilizado pelo grupo de teatro “Asdrúbal Trouxe o Trombone”

⁵⁶ A autora chama a atenção para que o conceito de periferia, no NGA, não apresenta “contornos muito definidos”, podendo referir-se tanto à questões locais (a periferia de uma cidade ou uma região do país), quanto globais (um país com relação ao mundo) ou ainda, a subordinações culturais, econômicas e políticas (FECHINE, 2008, p. 61).

⁵⁷ Yvana Fechine refere-se ao artigo de Marcio Acserald publicado nos Anais do XIII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, em São Bernardo (SP) pela Umesp em 2004, e intitulado “Humor, esclarecimento e midiatura”.

⁵⁸ Parabolic People é o título de um vídeo de autoria da realizadora Sandra Kogut, de 1991. Pessoas de diversos locais do mundo eram convidadas a entrar em cabines onde havia uma câmera. Lá elas eram filmadas dando depoimentos que podiam tratar de globalização, racismo ou temas relativos ao universo de cada uma delas. Na montagem do vídeo, que tem 41 minutos de duração, cada depoimento, ao terminar, continua presente na tela, formando um mosaico de imagens simultâneas. Posteriormente Kogut utilizou expoente semelhante quando foi diretora do programa Brasil Legal, do NGA.

em seus jogos teatrais; e as temáticas “periféricas” estavam em sintonia com as escolhas dos diretores de vídeo independente dos anos 80.

Optamos aqui por apresentar mais explicitamente as características biográficas de Guel Arraes do que de cada membro de seu Núcleo (no próximo subcapítulo, no entanto, nos dedicaremos às colaborações de Jorge Furtado e Luis Fernando Verissimo, especificamente em ACVP). Sua trajetória híbrida parece refletir também a escolha de seus colegas de trabalho. A mistura de profissionais de diferentes áreas de conhecimento (principalmente teatro experimental, cinema, televisão e vídeo independente) construiu um ambiente propício para a noção de “televisão feita em grupo” deste Núcleo que já nasceu com a ideia de ser uma “ruptura autorizada”⁵⁹ dentro da emissora mais tradicional do país. Deve-se destacar, sem dúvida, a aproximação com os atores do grupo de teatro “Asdrúbal Trouxe o Trombone”⁶⁰ que trouxe ao Núcleo o conceito de “criação coletiva”, algo novo na televisão brasileira até então⁶¹.

A mistura destes autores/atores com a herança do cinema direto,⁶² que Guel trazia de Jean Rouch, somada à experiência, por exemplo, do diretor Jorge Furtado e seus curtas-

⁵⁹ “Especialmente no momento histórico em que se deu a formação desse grupo de realizadores liderados por Guel Arraes, mas também ainda hoje, parece possível pensar a sua relação com a Rede Globo, da qual podem ser considerados uma fração, uma ‘ruptura autorizada’ com seus padrões, diante da necessidade de inovação inerente à própria lógica da indústria cultural. A partir das formulações de Williams, Maria Elisa Cevasco sugere que a incorporação de estruturas de sentimento emergentes e das ‘frações rebeldes’, no seio das quais emerge esse imaginário crítico, é um dos modos pelos quais a indústria cultural mantém a centralidade de sua dominação [...]” (FECHINE, 2008, p. 32, grifo do autor).

⁶⁰ Grupo de teatro carioca dos anos 70, conhecido por seu estilo coletivo-anárquico de criação e representação. Capitaneado por Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira, o grupo revelou uma geração de jovens talentos, e marcou a dramaturgia brasileira, sobretudo no estilo de fazer comédia (WIKIPÉDIA, 2014a).

⁶¹ Com relação à aproximação de parceiros criativos provenientes do teatro e que vieram a fazer parte do NGA, vale uma menção especial a um movimento teatral brasileiro que ficou conhecido como “Besteirol”. Os dramaturgos Miguel Falabella, Mauro Rasi e Vicente Pereira foram os principais autores deste estilo de comédia “anárquica” que teve seu auge nas décadas de 1980 e 1990, principalmente entre grupos de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo. O gênero do Besteirol assimilou alguns elementos do Teatro de Revista, como a estrutura de esquetes. Temas da atualidade, o universo das altas classes sociais e um forte componente *gay* faziam parte das tramas do Besteirol, muitas vezes criticado por ser “superficial”. O grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone” não é listado como pertencente ao movimento Besteirol, mas, segundo o pesquisador Luís Francisco Wasilewski (2008, p. 27) os atores conviviam constantemente e compartilhavam o estilo teatral de “comunicação direta com o público” (o que se chama de “quebra da 4ª parede”), assim como a habilidade nos jogos de improvisação. Os artistas identificados com o movimento nunca gostaram muito do termo “besteirol”, mas o nome se consolidou e hoje em dia é utilizado inclusive para nomear outros tipos de comédias “leves”. “O *Besteirol* foi responsável pela formação de atores que hoje, quase trinta anos depois, encontram-se entre os melhores do Brasil, como Diogo Vilela, Louise Cardoso, Marco Nanini, Pedro Cardoso e Regina Casé (WASILEWSKI, 2008, p. 27)”. Todos estes atores citados por Wasilewski (2008), assim como Guilherme Karam, Pedro Cardoso e Ney Latorraca, além dos dramaturgos Mauro Rasi e Vicente Pereira fizeram parte do NGA como atores e/ou autores, principalmente no programa TV Pirata, mas também em outros.

⁶² Cinema direto é uma designação que se confunde com cinema-verdade, teorizado pelo russo Dziga-Vertov e batizado por Jean Rouch como *cinéma vérité*. Refere-se a um gênero de documentário que pretende que câmera e microfone captem a realidade “tal como ela é”, num registro meramente mecânico, o “cinema do real” (WIKIPÉDIA, 2014b).

metragens de cortes rápidos e montagem frenética⁶³, foi “terra fértil” para a criação de programas que trouxessem em si a ideia de desconstrução das formas e dos formatos tradicionais. Assim, revelar-se ao público enquanto equipe de produção, mostrar os procedimentos de produção, o uso de metalinguagem, a colagem de textos e a mistura dos formatos de documentário e ficção passam a ser característica de quase todos os programas do NGA.

Se considerarmos, no entanto, o modo como o círculo de realizadores reunidos em torno de Guel Arraes consolidou, na estrutura de produção da Rede Globo, processos e práticas de criação mais colaborativas, parece possível apontar o Núcleo como a experiência mais próxima do que se poderia considerar, no seio da indústria cultural, uma “televisão de grupo”. Contribui para sustentar essa hipótese a sua configuração como um grupo ou formação cultural, nos termos propostos por Williams, a partir de uma estrutura de sentimento que alicerça tanto as suas práticas quanto a sua proposta estética na tv, ao mesmo tempo em que permite sua atuação em projetos coletivos que, tanto antes quanto agora, não se limitam à Rede Globo (FECHINE, 2008, p. 35, grifo do autor).

Com relação à temática dos programas produzidos pelo NGA, não parece possível destacar uma que seja única. Numa visão geral do que já foi produzido pelo Núcleo, percebe-se uma tendência ao que se poderia denominar como perspectiva antropológica frente a questões do contexto brasileiro. Programas como “Brasil Legal”, “Muvuca”, “Programa Legal”, e “Esquenta” (este atualmente no ar), são exemplos claros desta tendência, principalmente por serem mais documentais do que ficcionais. Porém, mesmo nos programas de ficção, percebe-se o olhar investigativo do sujeito sobre si mesmo e o questionamento dos padrões de comportamento da sociedade. Exemplos disso seriam programas como ACVP, ficção seriada com inserções de breves documentários – objeto de nossa análise na presente pesquisa; “A Invenção do Brasil” (2000); “Cena Aberta” (2003) e ainda “A Grande Família” (2001-2003)⁶⁴. Se ousarmos afirmar que existe alguma unidade nos programas produzidos pelo NGA, seria, sem dúvida, a escolha do tom bem humorado e irônico, seja debochando da própria linguagem televisual (revelando bastidores, ironizando fórmulas), seja tratando dos temas variados que abordou em seus 25 anos de existência: relacionamentos amorosos, família, desigualdade social, cultura popular, história do Brasil, música, futebol, comunicação, entre outros.

⁶³ Ilha das Flores é o curta-metragem mais conhecido e premiado do cineasta Jorge Furtado. O filme tem cerca de 10 minutos e conta com uma montagem ágil e uma narrativa que mistura documentário e ficção numa colagem frenética de imagens e sobreposições.

⁶⁴ A série “A Grande Família” do NGA é um *remake* (com adaptações) da série original de mesmo nome, criada por Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa, produzida e exibida também pela Rede Globo de 1972 a 1975.

Retomando as origens do pernambucano Guel Arraes, vizinho do escritor Ariano Suassuna, o Núcleo é responsável também por adaptar para a linguagem televisiva clássicos da literatura brasileira como: “O Bem Amado”, “O Auto da Compadecida”, “O Alienista” e “Dona Flor e Seus Dois Maridos”, entre outros⁶⁵. Estas adaptações, também dentro do tom da comédia, parecem contribuir para aproximar o erudito e o ordinário, algo que Raymond Williams pontuava desde a década de 1950, ao fundar os Estudos Culturais, e que parece coincidir com as intenções da Rede Globo e de Guel Arraes.

Há, em todos esses projetos do Núcleo, uma clara sintonia com a preocupação da emissora em afirmar ao público seu compromisso com o que considera, de um lado, uma cultura genuinamente brasileira e, de outro, um conteúdo dotado de valor cultural universal (a literatura). Nas entrevistas concedidas por Guel Arraes ao divulgar os programas do Núcleo, fica evidente a sua preocupação em colaborar, a partir das intervenções na Rede Globo, com a consolidação de uma produção audiovisual dotada, ao mesmo tempo, de qualidade técnico-estética e de apelo popular (FECHINE, 2008, p. 24).

Um dos autores brasileiros que mais teve seus textos adaptados para programas do NGA é o cronista gaúcho Luis Fernando Verissimo. Cenas inteiras de ACVP foram extraídas de suas crônicas, bem como trechos delas foram escolhidos, cortados e reorganizados de maneira a adaptarem-se a às tramas mais longas e encadeadas dos episódios da série que tinham em torno de 50 minutos. Verissimo também fez parte do time de autores da série, produzindo roteiros novos e ele mesmo adaptando seus textos já existentes. O autor já havia colaborado com o Guel Arraes escrevendo alguns esquetes para Tv Pirata. Na Rede Globo ele colaborou como redator em um programa anterior ao NGA: “Humor Livre”⁶⁶, em 1984. Conheceremos sua trajetória a seguir.

4.2.1 Luis Fernando Verissimo

Nascido em Porto Alegre em setembro de 1936 e filho do escritor Érico Verissimo, Luis Fernando Verissimo (também chamado pela alcunha de LFV) começou sua carreira

⁶⁵ “O Bem Amado”: longa-metragem dirigido por Guel Arraes (2010), também exibido como minissérie em 4 capítulos pela Rede Globo (2011); inspirado em peça teatral e novela originalmente escritos por Dias Gomes. “O Auto da Compadecida”: minissérie em 4 capítulos dirigida por Guel Arraes (1999) também exibida no cinema como longa-metragem (2000); inspirada em peça teatral de Ariano Suassuna. “O Alienista”: episódio único, dirigido por Guel Arraes e exibido pela Rede Globo em 1993, na programação chamada “Caso Especial” (inspirado em texto original de Machado de Assis). “Dona Flor e seus Dois Maridos”: minissérie em 20 capítulos, exibida na Rede Globo em 1998, direção de Mauro Mendonça Filho (NGA); adaptação de Dias Gomes da obra homônima de Jorge Amado.

⁶⁶ Humor Livre: programa humorístico semanal em formato de esquetes. Exibido de março a setembro de 1984, aos domingos. A direção geral era de Adriano Stuart. Fonte: Dicionário da Tv Globo (2003).

como tradutor e redator publicitário no Rio de Janeiro (antes disso havia trabalhado no departamento de arte gráfica de uma editora em Porto Alegre). Somente na volta a sua cidade natal, no final da década de 1960, teve a oportunidade de começar a escrever e publicar seus próprios textos no jornal *Zero Hora*, quando deixou a função que exercia de revisor (*copydesk*) para cobrir as férias de um colega. Foi então que a qualidade de seus textos pôde ser apreciada, o que o transformou em colunista fixo do jornal (onde, aliás, escreve até hoje) (RELEITURAS, 2016; WIKIPÉDIA, 2015b). Entre seus talentos, para além do texto, ainda se destaca sua destreza musical tocando saxofone e o traço ágil e enxuto com que desenha suas tirinhas de histórias em quadrinhos. Como assinala Fraga:

Sendo das poucas unanimidades nacionais não-burras, admira que o menos comentado é que LFV é um dos maiores frasistas da nossa língua. [...] Suas frases emergem do ventre dos parágrafos, parto sempre natural. Às vezes surgem entre parênteses; noutras, saltam das profundezas de uma reflexão, como golfinhos de letras. Muitas, modestas, apresentam-se após a última vírgula, como quem não quer dizer nada e, *zapt!*, até invertem o sentido do que o leitor acabou de ler (2013, p. 115)

Esta capacidade de elaborar excelentes “frases” vai ao encontro das qualidades mais apreciadas em diálogos de roteiro (conforme referido no terceiro capítulo deste trabalho): precisão, economia e possibilidade de mais de uma camada de interpretação. Muitos de seus textos, aliás, são quase inteiros em formato de diálogo, e vários deles foram transpostos com poucas alterações diretamente para os roteiros de ACVP. Além da capacidade de síntese que uma frase precisa ter para atingir seu objetivo com precisão, é interessante – como também apontado em manuais de roteiro – que seja possível compreender seu sentido sem que as intenções do personagem tenham que estar explícitas, ou “mastigadas” para o leitor. O escritor Luiz Antonio de Assis Brasil (2013), em depoimento sobre Luis Fernando Verissimo, aponta para esta característica, falando que seus textos, num primeiro olhar, podem parecer difíceis de entender completamente porque dizem através do “não dito”.

O que nos ajuda é que, de maneira inconsciente, vamos atando todas as pontas aparentemente soltas, vamos costurando os não ditos, até que, no final, tudo faça um grande sentido, que quase sempre nos toca naquilo que mais nos incomoda ou preocupa. Nessa técnica do uso dos implícitos, LFV é rigorosamente incomparável no âmbito da língua portuguesa. Quem já se dedicou a imitá-lo, e não são poucos, acaba enfadando-se de seus próprios textos, e faz bem jogando-os no lixo. O grande equívoco é pensar que estão sendo simples, quando, na realidade, estão sendo banais. Pretendem fazer graça, quando na verdade, dizem vulgaridades, e isso tudo por quê? É que não souberam ser sérios, muito sérios, como é LFV. E só as pessoas muito sérias sabem fazer humor (ASSIS BRASIL, 2013, p. 37).

À agilidade das ideias propostas em cada frase de Verissimo soma-se esta sutileza da mensagem, esta possibilidade (e generosidade, por que não?) que faz com que a interpretação do discurso só termine com a participação ativa da inteligência do leitor. Outras duas características dos textos de LFV, a nosso ver (e assim como as já apontadas acima), parecem acompanhar as pretensões do que é produzido pelo NGA: o uso do humor e escolha de temas do cotidiano. Quanto ao humor, é interessante observar que tanto LFV quanto Guel Arraes se dizem pessoas de natureza não-cômica. Guel confessa só conseguir lembrar de dizer algo engraçado no tempo certo através da escrita de ficção⁶⁷. Verissimo, por sua vez, é reconhecido por sua timidez monossilábica ao mesmo tempo que, nas palavras escritas, sua veia humorística é certa e potente. Sobre a ironia de Verissimo, Pozenato afirma:

De Platão e Aristóteles a Freud, a questão do riso tem sido um dos temas que mais têm instigado filósofos e escritores. [...] A ironia é o riso sutil da inteligência e do gesto corporal, também dimensão social. Olhando a sociedade, percebe-se o quanto existe nela em desacordo com a racionalidade: falta de fluidez, de coerência, de ordenamento, de sentido. Quem sabe pôr em evidência esse desalinho provoca o riso. Esse riso descarrega a tensão do absurdo presente no cotidiano e funciona também como um corretivo. Ou seja, o riso plenamente humano, na visão bergsoniana, tem eminente função social. É assim o riso provocado pelo humor de Luis Fernando Verissimo (2013, p. 217).

O humor de Verissimo compõe-se de seriedade – como apontou Assis Brasil (2013) – e dimensão social – como aponta Pozenato (2013). Esta combinação, na prática, se dá através de textos que expõem o cotidiano humano, e mais especificamente, o brasileiro.

O título de Verissimo “Comédias da Vida Privada” marca esse caráter histriônico de nossas vidas. Para seu olhar sagaz, o privado é o rosto do público. [...] Ao nos propor seus pequenos episódios, sabe que essas histórias privadíssimas - às vezes absurdas - nos levarão a reconhecer nelas nossos costumes mais torpes, os de nossos vizinhos, os de nossos compatriotas. E sorriremos cúmplices (SKARMETA, 2013, p. 21).

As crônicas de LFV começaram a ser publicadas em livros de coletâneas já no início da década de 1970, e o primeiro deles (de título “O Popular – crônicas, ou coisa parecida”⁶⁸) recebeu elogios do crítico literário Wilson Martins, de O Estado de São Paulo, comprovando que suas palavras atingiam a um grupo mais amplo do que apenas o espectro gaúcho. Sua

⁶⁷ Guel Arraes (em depoimento para esta pesquisa concedido em 29 de abril de 2015): “é como se eu tivesse uma personalidade profissional, tipo assim um ‘palhaço profissional’. Os comediantes em geral são muito rápidos. Então o negócio de escrever comédia me dá mais tempo de pensar as respostas. Tinha um personagem do Jô Soares que era assim, ele chegava numa roda de amigos e dizia ‘cachorro é a mãe de não sei quem’, ninguém entendia o que era aquilo, era uma resposta atrasada de uma outra conversa. Eu demoro muito pra ter resposta, então fazer humor escrevendo pra mim é mais fácil”.

⁶⁸ Publicado em 1973 pela Editora José Olympio (atual Grupo Editorial Record).

popularidade nacional consolidou-se, entretanto, na década de 1980 quando teve seus livros entre os mais vendidos do país. Seu personagem “o analista de Bagé” foi a primeira aproximação de LFV com a televisão, tendo sido criado para um programa humorístico de Jô Soares, mas nunca aproveitado para tal (WIKIPÉDIA, 2015b; E-CULT, 2004; POUSADA DAS CORES, 2011). O personagem passou a integrar as crônicas de Verissimo e, quando publicado em formato de livro, em 1981, esgotou sua primeira edição em Porto Alegre em dois dias e logo tornou-se fenômeno de vendas em todo o Brasil.

Um dos leitores mais assíduos de LFV é o cineasta Jorge Furtado que considera Verissimo uma de suas maiores influências na escrita de textos e o coloca, junto com Millôr Fernandes, na categoria de “maiores dialoguistas do Brasil”:

Essa qualidade desse diálogo, que o Millôr tem, que o Verissimo tem, parece que eu tô ouvindo as pessoas falando. Tu não entende exatamente o que elas tão dizendo, mas tu entende que elas entendem. Eu acho que isso é uma qualidade de diálogo. Porque o grande erro do diálogo é quando é feito para o público. Os personagens estão falando aqui, mas tu vê que eles tão falando olhando de ladinho pra ver se alguém tá olhando. Assim: “quando eu estive ontem na casa de Marilda, sua mãe...”. Você tá dizendo isso pro público, não tá dizendo pro cara, o cara obviamente sabe que o nome da mãe dele é Marilda, então não precisaria dizer isso. Então, o bom diálogo tu não entende exatamente o que elas estão dizendo, mas tu entende que as duas entendem. Essa é a qualidade que o Verissimo tem e que o Millôr também tem. (FURTADO, 2014, p. 125, grifo do autor).

A partir da leitura completa que Jorge Furtado confessa ter feito dos textos de Verissimo, surgiu a ideia de transformá-los em um programa de televisão, inicialmente um episódio único que depois virou série, como veremos a seguir. A coletânea de crônicas com o mesmo título ACVP – nome criado por Furtado – foi publicada no mesmo ano de lançamento do episódio piloto, 1994.

A gente fez O Alienista, fez o Homem que falava javanês, fez vários. E um deles, o último, foi o Comédia da Vida Privada, que foi uma sugestão minha de título. Esse título fui eu quem inventei, inclusive do livro. Tá lá creditado no livro que eu que inventei esse título. Eu sugeri para o Ivan Pinheiro Machado, que era o editor do Verissimo, que fizesse um livro com esse título para a gente fazer uma série com esse título. Eu e o Guel [Arraes], a gente chegou à conclusão que aquilo dali dava uma série (FURTADO, 2014, p. 119).

Utilizando como base os textos de Verissimo, três ou quatro autores trabalhavam por um mês na construção das cenas, na “costura” de uma crônica com a outra e na criação de novas situações inspiradas pelo “jeito Verissimo de escrever”.

E eram textos muito bons mesmo, porque tinha a base do Verissimo e a gente trabalhava três, quatro pessoas, por um mês. Era mensal o programa, não existiam

mais programas mensais. Então a gente passava um mês trabalhando no texto, com atores excelentes; não tinha como dar errado. E foi realmente muito, muito marcante (FURTADO, 2014, p. 121).

4.3 Texto: a série “A Comédia da Vida Privada”

O texto é apenas um meio no Estudo Cultural; estreitamente, talvez, trata-se de um material bruto a partir do qual certas formas (por exemplo, da narrativa, da problemática ideológica, do modo de endereçamento, da posição de sujeito, etc.) podem ser abstraídas (JOHNSON, 1999, p. 75).

ACVP foi exibido na Rede Globo pela primeira vez como um “programa especial” de transmissão única, no ano de 1994, que funcionou como um “piloto”. Somente no ano seguinte, a partir de abril de 1995, o especial virou uma série que passou a ser exibida uma vez por mês na faixa “Terça Nobre” (terças-feiras, às 22h). No ar até agosto de 1997, a série se constitui de 21 episódios com duração aproximada de 50 minutos cada. As tramas de cada episódio são isoladas e nenhuma personagem aparece em mais de um deles, na configuração que Arlindo Machado (2000) chamaria de “episódios unitários”⁶⁹.

[...] temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completamente diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. [...] Na mesma categoria se poderia enquadrar também a série brasileira *Comédia da Vida Privada* (1995-97), em que as diferentes histórias mensais têm em comum apenas o fato de focalizarem sempre a vida doméstica e o eterno conflito homem-mulher (além, naturalmente, dos arrojados estilos de mise-en-scène e edição) (MACHADO, 2000, p. 84).

Os roteiros inicialmente eram baseados quase exclusivamente em crônicas do escritor Luis Fernando Verissimo, envolvendo a colaboração dele próprio com Guel Arraes e Jorge Furtado. A partir de abril de 1996, as tramas se independizaram das crônicas de Verissimo (ainda que ele se mantivesse como roteirista e algumas de suas crônicas seguissem aparecendo nos textos) e novos autores foram incluídos ao grupo, como João Falcão, Pedro Cardoso, Alexandre Machado, Fernanda Young, Carlos Gerbase e Adriana Falcão. Um pacote

⁶⁹ Os dois outros tipos de serialização que Machado (2000) se refere são: em primeiro lugar o que ele chama de teleológico, em que há apenas uma narrativa principal (e outras que se entrelaçam com ela) e um desenvolvimento linear da trama (o exemplo mais conhecido seria a telenovela); e, em segundo lugar, as narrativas que têm histórias individuais autônomas, mas com repetição de personagens e cenários de um episódio para outro (o exemplo seriam os seriados). Neste segundo caso não é necessário haver ligação entre um episódio e outro, e como um exemplo bastante radical desta categoria ele cita o seriado norte-americano *South Park*, em que o mesmo personagem (Kenny) sempre morre num episódio e está vivo no próximo. Para cada unidade narrativa, Machado (2000, p. 84) propõe uma nomenclatura: no primeiro caso, seria o “capítulo”; no segundo, o que ele chama de “episódio seriado” e para o terceiro tipo de serialização o nome que o autor escolhe para cada unidade é “episódio unitário”.

com 13 episódios foi comercializado no exterior sob o nome “*A Comedy of Private Lives*”, em países como República Tcheca, Eslováquia, Lituânia, Turquia, Chile, Canadá, França e Angola. A série também foi exibida pela Globo Internacional e pela TV Globo Portugal, além de ter sido reprisada no Brasil, através do Canal Viva (da Rede Globo), por duas vezes, nos anos de 2013 e 2015. Um *Digital Versatile Disc* (DVD) com 5 episódios (o piloto e 4 da série) foi lançado pela Globo Vídeo no ano de 2004. Além disso, é possível assistir quase todos os episódios na íntegra (em geral em baixa qualidade de som e imagem) através de fãs que os disponibilizam online (são gravações em VHS, da década de 90, digitalizadas). Deste total de 21 episódios, utilizamos trechos de 12 deles: “Pais e Filhos” (1995), “Casados e Solteiros” (1995), “Apenas Bons Amigos” (1995), “Sexo na Cabeça” (1995), “Mãe é Mãe” (1995), “Menino ou Menina” (1995), “O Pesadelo da Casa Própria” (1995), “A Próxima Atração” (1996), “O Grande Amor da Minha Vida” (1996), “O Mistério da Vida Alheia” (1996), “As Idades do Amor” (1996), e “Drama” (1996).

Os episódios apresentam uma narrativa linear com começo meio e fim e, em geral, são divididos em 5 blocos. Além da divisão por intervalos comerciais, 8 dos 21 episódios têm uma divisão por “atos” nomeados – através de *letterings* na tela – com intertítulos, que apresentam a parte da trama a ser contada a seguir. Outro artifício usado pelos roteiristas, é o da voz *off*: um narrador externo ou um dos personagens do episódio fala sem aparecer em cena, descrevendo situações ou apresentando a trama para o espectador. O primeiro episódio da série, por exemplo, “Pais e Filhos”, tem como narrador o ator Paulo José, que não participa do episódio como personagem. Inevitavelmente, para os que conhecem o cinema de Jorge Furtado, o episódio lembra o estilo da narrativa de seu mais famoso curta metragem “Ilha das Flores” (também narrado pelo ator Paulo José), por seu caráter enciclopédico. O episódio começa com a seguinte narração:

Em certas sociedades primitivas, a mulher é a caçadora. Cabe a ela prover a alimentação da sociedade familiar. Reunidas em bandos, elas saem para a caça e nunca voltam sem um tipo de alimento para o companheiro e as crianças. Orientam-se pelo instinto e pelo faro, que possibilita a todas convergir ao mesmo tempo num lugar onde suspeitam que haja carne fresca⁷⁰.

O tom da narração parece o de um documentário do tipo “mundo animal”⁷¹, mas a imagem que acompanha este *off* é a da personagem Alaíde, interpretada pela atriz Louise

⁷⁰ Episódio número 01 da série. Título: Pais e Filhos. Roteiro de Jorge Furtado e Guel Arraes. Exibido em 25 de abril de 1995.

⁷¹ Expressão para designar os inúmeros documentários sobre natureza, mundo selvagem, fauna e flora terrestres que utilizam, em geral, a voz de um narrador em *off* que “explica” como o mundo organiza-se na natureza.

Cardoso, dentro de um supermercado, disputando com outra mulher pelo último peru de Natal à venda. A narração, portanto, contrasta com a imagem, causando um efeito cômico no espectador. Esta mistura de ficção e documentário pontua diversos trabalhos do NGA, e dentro de ACVP aparece também em vários episódios. Nas palavras de Guel:

Essa preferência por um modelo de representação anti-ilusionista também está relacionada com a mistura do ficcional e do não-ficcional nos meus trabalhos, mas que acabou sendo ampliada para um tipo de humor que explorava mais essa relação entre ficção e realidade. [...] Essa mistura deliberada entre ficção e não-ficção pode ser considerada uma outra linha de atuação do nosso grupo (ARRAES apud FECHINE, 2008, p. 312).

Dentre as linhas de atuação do grupo, no entanto, deteremos nosso olhar nos diálogos falados “em cena” (ou *in* em oposição ao *off*) e não utilizamos nenhuma destas narrações externas em nossa análise. Entendemos que há muito a se explorar neste uso do *off*, principalmente no que diz respeito às adaptações da literatura para as telas⁷², o que não é o objetivo desta pesquisa. Consideraremos para análise portanto, as palavras “ditas” pelos personagens enquanto estão em cena (abrimos uma única exceção para um trecho selecionado em que os personagens estão lendo e ouvimos sua leitura sem que eles estejam falando em voz alta⁷³).

Ainda antes de passar para a análise dos diálogos, cabe chamar a atenção para o quarto ponto do Circuito da Cultura de Johnson que se refere ao “leitor”. Não dedicamos um subcapítulo específico à recepção dos produtos do NGA, porém consideramos que, tanto em nossa contextualização quanto na análise a seguir, há fronteiras de contato inevitáveis e, principalmente, desejáveis, entre o público e o texto. Ainda mais tratando-se de humor, entendemos que só se atinge a intenção do autor quando há a presença do “outro”.

Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. [...] Nosso riso é sempre o riso de um grupo. [...] Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários (BERGSON, 2001, p. 4).

A partir das considerações até aqui desdobradas, acreditamos que as produções do NGA permitem uma análise que leve em conta a lógica de simultaneidade (aglutinação ao

Paródias já foram feitas utilizando este mesmo locutor “enciclopédico” e onisciente que narra a vida alheia. Um exemplo de paródia foi sua utilização em um desenho animado da Disney, dos anos 1950: “Pateta no Trânsito” (YOUTUBE, 2016).

⁷² Nas palavras de Jorge Furtado: “A narração em *off* é própria da literatura, é uma coisa da literatura que o cinema importou. E ela corre com a história. Em duas, três frases, a literatura faz horrores. Ela vai de um lugar para o outro, e muda, e cinco anos se passaram e ela voltou para casa... E pronto, aquilo já foi. [...] A literatura consegue revelar o interior dos personagens de um jeito que ninguém mais consegue” (2014, p. 29).

⁷³ Trecho de número “04” em nossa listagem no Apêndice B. Relativo ao episódio “A Próxima Atração”.

invés de exclusão) e deixam espaço para que se estabeleça uma relação intrínseca entre quem fala, o que fala, de onde fala, em que tempo fala e com quem compartilha seu “texto”. Ainda que não isolemos o roteiro em uma redoma, vale considerá-lo, a nosso ver, como ponto fundamental na construção particular dos programas do NGA.

5 ANÁLISE DOS DIÁLOGOS

É também possível ler os textos como formas de representação desde que se compreenda que estamos sempre analisando a representação de uma representação. O primeiro objeto, não é um evento ou um fato objetivo: ele vem com significados que lhe foram atribuídos a partir de alguma outra prática social. Desta forma, é possível considerar a relação, se é que existe alguma, entre os códigos e as convenções características de um grupo social e as formas pelas quais eles são representados em uma telenovela ou em uma comédia (JOHNSON, 1999, p. 107).

Após assistir na íntegra 16 dos 21 episódios da Série ACVP, selecionamos 26 trechos de 12 deles, e, com o objetivo de sistematizar a presente análise, dividimos estes trechos de roteiro em duas grandes unidades de análise, intituladas: “a casa” e “a rua”. Esta divisão inspira-se na linha de pensamento do antropólogo Roberto DaMatta, explicitada em vários de seus artigos e falas a que tivemos acesso:

Quando, então, digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1991, p. 17, grifo do autor).

Segundo DaMatta (1991), estes “espaços não-físicos” ajudariam a identificar dados sobre a cultura brasileira, dados que estariam na categoria do “sensível” e não do “quantitativo”. O antropólogo não descarta a importância da quantificação das características de um povo para constituir sua identidade, mas entende que os dados “sensíveis e qualitativos” (DAMATTA, 1984, p. 19) complementam esta busca. No contexto desta pesquisa, as dimensões “casa” e “rua” permitem compreender a construção da identidade brasileira a partir dos “dados sensíveis”, extraídos de diálogos de ACVP. Para cada uma destas unidades de análise (casa e rua), foram criados subtemas que ajudam a agrupar os trechos para aprofundarmos nosso olhar em cada um deles. A análise dividida por temas, de inspiração nos Estudos Culturais, será intrincada com a análise por categorias de elementos do texto, mais aproximada da Análise Fílmica.

A tentativa de aliar uma dimensão metodológica comumente utilizada em estudos de base estruturalista a lentes teóricas derivadas do campo pós-estruturalista constitui um significativo desafio a que estamos nos propondo.

Ora, a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida. E se, nas brincadeiras da criança, quando esta manobra bonecos e fantoches, tudo é feito por

meio de cordões, não serão esses mesmos cordões que devemos reencontrar, adelgaçados pelo uso, nos fios que interligam as situações de comédia? (BERGSON, 2001, p. 50).

Conforme Bergson (2001), a comédia manipula alguns cordões como quem dá vida a uma marionete. Neste sentido, ao tentarmos identificar elementos que constituem o “cômico” em um diálogo de roteiro, estaríamos tentando tornar estes cordões mais visíveis, compartilhando seu movimento com o público, para que assim se possa ampliar o conhecimento a respeito deles e, quem sabe, criar um caminho possível de ser percorrido por outros também.

Nesta perspectiva, e sob inspiração principalmente de Bergson (2001), mas também de outras leituras feitas e já mencionadas neste estudo, propomos algumas categorias de análise de texto, indicativas de qualidade de diálogos de roteiro e diretamente ligadas ao humor, para guiar nosso olhar sobre os diálogos de ACVP:

a) repetição (inspirada no “mecânico sobreposto ao vivo”, segundo Bergson) – palavras ou expressões repetidas em partes diferentes do roteiro, como “rimas” que são lançadas e ecoam mais tarde, criando cumplicidade com o público que já as ouviu antes. Segundo Bergson, a repetição não seria risível por si mesma, se não por simbolizar “um certo jogo particular de elementos morais” (2001, p. 53). Nesta categoria também se pode incluir o que Bergson (2001) chama de efeito bola de neve, em que um mesmo evento vai aumentando de proporção ao longo da obra. Autores ligados à teorias de ficção e roteiro também dão conta desta ferramenta: é o caso do roteirista John Vorhaus, que a chama de *call back* e do escritor David Lodge que apresenta a variação da “não-repetição” (quando o cômico é justamente a ausência da repetição quando ela seria esperada);

b) inversão (inclui “transposição de tom” e “metáfora compreendida em seu sentido não figurado” – também inspiradas no “mecânico sobreposto ao vivo”, segundo Bergson) – a inversão pode ser traduzida como “o mundo às avessas”, o “ladrão roubado”, ou outro tipo de revés (ou alusão a ele) seja de quem for a culpa. Pode ser apresentada por um personagem que prepara a rede na qual ele mesmo acaba caindo, ou seja: “trata-se sempre de uma inversão de papéis e de uma situação que se volta contra quem a criou” (BERGSON, 2001, p. 70). A “transposição de tom” é a reinterpretção de um texto num tom diferente do esperado: do “solene para o

familiar”, ou vice-versa. As metáforas compreendidas em seu sentido não figurado seriam um elemento de texto que gera uma interpretação diferente por parte dos personagens, causando alguma situação cômica. A categoria “inversão” pode ser entendida como uma reversão da expectativa da cena ou do texto;

c) quiprocó⁷⁴ ou interferência nas séries (inspirada no “mecânico sobreposto ao vivo”, segundo Bergson) – quando uma situação pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos e pode ser interpretada, simultaneamente, de duas maneiras diferentes. O público conhece as duas facetas da situação, mas os personagens apenas uma, daí o riso. Nesta mesma categoria pode-se incluir novamente o “efeito bola de neve”;

d) inteligência em oposição à emoção (inteligência>emoção) – gesto em oposição ao ato (gesto>ato) – significa isolar os sentimentos do personagem, não deixar que o público se envolva com eles. O andamento do diálogo faz com que o espectador não se identifique com a emoção do personagem, porque há uma quebra que o leva para a comédia. Além disso, no mesmo sentido, Bergson (2001) indica que se deve concentrar a atenção nos gestos e não nos atos. Para o autor, “gesto” seria uma atitude sem objetivo consciente (mais próximo da comédia) e “ato” seria uma ação desejada e levada por um sentimento do personagem (mais próximo do drama). Neste mesmo sentido, outro autor, Davis (2008), aponta que tendemos a rir mais do personagem quando ele não sabe que está sendo engraçado. Voltando a Bergson: “toda a distração é cômica” (2001, p. 109);

e) drama na comédia – “O diálogo cômico não é uma sucessão de piadas: de fato, a mesma fala em dois diferentes roteiros pode ser engraçada em um, e séria no outro” (DAVIS, 2008, p. 163, tradução nossa). Neste mesmo sentido aponta o depoimento de Guel Arraes para esta pesquisa: “Acho que é um bom teste para você ver se é uma boa comédia, é se ela daria um drama. [...] Não suficientemente trágico, pra não ter a coisa de morte e tal, mas também não é suficientemente leve pra você não ter sofrimento nenhum” (informação verbal)⁷⁵. Esta categoria, portanto, engloba situações e diálogos que “passariam no teste” proposto por Guel Arraes: caberiam também em uma história dramática;

⁷⁴ Quiprocó: o termo tem origem na expressão latina *Quid pro quo* que significa “tomar uma coisa por outra”.

⁷⁵ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

f) dimensão ética – esta categoria estaria mais associada à temática do que à forma do diálogo. Seria quando, através de uma piada, contesta-se o *status quo*, utilizando-se o humor como mecanismo de irreverência, como uma posição diante da qual se vê o mundo e a realidade social diante de nós. Nas palavras de Abrão Slavutzky: “A dimensão ética do humor se apoia na ousada irreverência. É uma de suas essências, e o escritor George Orwell escreveu que a piada é uma pequena revolução, pois subverte o poder” (2014, p. 32);

g) construção da agenda do personagem – quando a fala do personagem é útil para dizer sua intenção na trama. De preferência que a agenda não seja explícita e sim que o público possa construí-la junto com o desenvolvimento do roteiro. Desta maneira o autor não subestima a inteligência do espectador. Davis (2008) aponta no mesmo sentido quando refere-se a expressão “*displacing the emotions*” (algo como “mudando a emoção de lugar”), quando um personagem fala de uma coisa, querendo falar de outra. (Esta característica não determina exatamente a comicidade de um diálogo, pode ser encontrada em roteiros de outros gêneros também, mas nos parece ser indicativa da qualidade de um roteiro, por isso a incluímos aqui.);

Podemos dizer que as quatro primeiras categorias são relacionadas mais à forma e as três últimas ao conteúdo dos textos analisados. Ainda assim, para além do conteúdo mais “imediato” que os textos possam nos oferecer, pensamos que há uma segunda camada de análise: um olhar sobre as “temáticas de fundo” de cada texto – e o que elas nos dizem da cultura local-, a serem aqui observadas sob inspiração dos Estudos Culturais. A análise será abordada através das temáticas de fundo e, a partir delas, o olhar se deterá sobre a forma. Não se pretende, com isso, estabelecer uma relação de hierarquia, mas apenas de organização da análise. A ideia que permeia esta pesquisa, conforme já enfatizado, é justamente a de um olhar que aglutina e não que separa.

[...] no Brasil, mais importante do que os elementos em oposição é a sua conexão, a sua relação, os elos que conjugam os seus elementos. É minha tese, então, que foram poucos os que viram a possibilidade de juntar a família com a classe social, a religiosidade popular com a economia capitalista, as lealdades dos amigos com a lealdade ideológica. Descobrir essas conexões é ter que estudar a sociedade brasileira de modo aberto, sendo capaz de captá-la em seu movimento. E o seu movimento é sempre no sentido da relação e da conexão. Daí eu estar me referindo

ao Brasil nos ensaios deste livro como uma *sociedade relacional* (DAMATTA, 1991, p. 27-28, grifo do autor).

A seguir apresentamos nossa tabela de análise, elaborada no intuito de proporcionar uma visão geral da dimensão que cada categoria ocupa no cômputo geral de nosso *corpus* (Tabela 1).

Tabela 1 – Tabela de análise: trecho x categoria

| Unidade | Temática de fundo | Categoria | 1 Repetição | 2 Inversão | 3 Quiprocó | 4 Inteligência > emoção | 5 Drama na comédia | 6 Dimensão ética | 7 Agenda |
|---------|-------------------|--------------|-------------|------------|------------|-------------------------|--------------------|------------------|-----------|
| | | Trecho | | | | | | | |
| Casa | relação conjugal | 01 | | x | | | | | |
| | | 02 | | x | | x | | | |
| | | 03 | | x | | | | | |
| | | 04 | | | | | | | x |
| | | 05 | | | | | | x | x |
| | | 06 | | x | | | | x | |
| | | 07 | x | | | | x | x | x |
| | | 08 | | x | | | | x | |
| | | 09 | | | | | x | x | x |
| | | 10 | | x | | | | | x |
| | | 11 | x | | | | | x | |
| | | 12 | x | | | | x | | |
| | | 13 | | | | | x | x | |
| | | 14 | x | | | | | x | |
| | | 15 | x | x | | | | x | |
| | família | 16 | x | | | | x | x | |
| | | 17 | | | | x | x | | |
| | dinheiro | 18 | | x | | | x | | |
| | | 19 | | | | | x | | |
| Rua | trabalho | 20 | x | | | x | | x | x |
| | | 21 | | x | x | x | | x | |
| | | 22 | x | | | | | x | |
| | | 23 | | | | | | x | |
| | | 24 | | x | | x | x | x | |
| | | 25 | | | x | x | x | x | x |
| | | 26 | | x | | | | | x |
| | | TOTAL | 08 | 11 | 02 | 10 | 15 | 09 | 07 |

Ainda que não tenhamos como prioridade dados do tipo quantitativo, tomaremos esta tabela como ponto de partida de nosso olhar analítico e tentaremos aferir algumas considerações sobre o que ela representa. A presença majoritária da categoria **drama na comédia** nos trechos selecionados (15/26), demonstra a força desta característica e vai ao encontro do que foi apontado por Guel Arraes (em entrevista a esta pesquisa) como sendo o principal elemento para determinar se uma comédia é “de qualidade” ou não. A verificação de sua presença frequente nos trechos selecionados apoia a ideia de que Guel Arraes coloca em prática as próprias reflexões que faz sobre as técnicas de comicità. Conforme já referido anteriormente, esta categoria está mais relacionada ao “conteúdo” do diálogo. Já entre as

quatro primeiras categorias (mais relacionadas à forma) percebemos a **inversão** como a mais constante (11/26), característica que também foi apontada pela pesquisadora Yvana Fechine (2008) como uma das principais do NGA (conforme citado na página 80 do presente trabalho). Vale ressaltar que Fechine não está necessariamente referindo-se à forma dos diálogos, quando trata da “inversão de foco” (FECHINE, 2008, p.63), assim como aqui na presente análise a fronteira proposta entre “forma” e “conteúdo” é propositalmente vulnerável, valorizando a simultaneidade mais do que a incompatibilidade.

A tabela apresentada ainda nos possibilita pelo menos outras duas outras aferições: uma sobre as categorias menos encontradas e outra sobre as unidades temáticas. Com relação à categoria **quiprocó**, pode ser interessante observar sua pouca representatividade (apenas 2/26), indicando um sinal de que esta técnica de comicidade não se adequa ao tipo de humor do NGA. Voltando a Bergson (2001), que inspirou a criação desta e de outras categorias para nossa análise, percebemos que o autor se refere ao **quiprocó** como o meio “mais artificial, talvez” (2001, p. 73) de apresentar o que ele classifica como “a interferências nas séries” (esta uma “lei” mais geral em sua concepção)⁷⁶. Ao retomar as palavras de Bergson (2001), apoiamos nossa ideia de que as “divisões” (quantitativas ou “permanentes”) não configuram o centro de nossa reflexão:

O que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiprocó de *vaudeville*, uma cena de comédia fina? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tanto diferentes produtos extraem indiscreto odor ou delicado perfume? (...) Nossa escusa para abordar o problema, é que não teremos em vista encerrar a invenção cômica numa definição. Vemos nela, acima de tudo, algo vivo. (BERGSON, 2001, p. 1)

É neste sentido que apontamos, para finalizar nosso olhar analítico sobre a tabela apresentada, o ponto que se refere à divisão das “unidades temáticas”. Não as criamos para “separar” ou “etiquetar” em unidades fixas o material analisado. A ideia foi tentar depreender aspectos mais amplos relativos aos temas tratados nos trechos. Vale ressaltar que, antes do processo de qualificação desta pesquisa, havia sete unidades temáticas propostas (fidelidade, culto às celebridades, futebol, inflação, ritual de casamento, conflito de gerações e corrupção) e o encontro com as ideias do antropólogo Roberto DaMatta, juntamente com as resoluções do processo de qualificação, criaram esta divisão em dois temas amplos e quatro subtemas. Ao observar os trechos escolhidos, a tabela aponta para a prioridade absoluta dos temas relacionados à “casa” (19/26), o que demonstra, a nosso ver, a força que o NGA percebeu nas tramas ligadas ao “indivíduo” (em oposição ao “cidadão”) para dar conta das inquietações do “eu brasileiro” da década de 1990. Veremos a partir de agora em detalhe as unidades

⁷⁶ Há mais sobre “interferências nas séries” na página 50 do presente trabalho.

temáticas e as categorias encontradas, usando alguns dos trechos selecionados para análise como ilustração.

5.1 A casa

O título da série que estamos analisando, *A Comédia da Vida Privada*, poderia denotar um entendimento de que os episódios estarão relacionados com o que acontece “internamente” ou “privadamente” na vida dos personagens retratados. Entretanto, aqui o privado em questão se torna amplo quando trata de temas caros aos brasileiros em geral, tanto em termos de relacionamentos conjugais e familiares, quanto no que se refere a sua visão do país em que vivem. Não separamos as unidades de análise em termos “geográficos” ou do cenário em que as cenas se passam (internos ou externos), mas sim pelos temas que nos parecem fazer parte da “rua” e, no presente subcapítulo, da “casa”. “De casa vêm também *casamento*, *casadouro* e *casal*, palavras que denotam atos e situações relacionais, plenamente coerentes com a nossa ideia de morada e residência” (DAMATTA, 1991, p. 60, grifo do autor).

Relação conjugal, relações familiares e a falta de dinheiro (na família) surgiram como subtemas da unidade “casa” que conta com 19 trechos selecionados para análise. Dentre eles, o relacionamento conjugal aparece em 15 trechos, merecendo, portanto, nosso maior destaque. Na série como um todo também esta proporção está presente, justificando nosso interesse na questão. Do total de 21 episódios de ACVP, 16 têm como tema principal os relacionamentos amorosos, seja tratando de separações, casamentos, rituais de sedução, insegurança na vida de casal e, majoritariamente, infidelidade (dos 16 episódios assistidos, 8 têm tramas de infidelidade como arco principal). A antropóloga Mirian Goldenberg trata deste assunto em seu livro “Por que os homens e a mulheres traem?” (2014), dando continuidade a uma pesquisa que desenvolve há mais de 20 anos com relação a como homens e mulheres são diferentemente construídos na cultura brasileira e como estes estereótipos são reforçados ou não pelos próprios brasileiros.

Numa época em que os casais não acreditam no amor eterno, é instigante pensar na idealização da fidelidade, que permanece fortíssima, inclusive nas relações extraconjugais. [...] A relação entre discursos, comportamentos e valores se mostra extremamente complexa e paradoxal quando a questão é a (in)fidelidade. (GOLDENBERG, 2014, p. 19).

A autora refere-se ao “drama” da infidelidade, e aqui tratamos de analisá-lo sob o prisma do humor. Cabe novamente lembrar de Slavutzky (2014) quando afirma que o humor é a síntese da verdade trágica e da verdade cômica. Vejamos como os roteiristas de ACVP deram conta deste assunto em alguns episódios da série. Percebemos que em nove dos quinze trechos selecionados, a característica do **drama na comédia** se fez presente. Assim, remetemos a um ensinamento do professor John Vorhaus sobre as ferramentas do humor⁷⁷: “Comédia é a dor somada à verdade” (informação verbal). Tendemos a rir mais quando falamos de algo que não seria originalmente cômico (a dor), e mais ainda quando isso é somado ao que nos toca como experiência pessoal (a “verdade”). Vejamos um exemplo disso num dos trechos selecionados.

TRECHO 07

Episódio: Sexo na Cabeça

Antônio (A) em meio a calculadoras e notinhas. Beatriz (B) chega com uma agenda nas mãos.

- (A) Imposto de renda. Todos os anos se repete: imposto de renda, enchente em São Paulo, e o show de Natal do Roberto Carlos. Que recibo é este aqui, hein?

- (B) Por que nós não transamos no sábado?

- (A) Eu perguntei primeiro.

- (B) (olha o recibo) Doutor Tai Song, acupuntura erótica. Por que nós não transamos no sábado?

- (A) Meu bem, nós transamos no sábado. Acupuntura erótica?

- (B) Comigo você não transou, eu estou anotando todas as nossas transas: frequência, duração, cotações, efeitos colaterais. Acupuntura erótica é um método de estimulação sexual que também ajuda na sinusite.

- (A) Como é que eu vou deduzir isso, será despesa médica ou lazer?

Neste trecho encontramos quatro de nossas categorias de análise: **repetição**, **inteligência>emoção**, **agenda dos personagens** e **drama**. A **repetição** neste caso é bastante simples⁷⁸, apenas na frase dita duas vezes “por que nós não transamos no sábado?”. Há outros exemplos em que a **repetição** é mais complexa e nos deteremos a explicar sobre esta categoria mais adiante. Aqui, porém, vale entender a **repetição** como uma ferramenta que dá ritmo à cena e, ao mesmo tempo, nos ajuda a perceber a presença de outra das categorias: a revelação da **agenda dos personagens** através do diálogo. Beatriz está focada em seu assunto “falta de sexo”, e a **repetição** da mesma pergunta nos demonstra isto de maneira criativa e, por que não dizer, melodiosa (ou rítmica). Antônio, por sua vez, mantém seu pensamento na declaração do Imposto de Renda. Eles interagem, mas cada um em sua **agenda**. O diálogo

⁷⁷ Curso já referido no capítulo 03 deste trabalho: “Ferramentas do Humor: como ser engraçado mesmo que você não seja.” Realizado em 06 de novembro de 2013, total de 6 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

⁷⁸ O adjetivo “simples” aqui não se refere a um julgamento da qualidade do diálogo e sim como uma classificação de frequência de uso em comparação a outros usos que veremos adiante, em que a repetição pode ser “dupla” ou ainda “múltipla”.

torna-se mais complexo, e por isso a nosso ver mais interessante, quando se desenvolve sem precisar que os personagens parem o que estão fazendo para interagir. Utilizando esta ferramenta, o diálogo permite conhecer mais dos personagens. Construimos, enquanto público, suas personalidades em nossa mente sem que a história “pare de andar”.

No caso da categoria **inteligência>emoção**, entendemos que o diálogo nos leva ao distanciamento da “dor” trazida à tona por Beatriz (falta de sexo), e este caminho é desviado para a comédia quando Antônio só pensa se o médico da acupuntura erótica entraria como despesa médica ou lazer na dedução do Imposto de Renda. A categoria **inteligência>emoção** é bastante encontrada nos mesmos trechos em que se percebe a categoria **drama na comédia**, mas não em todos os casos, como veremos a seguir. Entendemos que quando estas duas categorias estão juntas é porque existe uma “quebra” no diálogo que levaria à identificação emocional, como no trecho 07, acima citado: Beatriz reclama da vida conjugal, diz que teve que recorrer a um médico para tentar resolver o problema e Antônio responde levando o assunto para o terreno “frio” da declaração do Imposto de Renda. Muitas vezes, quando há somente a categoria **drama na comédia** (sem a integração com **inteligência>emoção**), percebemos que há um tema dramático tratado com humor numa camada sutil, e a “quebra” não acontece, ou seja, a cena mantém-se no tema dramático e rimos da dor somada à “verdade” porque este “desvio para a comédia” se dá apenas na mente do espectador.

TRECHO 06

Episódio: Sexo na Cabeça

Cláudio e Camila no baile de carnaval. Ele de diabo (D) e ela de coelha (C).

- (C) Você não me ama mais.

- (D) O quê?

- (C) Você não me ama mais, Cláudio.

- (D) Hahahahah.

- (C) Eu não tô brincando, Cláudio. Você pensa que eu não te conheço, mas eu te conheço. Você está distante, frio. Cadê aquela paixão que existia no início do nosso relacionamento, hein?

- (D) Mas eu só te conheço há uma hora.

[...]

- (C) Eu? Eu tô maluca? Quem é que me jurou amor eterno vinte minutos atrás, hein?

- (D) Ué, quem foi?

- (C) Você!

- (D) Eu?

- (C) É!

- (D) Mas eu te conheço há quarenta minutos!

- (C) Ah, antes era uma hora, agora quarenta minutos, daqui a pouco já nem me conhece mais!

Neste trecho percebemos uma situação dramática (uma crise de relacionamento) somada a diálogos que poderiam estar numa cena de drama (como “Você não me ama mais!”),

- por exemplo). Esta, porém, é uma cena cômica, na medida em que brinca com o drama através do absurdo da situação. Um casal se conhece em um baile de carnaval, mas a mulher utiliza-se de frases dramáticas como se estivesse sendo esquecida pelo rapaz, como se vivessem juntos há muito tempo. Este trecho de diálogo nos remete a outra característica que Bergson (2001) aponta em seu tratado sobre o riso: a de que os personagens são mais engraçados quando não sabem que o são. Cláudio e Camila, no trecho acima citado, levam à sério seu debate, e é o público que estabelece o cômico da situação, sendo a parte que completa o quebra-cabeça da cena.

Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica. E, quanto mais profunda é a distração, mais elevada é a comédia (BERGSON, 2001, p. 109).

Nos referimos à distração “dos personagens” sem esquecer que eles “existem” através das mãos e imaginação dos roteiristas que escolhem os caminhos pelos quais a cena irá seguir. No caso do trecho acima citado (trecho 06), quanto mais os personagens levam a cena num tom dramático e tenso, mais efeito cômico ela gera no espectador. A piada está na seriedade do absurdo: exigir amor eterno de alguém que se conheceu há uma hora (ou menos) num baile de carnaval. Nos parece que cabe, neste caso, pontuar uma semelhança do trecho acima com o Teatro do Absurdo⁷⁹, no que se refere ao “desligamento da realidade” como ferramenta de condução da cena. Vale lembrar da ligação do NGA com o grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, já citada anteriormente, como uma das vias de contato entre os roteiros produzidos pelo Núcleo e o Teatro do Absurdo.

Os elementos cômicos desta cena são, portanto, a **distração dos personagens (inteligência>emoção)**, somada ao **drama na comédia**. Porém há uma outra camada de análise que pode ser encontrada: o “absurdo” da situação tem relação com uma brincadeira com a passagem de tempo. Conforme o antropólogo Roberto DaMatta (1991), a sociedade organiza-se entre rotinas diárias e eventos extraordinários, também chamados de festas, rituais ou solenidades. O autor refere-se ao carnaval como uma destas manifestações em que é possível estabelecer uma outra relação com o tempo e seus significados.

⁷⁹ Teatro do Absurdo é o nome dado a um movimento literário surgido na dramaturgia que utiliza um “tratamento inusitado a aspectos inesperados da vida humana”. A nomenclatura foi criada pelo crítico húngaro, radicado na Inglaterra, Martin Esslin (1918-2002). Seus autores nunca chegaram a se considerar formalmente pertencentes a uma mesma escola (WIKIPÉDIA, 2016f).

Se no cotidiano [eu] vivo uma ordem que me reafirma as rotinas mais consagradas: reconheço meus amigos no portão; vamos para a sala de jantar onde bebemos, ouvimos música, falamos e comemos; terminado o encontro, nos despedimos e vou para o meu quarto dormir. Numa festa, todas essas ações – comer, abraçar, beber, ouvir música, falar, etc. – podem acontecer simultaneamente, sem haver separação entre elas e os espaços onde normalmente acontecem. Assim, num baile de carnaval, posso *acelerar* radicalmente o tempo, “namorando”, “noivando”, “casando” e “divorciando-me” de uma pessoa, tudo isso no curto (e no *mesmo*) espaço de algumas horas em que transcorre a festa (DAMATTA, 1991, p. 46-47, grifo do autor).

Não há para cada trecho selecionado dos roteiros, uma citação tão complementar quanto esta de DaMatta (1991) para o trecho 06 acima mencionado. Parece que foram escritas uma em relação à outra, demonstrando que os roteiros de ACVP refletem as dinâmicas da sociedade brasileira e de seus rituais. A “estrutura de sentimento” de um tempo e de um espaço se constrói, entre outros elementos, a partir da indústria televisiva que, por sua vez, também é feita desta estrutura, mostrando-se compatível com o que antropólogos e pesquisadores detectam sobre a identidade cultural de um país. Nos parece que é possível (e nas considerações finais tentaremos aprofundar este tema) dizer que os roteiros do NGA “comunicam um país” através do humor. O tempo do carnaval é específico do Brasil, assim como nossa recente democracia pós golpe militar. O mote das eleições presidenciais e as identificações de candidatos como de esquerda ou neoliberais é usado como um elemento cômico no próximo trecho selecionado, em que também encontramos a característica de **drama na comédia** (ainda dentro da temática dos relacionamentos conjugais). Assim como no trecho anterior, os personagens não têm consciência de que estão sendo engraçados.

TRECHO 05

Episódio: O Mistério da Vida Alheia

Berenice (B) e Agnaldo (A) discutem.

- (A) Berenice, é melhor você me contar toda a verdade, antes que eu descubra. Se você tá me escondendo mais alguma coisa, diz logo de uma vez.

- (B) Ah, você quer saber tudo mesmo?

- (A) Quero!

- (B) Tem certeza?

- (A) Tenho!

(silêncio)

- (B) Eu votei no Fernando Henrique.

(silêncio)

- (A) Ai...ai... (põe a mão no coração)

- (B) Agnaldo! Agnaldo!

(som de sirene)

O ataque cardíaco de Agnaldo assume reação desproporcional, e por isso cômica, à informação que sua esposa lhe dá. Trata-se de uma crise conjugal, uma discussão que já iniciou antes do trecho selecionado, mas que tem um final de piada justamente porque, numa

informação não esperada, expõe a incompatibilidade do casal e leva o marido à perda dos sentidos, novamente assemelhando-se ao Teatro do Absurdo, onde o tragicômico e o abandono dos instrumentos racionais são peças fundamentais. Soma-se ao caminho da forma também o do conteúdo, e aqui entra uma característica da cena que nos faz mesclar as “temáticas de fundo”: casa e rua. A piada “votei no Fernando Henrique” só é engraçada aos que conhecem o contexto político brasileiro do final dos anos 90. Quando parece que o personagem feminino poderia vir a confessar uma traição amorosa, ela confessa outro tipo de traição, a ideológica. Aqui encontramos elementos da técnica formal de roteiro (pitadas de drama na comédia, virada no final da cena) fortalecidos pelo conteúdo a que se referem. Este trecho parece emblemático por percorrer os pontos do Circuito da Cultura de Johnson: se pode perceber quem escreve, o contexto cultural em que se encontra e completa-se o caminho ao encontrar o público que reconhece este nome (“Fernando Henrique”) e finaliza a piada em sua mente.

Voltaremos à temática de fundo “rua” no próximo subcapítulo e a outros exemplos em que o contexto político brasileiro surge nos diálogos cômicos selecionados, tornando a piada intrínseca a uma estrutura de sentimento específica de um lugar e de um tempo.

Na seleção de 26 trechos aqui apresentada, a categoria **drama na comédia** é a que mais aparece (15 verificações), confirmando o que Guel Arraes comenta na entrevista concedida a esta pesquisa: “[...] em geral, bons *plots* de comédia seriam bons *plots* de drama também. Você pode pegar qualquer história, uma boa história de comédia e resume em 5 linhas e este pode ser um drama” (informação verbal)⁸⁰. Esta “experiência” pode ser feita com uma história inteira, mas também com cada cena de um roteiro isoladamente. No trecho 09, apresentado a seguir, vejamos um exemplo de resumo: “esposa encontra marido à beira do suicídio e discute com ele”. O resumo poderia ser de um drama, mas os roteiristas de ACVP entregam esta cena de outra maneira:

TRECHO 09

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

No telhado do prédio, Wilson caminha até a ponta de um viga, pronto para pular. A família (Carmem, Boca e a filha) chega no local.

- (C) Desce daí, Wilson, eu te conheço, você não vai pular!

- (W) Agora eu vou pular nem que seja só pra te contrariar! Que história é essa de “te conheço”?

- (C) Eu sei tudo de você!

- (W) É? É? Qual é o xampu pro meu tipo de cabelo?

- (C) É seco!

- (W) Seco é o seu, Carmem! O meu é oleoso! Você, no seu egoísmo, só compra xampu pra cabelo seco!

⁸⁰ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

- (C) Isso não é motivo pra você se matar, Wilson! Eu compro xampu pra cabelos oleosos!
- (B) Eu empresto, o senhor pode usar o meu!

Três categorias foram encontradas no trecho acima: **drama na comédia**, **inteligência>emoção** e **agenda dos personagens**. O tratamento inusitado para uma cena de suicídio nos permite o desapego à emoção dos personagens (**inteligência>emoção**), tanto do que quer pular quanto de quem não quer que ele pule. A banalidade do assunto “xampu” nos faz rir ao mesmo tempo que nos permite conhecer a **agenda dos personagens**: sabemos que o casal não se conhece suficientemente bem, como a esposa parecia pensar. A menção à incompatibilidade do casal é sutil, aparece através do assunto xampu (parecida com o trecho anterior em que aparece por meio da declaração de voto da esposa) e com isso não precisa explicitar que eles não se conhecem bem ou que estão em crise por meio de frases que digam exatamente isso. É o que o já citado autor Davis (2008, p. 42, tradução nossa) chama de “não mastigar” a informação para o espectador.

Outro dos trechos selecionados brinca ainda mais com a ideia de demonstrar a **agenda dos personagens** por meio de assuntos não explicitamente relacionados aos temas de cada um. Neste caso, há ainda uma observação importante a fazer: esta não é uma cena com diálogos ditos por um personagem para o outro em voz alta e sim uma montagem paralela de quatro personagens em ambientes diferentes, falando consigo mesmos, através da leitura de quatro itens diferentes: uma Bíblia, uma cartela de instruções contra incêndio, uma bula de remédio e um horóscopo. É uma espécie de “conversa” produzida pelo roteiro, onde somente o público está “ouvindo” os participantes conjuntamente. Neste ponto da história os quatro personagens estão a ponto de cometer adultério, mas tentam conter seus desejos.

TRECHO 04

Episódio: A Próxima Atração

Maria (M), Beto (B), Clarice (C) e Dionísio (D).

- (M) Em caso de incêndio, mantenha a calma. Não utilize os elevadores.
 - (B) Os primeiros sintomas da úlcera são a ardência no esôfago, asia e indisposição gástrica.
 - (C) Mudança de regência astrológica indica paixões e reações fortes.
 - (D) Então os escribas e os fariseus trouxeram-lhe a mulher apanhada em adultério.
 - (M) O hotel possui escadas incêndio com portas corta fogo localizadas no final do corredor, conforme indicado no diagrama. Mantenha a calma.
 - (B) As principais causas da úlcera gástrica são a alimentação irregular e ansiedades reprimidas da vida moderna.
 - (C) Quadro favorável ao amor com inesquecíveis momentos. Cor verde, número vinte e três.
 - (D) O que de vós está sem pecado, atire a primeira pedra.
- Maria começa a abrir a porta.
- (M) Em caso de incêndio, mantenha a calma.
- Dionísio começa a abrir a porta do seu quarto.

- (D) ...o que de vós está sem pecado...
- Beto atravessa a sala em direção à porta.
- (B) ... as ansiedades reprimidas da vida moderna.
- Clarice ajeita o seu vestido verde.
- (C) Cor verde...
- Ela abre a porta e olha para a porta do apartamento de Beto, número 23.
- (C) ... número 23.

Este é um exemplo radical do uso da fala como demonstração da **agenda dos personagens**. Em nenhum momento estes se referem ao ato que estão prestes a cometer, mas o público, conhecendo a trama, consegue completar as informações necessárias e perceber sobre o que, no fundo, eles estão falando. Neste caso, vale ressaltar, não há a presença de nenhuma piada específica ou fala que seja, em si, cômica. A comicidade se dá justamente através do público, que enxerga a trama de cordões que mexe as “marionetes” da cena. Estes cordões, neste caso representados pela simetria de situação entre quatro pessoas diferentes em quatro lugares diferentes, traz a visão do “mecânico sobreposto ao vivo”, conforme Bergson (2001): há um desenvolvimento “geométrico” no decorrer da cena, em que o engraçado é justamente a sequência de uma frase depois da outra, criando um ritmo simétrico de sentido, diferente da “vida real” e, por isso mesmo, cômico. “É cômica toda a combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (BERGSON, 2001, p. 51).

Esta sensação de “arranjo” é bastante visível na categoria **repetição**, onde uma mesma palavra, frase ou ideia, aparece mais de uma vez na cena, causando uma espécie de prazer diante do “conhecido”, do repetido, que se assemelha às brincadeiras de criança. Bergson refere-se a brincadeira da caixa-surpresa, em que, ao abrir a tampa, um palhaço pula na cara de quem a abriu. Pois a brincadeira consiste justamente em fechar a caixa e abri-la outra vez, repetindo o acontecimento e rindo por isso mesmo. Vejamos alguns exemplos de **repetição** nos trechos escolhidos, ainda detendo-nos nas cenas relativas ao “relacionamento conjugal” como temática.

TRECHO 11

Episódio: Menino ou Menina

Diana (D) e Cláudio (C) no quarto.

- (C) Peraí, eu é que tenho que perdoar você.
- (D) Tá vendo, você não quer ficar em paz, você quer ter razão.
- (C) Eu quero ter razão? Você é que quer ter razão sempre.
- (D) Eu quero ter razão sempre?
- (C) Me diz um dia que você não quis ter razão.
- (D) Eu acabei de dizer que eu não quero ter razão sempre.
- (C) Agora não vale, você disse que não quer ter razão sempre porque eu tinha dito que você quer sempre ter razão.
- (D) E você não quer ter razão agora?

- (C) Ah, mas agora é diferente.
- (D) Por que?
- (C) Porque agora eu tenho razão.

Retomando uma categoria já citada, encontramos neste trecho também o **drama na comédia**, através da exposição de uma crise conjugal, uma discussão que poderia ser dramática, mas que, por utilizar a **repetição** por 10 vezes da palavra “razão” torna-se cômica, apresentando o que nos parece ser uma completa expressão do “mecânico sobreposto ao vivo”. Quando o humano parece máquina, seja por sua expressão corporal ou de palavras, tendemos a rir. No trecho acima citado temos um caso em que as palavras são simetricamente colocadas para gerar um ritmo, uma melodia que vai e volta e que também vai mudando de sentido ao ser dita por cada um dos personagens. Como Bergson afirma, utilizando ainda o exemplo da caixa do palhaço que salta quando aberta, existiriam as molas “físicas” (como o que o palhaço de circo faz com seu corpo) e as molas “morais”: “[...] uma ideia que se exprime, que se reprime, e que exprime de novo, um jato de palavras lançadas, interceptadas e sempre relançadas” (2001, p. 52). Importante salientar que o jogo da **repetição** não seria engraçado pela repetição em si, mas se não porque “simboliza certo jogo particular de elementos morais” (BERGSON, 2001, p. 53). Estes elementos morais nos parecem representar justamente a conexão entre texto e contexto que tentamos analisar nesta pesquisa. A técnica sozinha não justifica a comicidade. Ela precisa da cultura que envolve o produtor do texto e seu público. Para compreender melhor as tramas simbólicas deste roteiro (episódio “Menino ou Menina”), é preciso conhecer seu enredo principal: dois casais – amigos entre si – convivem em princípio harmoniosamente até que se separam. Os homens vão morar juntos em um apartamento e as mulheres em outro. Cada “nova dupla” conhece o que chamam de “homem ideal” (galanteador, romântico) e “mulher ideal” (independente, livre). Ao final eles descobrem que o homem ideal e a mulher ideal eram um casal entre si que se reencontra e os abandona. Os casais principais voltam a sua “formação original” e uma nova cerimônia de casamento sela o reencontro. Na última sequência, os casais estão em seus apartamentos e há uma repetição invertida da cena inicial: os homens agem tipicamente como mulheres e as mulheres como homens (as mulheres não sabem onde estão suas roupas e perguntam para os homens que sabem da organização da casa, enquanto os homens demoram para se arrumar para sair e as mulheres reclamam). O episódio explora os papéis do feminino e do masculino na sociedade brasileira. Vejamos um outro trecho do início deste mesmo episódio para, a seguir, exercitarmos nossa análise dos elementos “morais” a que Bergson (2001) se refere.

TRECHO 10

Episódio: Menino ou Menina

Dois casais - Claudio (C) e Diana (D); Antônio (A) e Beatriz (B)- no supermercado. Eles fazem compras separadamente: uma dupla das mulheres e outra dos homens. A montagem é paralela.

Mulheres:

- (D) Olha lá a carinha deles! Já tão falando de mulher, ó lá.

Homens:

- (C) Essa eu já comi.

- (A) Essa eu não me lembro, acho que eu já comi, sim.

- (C) Não comeu, não, se tivesse comido não estava na dúvida.

- (A) Ah, mas na semana passada eu comi uma dessas, de legumes, rapaz, só de legumes, você jura que é camarão.

Mulheres:

- (D) Sabe que uma vez eu tive um orgasmo múltiplo, né? Pena que não tinha ninguém do lado pra ver.

- (B) Ih, eu quando tenho um simplesinho já abro logo um champanhe.

- (D) Menina, é muito difícil pra mim ter um orgasmo. Muito difícil, tem que ter muita concentração. Se tiver um tic-tac de um relógio eu já fui.

- (B) Você sabe que na África as meninas aprendem a sambar desde cedo, né? E que isso exercita os músculos do ventre e ajuda a dar prazer. Agora, Diana, é claro que o tamanho dos africanos também ajuda, né?

Homens:

- (C) Liquidação, maquiagem, ou regime pra emagrecer.

- (A) Aposto que elas estão falando do assunto mais interessante do universo existencial feminino.

- (C e A) Empregadas.

Mulheres:

- (B) Ai, muito difícil de encontrar.

- (D) Um mistério esse ponto G, menina. Parece segredo de estado, isso.

- (B) Eu tenho. Não sei onde está, mas tenho.

- (D) Sabe que uma amiga minha, ela foi num centro espírita, e achou.

- (B) Eu recortei um mapa de uma revista, mas o Antônio se perdeu no meio do caminho, né?

Neste trecho encontramos duas categorias ainda não exploradas nesta análise: **inversão e dimensão ética do humor**. A **inversão**, segundo Bergson (2001, p. 70), poderia ser entendida como “o mundo às avessas”, o que neste caso nos parece atender bem ao que o trecho proporciona: mulheres que agem “como homens” (falando de sexo) e homens que agem “como mulheres” ao falar de comida ou de seus pares (ao invés de falarem de outras mulheres). Este comportamento inesperado é justamente o elemento cômico da cena, e a montagem paralela cria um “diálogo” entre os que não estão contracenando, que – assim como no trecho 4 apresentado anteriormente (Bíblia, bula, anti-incêndio e horóscopo) – é completado apenas na mente de quem assiste. **Inversão** é, portanto, a piada através do oposto, dos contrários, da reversão de expectativa. E a expectativa, neste caso, é um elemento cultural, válido para os que conhecem o que “se espera” de um comportamento masculino ou feminino no Brasil. É neste sentido que identificamos a categoria que chamamos de **dimensão ética do humor**, pois entendemos que este trecho representa uma discussão do *status quo* (em que homens são “tipicamente” mulherengos e mulheres são “geralmente” castas). “A ética do

humor revela as entranhas do poder e de quem não tem poder, podendo gerar desconforto e inquietação” (SLAVUTZKY, 2014, p. 32).

Segundo a antropóloga Mirian Goldenberg (2014), uma das grandes preocupações masculinas é corresponder a este “ideal de homem”: forte, viril, provedor. Muita angústia é gerada quando o homem pensa não estar nestes padrões e esta seria a “dominação que o dominante também sofre” (GOLDENBERG, 2014, p. 180). No episódio em questão (“Menino e Menina”), a conversa do supermercado torna-se uma briga entre os casais a partir de seu final, em que mulheres e homens encontram-se no mesmo corredor do supermercado.

TRECHO 10 (continuação)

Episódio: Menino ou Menina

Homens:

- (C) Duas cervejas como o assunto agora é a reforma da casa.

- (A) Ó, eu aposto o dobro em eletrodomésticos.

Mulheres:

- (D) Ah, o tamanho não importa, não. O que vale é a competência.

- (B) Ah, eu também acho. Melhor um palitinho aceso do que um gigante adormecido.

- (B e D) Hahahah.

Os quatro se encontram. Todos ficam constrangidos.

A partir desta cena, os dois casais entram em crise: Antônio e Beatriz porque ele não admite ter “um palitinho”, Claudio e Diana porque ela não admite que seu marido estivesse falando de comida ao invés de estar falando de mulheres. O roteiro não se limita a brincar com a “dominação do dominado” apenas pelo lado masculino de se sentir ofendido, mas inverte a expectativa do público ao mostrar a mulher também infeliz porque seu marido não corresponde ao que se espera do “macho”. Aqui aparece também outra característica do NGA: para além da compreensão do que conhecemos como “identidade brasileira”, parece haver um passo a mais, uma provocação feita através do humor, para que mesmo o que contesta, que o faça com criatividade e inovação. Como disse Millôr Fernandes em entrevista concedida ao Pasquim, em 1971: “Humor é você pensar de novo sobre cada coisa o tempo todo. É você desconfiar de qualquer ideia que tenha mais de seis meses de vigência” (AUGUSTO; JAGUAR, 2006, p. 188), ou seja, entendemos que o humor do NGA desconfia da própria piada e não se convence com ela apenas, indo além. Os trechos citados do episódio “Menino ou Menina” subvertem a própria **inversão** que propõem: não só os casais em cena expõem mulheres sendo “tipicamente homens” e vice-versa, quanto faz piada em cima disto, ao torná-las não “libertárias”, mas tão machistas quanto os homens. A piada como revolução não é bandeira exposta, se não sutileza nas diversas camadas de compreensão. Voltaremos a este tema nas considerações finais do presente trabalho.

Os dois trechos de diálogo a seguir inserem-se na categoria **inversão**, porém mais especificamente no que chamamos, sob inspiração de Bergson (2001), de **transposição de tom**, quando uma conversa que poderia ser descontraída, toma um aspecto solene, por exemplo.

TRECHO 03

Episódio: As Idades do Amor

Cris (C) e Junior (J), no carro, a caminho de um motel.

- (C) Tô nervosa, esse negócio de lua de mel, motel, dá uma obrigação de transar.
- (J) Vai se acostumando, que agora que a gente tá casado, vamos transar regularmente. Terça e quinta, das dez à meia noite. E sábado, a grande noite: das dez à uma.
- (C) Com cinco minutos de intervalo para gargarejo.
- (J) O segredo da saúde na vida sexual é o mesmo para a vida intestinal: regularidade.

O elemento cômico do diálogo acima está em tratar de um assunto corriqueiro da vida com um aspecto de formalidade. O casal cria um cronograma para a atividade sexual e fala dele com naturalidade, daí a tendência de acharmos engraçado. A categoria **inversão** está compreendida pela grande regra de Bergson (2001, p. 36) do “mecânico sobreposto ao vivo”. O trecho acima parece transformar os personagens em uma espécie de robôs, que não se envolvem com os medos ou dúvidas de um cônjuge com relação ao outro ou à vida de casados, mas sim que trata a vida sexual como um cronograma solene. No próximo trecho, o tom formal a que os amigos se dirigem a Beto, transforma uma conversa de bar em uma espécie de interrogatório policial.

TRECHO 01

Episódio: Casados x Solteiros

Beto (B), Diego (D) e Fábio (F) num bar.

- (D) Nos contaram uma coisa, Beto.
- (F) A gente fica preocupado contigo.
- (B) Contaram o quê?
- (D) Nos contaram que ela é tatuada.
- (B) Ah, tatuada...
- (F) É ou não é?
- (B) Ela tem uma tatuagem, sim, e daí?
- (D) Esse é um mundo novo, Beto, você está se metendo numa coisa que não conhece.
- (F) Não se meta nisso, Beto.
- (B) Vocês sabem do que mais? Eu não sou preconceituoso como vocês, eu não parei no tempo.
- (D) Como é a tatuagem?
- (B) Como “como é a tatuagem”?
- (F) Como é? É uma caveira, um dragão, como é?
- (B) É uma palavra.
- (D) Que palavra?
- (B) Eu não sei.
- (F) Como não sabe?

- (B) É uma língua estranha, ela disse que é (fica sério) sânscrito.
- (F) Sânscrito, Beto? Sânscrito?
- (B) É, eu sei que parece...
- (D) Beto, recua enquanto é tempo.

A seriedade dos amigos em torno do tema é o elemento cômico deste trecho. Conhecemos instintivamente o tom “normal” que teria uma conversa entre amigos, num bar. O roteirista utiliza esse conhecimento prévio do espectador para criar a comicidade da cena. Quanto mais ela se afastar do que esperamos (**inversão**), mais provocará o riso.

Se imaginarmos um dispositivo que lhes permita [às ideias] ser transportadas para um ambiente novo mas conservando os nexos que têm entre si, ou, em outros termos, se as levamos a expressar-se em um estilo totalmente diferente e a transmutar-se para um tom bem diferente, o que produzirá comédia será a linguagem, a linguagem será cômica (BERGSON, 2001, p. 91).

Um elemento cultural que vale a pena ressaltar sobre o trecho 01, é a influência dos amigos nas decisões do homem brasileiro. Segundo a pesquisadora Miriam Goldenberg (2014), o homem brasileiro costuma levar muito em consideração o que seus amigos pensam sobre o universo das conquistas amorosas. Em geral eles acham que os amigos já tiveram mais relações do que eles, ainda que esta seja apenas uma imagem que uns tenham com relação aos outros, provando que possivelmente a maioria não tenha tantas conquistas em seu “currículo” quanto acham que “deveriam ter”. O trecho de diálogo selecionado acima parece refletir essa força do grupo de amigos sobre o personagem Beto que inicia a cena seguro de si, mas acaba influenciado pelo conselho dos outros.

Os amigos representam a pressão cultural com respeito à masculinidade, à virilidade, e a determinado modelo de ser homem estreitamente vinculado ao comportamento sexual. [...] é possível pensar que, na sociedade brasileira, o homem a ser imitado é aquele que transa com incontáveis mulheres ao longo de sua vida. [...] Fica evidente, nos depoimentos, o papel dos amigos como mecanismo de pressão, de controle e de acusação. São os amigos que regulam e determinam o que um homem de verdade (não) pode ou (não) deve fazer (GOLDENBERG, 2014, p. 94-102).

Antes de avançar, retomemos aqui um pouco do que já discutimos até agora: nos encontramos dentro do espaço “da casa”, onde identificamos as relações de casamento como principal subtema; nesta unidade de análise detivemos nosso olhar sobre as categorias de **drama na comédia, inteligência>emoção, agenda dos personagens, repetição, inversão e dimensão ética**; e tentamos, através de exemplos de trechos de roteiros, identificar e discutir os elementos cômicos que se destacam nos textos. Percebemos que estes elementos cômicos estão relacionados tanto ao texto em si quanto ao que o texto representa. Como DaMatta

(1991. p. 62) aponta, algumas “pontes” conectam a casa com a rua, seriam os “espaços arruados”, como as janelas ou varandas. Vimos também que alguns trechos remetem a temas do contexto sócio-político brasileiro. Agora pedimos permissão para sair da casa e ir para a rua para tentar analisar como outros elementos do imaginário brasileiro se fazem presentes comicamente nos roteiros de ACVP.

5.2 A rua

Pode-se dizer que, na rua, tenho que pensar em estratégias radicalmente diversas. Se minha visão do Brasil a partir da casa é que a “nossa sociedade é uma grande família”, com um lugar para todos, na esfera da rua minha visão de Brasil é muito diferente. Aqui eu estou em “plena luta” e a vida é um combate entre estranhos. Estou também sujeito às leis impessoais do mercado e da cidadania que frequentemente dizem que “eu não sou ninguém” (DAMATTA, 1991, p. 100, grifo do autor).

Na unidade de análise denominada “rua”, detivemos nosso olhar apenas numa temática de fundo que intitulamos como “Trabalho”. No mundo do trabalhador brasileiro de classe média – a faixa social dos personagens de ACVP – se pode perceber esta situação de “em plena luta” citada por DaMatta (1991, p. 100), ao mesmo tempo que temperada pelo estilo brasileiro de perceber a sociedade como “uma grande família”. Vejamos um primeiro exemplo.

TRECHO 20

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

Wilson (W) e Carmem (C) na cozinha.

- (C) Wilson, você tem que ligar pro Feijó.

- (W) Esse cara aí está acusado de corrupção com empreiteiras, boa coisa não deve ser.

- (C) Wilson, a nossa situação financeira é tão grave que eu não troco a tevê de canal para não gastar a pilha do controle remoto.

[...]

Wilson desliga o telefone.

- (W) Me chamou para uma reunião em Brasília. Precisa de alguém de confiança.

- (C) Ele não adiantou nada?

- (W) Não falou por telefone, né, Carmem? Diz que se vazar para a imprensa vai ser um escândalo nacional.

- (C) Esse pessoal da imprensa também inventa muito. Vê corrupção em tudo. É moda! De vez em quando o assunto volta, que nem o iô-iô, o bambolê e a morte do teatro.

- (W) Não sei não, Carmem, honra e honestidade ainda valem mais que um punhado de lentilha. Falar nisso, o que é que tem para o almoço?

- (C) Honestidade, honra e salada de alface.

Como vemos neste diálogo, Wilson está sendo pressionado por sua esposa a telefonar para um amigo chamado Feijó, que trabalha em Brasília e supostamente está envolvido em

algum escândalo de corrupção. A família de Wilson passa por dificuldades financeiras e isto é dito através de duas piadas (“não troco de canal para não gastar a pilha do controle remoto” e “honra, honestidade e salada de alface”), o que nos demonstra a categoria **agenda**: sabemos o que é prioridade na vida do personagem, sem que ele tenha que dizer isso explicitamente. Ainda que Carmem diga “nossa situação financeira é tão grave que”, o que é bastante explícito, ela complementa com uma informação inesperada, cômica, inteligente. Inteligente no sentido de não se apegar à emoção de Carmem. Ela poderia dizer algo dramático após anunciar a falta de dinheiro, mas aí não estaríamos em uma comédia. Ao contrário, ela passa (“ela” na verdade sendo a porta-voz do que os roteiristas pensaram) imediatamente para uma **inversão** de expectativa e finaliza a frase referindo-se à economia de pilhas do controle remoto da televisão. O final do diálogo tem o mesmo sentido, passando pelas mesmas categorias de **agenda e inteligência>emoção**, mas somada à **repetição**. **Agenda** no momento em que Carmem não precisa dizer algo como “não temos dinheiro para um almoço com lentilha”, mas quando ela se utiliza da **repetição** ao proferir as mesmas palavras de Wilson (“honra e honestidade”), agora com outro sentido. Wilson disse que “honra e honestidade” valem tanto quanto riqueza material (“um punhado de lentilhas”), e então Carmem usa estes mesmos “ingredientes” para dizer que é isto que eles têm para almoçar, ironizando a situação de que não é possível alimentar-se de honra ou honestidade. A categoria **inteligência>emoção**, neste final de diálogo, seria também no sentido de não nos apegarmos à fala mais séria de Wilson, quando ele parece que vai resistir ao pedido de Carmem para ligar para o amigo de Brasília. Wilson profere um discurso de um homem honesto que poderia colocá-lo como o herói dramático, primando pela honra e pela honestidade acima dos interesses mesquinhos do dinheiro. Porém a frase final de sua própria fala (“Falar nisso, o que é que tem para o almoço?”) é uma “escada” para a frase seguinte (“Honra, honestidade e salada de alface.”). Carmem termina de “desmontar o drama”, desapegando o espectador da emoção e voltando-o para a comédia. Ainda neste trecho, verificamos mais uma vez a presença da categoria **inteligência>emoção**, na fala de Carmem quando se refere à imprensa: “Esse pessoal da imprensa também inventa muito. Vê corrupção em tudo. É moda. De vez em quando o assunto volta, que nem o iô-iô, o bambolê a morte do teatro.”. A fala inicia num tom sóbrio e “quebra” quando o personagem se refere ao “ioiô, bambolê e morte do teatro”. Nas palavras de Bergson: “Obtém-se uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal consagrado. [...] Donde a sonolência de nossa atenção, que de repente é despertada pelo absurdo” (2001, p. 83-85).

No trecho 20, assim como em todo o episódio “O Pesadelo da Casa Própria”, percebemos a categoria da **dimensão ética do humor**. O episódio trata das dificuldades financeiras de uma família de classe média brasileira, tentando pagar as prestações da casa própria e imaginando que a possibilidade de um dinheiro fácil, vindo da corrupção “de Brasília”, possa salvar a economia doméstica. Ao debochar do discurso da “honra e honestidade” no trecho anterior, o diálogo toca no assunto do quanto alguém deve ou não “se vender” apenas pelo dinheiro. Em outros trechos o assunto ainda é mais evidente.

TRECHO 21

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

Wilson (W), Carmem (C), sua filha (F) e o genro Boca (B) em torno da mesa de almoço.

- (B) É, realmente um milhão não é muito dinheiro.

- (F) Um milhão, não, mas dez.

- (B) Nem dez. Dez milhões dá pra quê, seu Wilson? O máximo que dá é pra ele ser acionista menor de uma rede de lojas.

- (W) Peraí, gente. Eu acho que a gente devia fixar um teto para a minha honestidade.

A frase “Eu acho que a gente devia fixar um teto para minha honestidade” contém **inversão** (no sentido do “mundo às avessas” já citado anteriormente) e utiliza o humor como arma de revolução ao ironizar sobre a honestidade do homem brasileiro de classe média (honesto “até certo ponto”). “No fundo, vivemos numa sociedade em que existe uma espécie de combate entre o mundo público das leis universais e do mercado e o universo privado da família, dos compadres, parentes e amigos” (DAMATTA, 1991, p. 92).

Esta reflexão do antropólogo Roberto DaMatta (2001) ajuda a compreender o jeito de ser brasileiro, que mistura amizade com trabalho e que não se constrange ao entender que há leis universais, mas que ao mesmo tempo há as leis “de cada um”. No Brasil que conhecemos (em que inclusive alguns esquecem que a corrupção não “chegou agora”) a lei é ambígua, serve e não serve ao mesmo tempo, dependendo da situação.

TRECHO 22

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

Carmem (C) e a Filha (F) conversam com Wilson (W).

- (F) Papai, lembre-se que se trata de um escândalo nacional, você não pode pedir menos do que dez milhões.

- (C) Pra mim um escândalo municipal tá mais que bom.

Aqui encontramos a **repetição** melodiosa das expressões “escândalo nacional” e “escândalo municipal”, ajudando a construir a comicidade. Entretanto, o item principal deste trecho não é a categoria **repetição**, e sim novamente a **dimensão ética do humor**, a

contestação do *status quo*: não importa se é um escândalo, o que importa é que “eu” saia ganhando. A referência ao “eu”, ou ao “brasileiro de classe média”, vai indo ao encontro do que Bergson (2001) caracteriza como próprio da comédia: a generalização, a apresentação de “tipos” ao invés de indivíduos. Para Bergson, o drama individualiza, principalmente no personagem do herói que aparece como “único e inimitável”, enquanto a comédia “anota semelhanças” e “pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho” (2001, p. 122). Essa diferença essencial entre tragédia e comédia traduz-se também em dois tipos de “observação do mundo” bastante diferentes. Enquanto ao poeta trágico é necessária a observação interior, o cômico trabalha com a observação exterior, visto que, ainda para Bergson, somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que “se furta à nossa consciência” (2001, p. 126). Rimos do personagem Wilson e de sua família porque “não somos como eles”, mas conhecemos tipos como eles.

Por isso que a observação cômica vai instintivamente para o geral. Ela escolhe, entre as singularidades, aquelas que são passíveis de reproduzir-se e que, por conseguinte, não estão indissolúvelmente ligadas à individualidade da pessoa, singularidades comuns, poderíamos dizer (BERGSON, 2001, p. 128).

Outro exemplo de exposição de uma característica dos “tipos brasileiros” através da piada, é o exemplo a seguir.

TRECHO 25

Episódio: Mãe é Mãe

Regina (R) fala com seu ex-marido sobre o filho.

- (R) Se ele ainda jogasse futebol, né? A gente podia tentar vender ele para o futebol japonês, mas nem isso.

Este trecho - de apenas uma frase-, atinge a categoria de **dimensão ética do humor** por expor, através da fala da mãe, um objetivo “tipicamente brasileiro”: enriquecer de uma maneira “fácil”. Esta é uma piada de contexto cultural brasileiro, pois é comum no Brasil famílias simples apostarem em tornar seus filhos fonte de renda milionária ao vendê-los como jogadores de futebol para times da Europa ou do Oriente⁸¹. O que dá a **dimensão ética** à fala é esta ideia de ganhar muito dinheiro com pouco esforço, ou à custa de outro. Mas o que dá

⁸¹ A antropóloga Carmem Rial (2008) considera a saída de jogadores de futebol brasileiros para o exterior como a exportação de maior impacto simbólico tanto no país de origem como de destino. Segundo a antropóloga, o Brasil começou a exportar jogadores de futebol desde os anos 30 do século XX, mas somente no final deste mesmo século, a partir do decreto da “Lei Pelé” (que garantiu uma maior flexibilização dos contratos entre os jogadores e seus clubes) é que o fluxo de profissionais aumentou significativamente. “Embora não apresente o mesmo impacto no *panorama financeiro* mundial que apresenta no *panorama midiático* (Appadurai, 1990), esta emigração tem consequências relativamente significativas no campo financeiro nacional. Sabe-se que a exportação de jogadores rendeu ao Brasil mais de US\$ 1 bilhão desde 1993, ano em que o Banco Central começou a contabilizar os valores das transferências de jogadores, na categoria de serviços” (RIAL, 2008, p. 27).

mais comicidade ao trecho é relacioná-lo com a trama deste episódio (“Mãe é Mãe”), e a **inversão** que esta fala proporciona no que já conhecemos anteriormente sobre os personagens. Vejamos o início desta cena.

TRECHO 25

Episódio: Mãe é Mãe

Heitor (H), ex-marido de Regina (R), chega para buscar o filho (Marco) para irem ao futebol.

- (R) Ah, eu tô uma pilha! Esse vestibular tá me deixando de um jeito que calmante me excita! Eu não posso mais dormir, e quando eu durmo, eu sonho com múltipla escolha: a) fracasso; b) vexame; c) desilusão. E aí eu acordo gritando: “não, nenhuma dessas, nenhuma dessas!”. Não, é horrível, horrível.

- (H) Eu esqueci tudo. Só guardei o essencial que é: amarrar os sapatos e como distinguir um bom vinho Beaujolais pelo rótulo.

- (R) Você não tem ideia do que eu tô passando. Eu tô me sentindo a flagelada do unificado.

- (H) Eu só não entendo por que é você decidiu fazer vestibular a essa altura da vida.

- (R) Vestibular, eu? Quem disse que eu vou fazer vestibular? Eu tô assim por causa do vestibular do Marco. E esse cretino ainda vai para o futebol e me deixa aqui, à beira de um colapso nervoso. Você só aparece pra carregar ele pro futebol, né?

- (H) Há 18 anos que eu levo o Marco no futebol, Regina. Todos os domingos.

- (R) Se ele ainda jogasse futebol, né? A gente podia tentar vender ele para o futebol japonês, mas nem isso.

A personagem da mãe, extremamente preocupada com o filho (estudando “por ele” para o vestibular), indica na frase final a categoria **inteligência>emoção**. Quebra o drama da mãe preocupada com o filho quando ela mesma tem a ideia de que ele poderia servir como fonte de renda. É também uma ideia de transformação do vivo “em coisa”, como reforça Bergson, com um exemplo em seu livro: “Perrichon, na hora de subir no trem, certifica-se de não ter esquecido bagagem alguma. ‘Quatro, cinco, seis, minha mulher sete, minha filha oito, eu nove’” (2001, p. 46, grifo do autor). Tratar humanos como coisas é cômico por natureza. O trecho 25, acima apresentado, tem também a característica do **drama na comédia** pelo tom trágico da mãe que é desfeito quando ela assume que não vai prestar vestibular.

Uma das categorias ainda não apontada nos trechos até aqui selecionados tem no mesmo trecho um bom exemplo: o **quiprocó**, quando uma situação pertence simultaneamente a duas séries de acontecimentos diferentes, mas cada personagem só conhece uma delas. Heitor só sabe que Regina está estudando para o vestibular. Regina só diz que está estudando desesperadamente. Os dois falam sobre o mesmo assunto, mas não compartilham a informação mais importante (o vestibulando é Marco) até que, pela resposta de Regina, tanto Heitor quanto o público entendem que havia um “mal entendido”. Há outro trecho, de outro episódio, que também possui esta característica:

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

O telefone toca. Wilson (W) atende. Sua filha (F), a esposa (C) e o genro (B) estão a seu redor.

- (W) Alô? Feijó? Não, não, acabei de almoçar, posso falar. Doze?
- (B) Não! É pouco, é pouco!
- (W) Não, é que eu tinha pensado em...
- (C) Quinze!
- (F) Dezoito!
- (B) Vinte!
- (W) Vinte!
- (B) Vai que é sua, seu Wilson!
- (W) Ah, 12 horas. Tava falando do horário do voo. Meio-dia, tudo bem.

Neste trecho, o numeral “12” foi interpretado por dois personagens de forma diferente. Como o público acompanhava apenas a cena de Wilson e de sua família (e não de Feijó com a passagem aérea), e sabia que na casa de Wilson havia justamente uma discussão sobre quantos milhões ele deveria aceitar de propina, também o espectador é enganado pelo **quiprocó** e, junto com Wilson, compreende apenas no final o contexto do número “12” dito por Feijó ao telefone. O **quiprocó**, para Bergson (2001, p. 71), faz parte do que ele chama de “interferência das séries”, mais uma vez apontando para “o mecânico sobreposto ao vivo”. A vida real teria o aspecto de unidade indivisível, enquanto a interferência das séries a faz parecer um mecanismo com “peças intercambiáveis” (BERGSON, 2001, p. 75). A comicidade é, portanto, um exagero artificial da rigidez natural das coisas, como o caminhar de uma marionete quando imita um homem fazendo a mesma ação.

Ainda no subtema “trabalho” encontramos mais dois exemplos de comicidade nos diálogos de ACPV. Desta vez os dois referem-se à relação “trabalho x remuneração”. No primeiro deles, uma esposa esconde de seu marido que, ao invés de ser atriz de teatro, é apresentadora de um bingo na televisão. Um amigo dela questiona qual a razão de ela não contar para o marido a verdade.

TRECHO 23

Episódio: O Mistério da Vida Alheia

No estúdio, Berenice (B) se afasta do cenário e vai ao encontro de Eduardo (E).

- (B) Ah, é porque você não conhece o Agnaldo. O Agnaldo detesta bingo. O Agnaldo detesta televisão. E, principalmente, detesta um dinheiro fácil.
- (E) E o dinheiro que você ganha?
- (B) Ah, ele pensa que eu tô ensaiando um Shakespeare.
- (E) Mas ele não desconfia de nada?
- (B) Não, o Agnaldo é um puro. Você conhece alguém que ainda é comunista? Que ainda escreve pros jornais pedindo cadeia pra banqueiro corrupto? Que ainda liga pra Sunab pra reclamar dos preços? Eu só conheço um. Agnaldo!

Identificamos neste trecho novamente a **dimensão ética do humor**, por contestar o *status quo* em duas dimensões: primeiro por contrapor a realidade de quem é ator de teatro

com quem é ator de televisão; e segundo por relacionar alguém “puro” com alguém que luta pela honestidade. Ao tratar de “fim do comunismo”, “banqueiro corrupto” e “inflação (denúncia de preços para a Superintendência Nacional de Abastecimento – Sunab⁸²), o roteiro coloca-se inteiramente contextualizado na realidade brasileira do final dos anos 1990: alerta para a dicotomia de que quem preocupa-se com a honestidade é, por consequência, alguém que não preocupa-se em enriquecer. Ao mencionar o “dinheiro fácil” ganho com a televisão, e ao “rivalizar” a televisão com quem preocupa-se com a realidade brasileira, Guel Arraes e sua equipe propõem sutilmente, a nosso ver, um questionamento à sua própria posição de trabalhador da indústria televisual brasileira. É como se os “comunistas” estivessem no teatro e os “alienados” estivessem na televisão. Há outro exemplo no mesmo sentido. O personagem Cardoso critica o amigo Bastos por ele trabalhar no rádio, como se Bastos, por ter este emprego, tivesse “se vendido ao sistema”. O telefone toca e a situação se inverte.

TRECHO 26

Na rádio onde Bastos (B) trabalha, Cardoso (C) o visita e contesta o trabalho do amigo.

O telefone toca. Bastos atende.

- (B) Alô? [...] Um momentinho que ele tá aqui, quem quer falar? [...] Momentinho. (para Cardoso) É da Tv Globo.

- (C) Tv Globo?

- (B) É.

- (C) Alô? Sou eu, sim. [...] No momento, nada, por que? [...] Novela? Das oito? [...] Ah, das seis... Seis horas é um horário legal, o pessoal tá chegando em casa, né? É legal, sim. E você pode me dizer alguma coisa sobre o personagem? [...] É, todo o personagem tem um nome, né? Tem uma história. [...] Ah, Policial 2. Ah, e no roteiro deve ter, assim, um “policial 1”. [...] Ah, quem vai fazer o Policial 1? [...] Ah, não, não conheço, não. E o que é que o “2” faz? [...] Como não fala? Ele é mudo? Ah, bom, policial mudo. [...] Ah, tá, sei, na cena não tem nenhuma fala dele. Ah, entendi. [...] Não, não, claro que eu aceito. A gente pode aí desenvolver todo um trabalho em cima de expressões faciais, né? Eu só queria poder falar com o diretor para poder dar umas ideias, [...] hein? Oito? Oito horas gravando, chegar às cinco. Tá, eu vou chegar. Olha, [...]. Desligou.

- (B) Você aceitou?

- (C) Policial 2... Policial 2 pode ser mudo, ele pode ter uma cicatriz na garganta, ele pode ter levado um tiro durante uma passeata. Ele foi ajudar uma estudante, uma jovem estudante que tava no chão, na hora que foi ajudar... Ué, preço de mercado, personagem sem fala. Até um ator mudo aceitaria. Eu tô ajudando a combater o sistema, por dentro.

- (B) Sei. Tá bom

- (C) Qualquer um topava se eu não topasse. Pô, policial 2, ele pode, assim, odiar o Policial 1, por exemplo... Uau! Eu vou fazer uma novela!

⁸² Sunab foi um órgão do governo federal do Brasil, criado em 1962 pelo presidente João Goulart e extinta em 1997, no primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso. Na década de 1980 viveu seu período de maior destaque, ao ser responsável pela fiscalização do congelamento de preços e por publicar listas de preços, controlando o mercado (WIKIPÉDIA, 2015c).

A frase “Eu tô ajudando a combater o sistema, por dentro.” ironiza com a incoerência do personagem “de esquerda” que aceita a proposta para trabalhar na Rede Globo (ainda que interpretando um personagem pequeno e sem fala), vibrando porque estará numa novela, na maior emissora do país. Ao mesmo tempo em que o diálogo dá uma “dica” de que o próprio NGA é uma “fração rebelde”⁸³ dentro da emissora, o diálogo debocha exatamente disso, ao colocar como uma piada, o fato do representante da “esquerda” na cena, ser o mais envaidecido com o convite de estar na televisão. Bergson nos diz que “o defeito essencialmente risível é a vaidade” (2001, p. 130) e nada mais representativo desta vaidade do que a importância que se dá a “aparecer na televisão” ou “virar celebridade”.

Destacamos portanto, nos dois trechos citados anteriormente (23 e 26) o aspecto de contestação do *status quo* relativo ao subtema “trabalho” dentro da unidade de análise “rua”. Nos parece que eles demonstram que, através do humor, o NGA fala de si e do Brasil e talvez (por que não?) utilize seus diálogos como se fossem aplicar a categoria **agenda dos personagens** em seus próprios roteiros. Guel expõe seus objetivos sem “mastigá-los” para o espectador. Podemos dizer que Guel, através da voz de seus personagens, nos demonstra a agenda de seu núcleo? E que agenda seria esta? Reunindo o que até agora foi apresentado, com as novas perguntas que surgem no decorrer da análise, elaboraremos, a seguir, nossas considerações finais sobre o trabalho proposto.

⁸³ O termo “fração rebelde” é utilizado pela pesquisadora Yvana Fachine (2008) citando Raymond Williams, quando ela se refere à presença do NGA na Rede Globo: “Especialmente no momento histórico em que se deu a formação desse grupo de realizadores liderados por Guel Arraes, mas também ainda hoje, parece possível pensar a sua relação com a Rede Globo, da qual pode ser considerados uma fração, como uma “ruptura autorizada” com seus padrões, diante da necessidade de inovação inerente à própria lógica da indústria cultural” (FACHINE, 2008, p. 32, grifo do autor).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa é norteada por perguntas. E esta pesquisa, especificamente, contou com muitas delas. Perguntas que se transformaram ao longo da jornada do mestrado, e que, ao ampliarem-se, refletiram também o processo de investigação que estava em andamento. “Estava”, verbo no passado, porque precisa encerrar-se nestas páginas, com prazos, datas e regras. Mas que “está” e “estará” em andamento (assim desejo e me parece inevitável) continuamente em minha prática profissional e em novos projetos acadêmicos. Num exercício de resumir em forma de perguntas o que tentamos investigar nesta pesquisa, apontamos três delas que parecem demonstrar, também, o caminho percorrido nestes dois anos: 1) existe um “jeito Guel Arraes” de escrever diálogos para comédias de televisão? 2) é possível estabelecer parâmetros para a escrita de diálogos em outros roteiros de comédia? 3) é possível identificar, na escrita dos roteiros do NGA, as características do tempo e da cultura que os constituem?

Sabemos que todo o encerramento de uma pesquisa é feito de respostas parciais, visto que nunca se dará conta de contemplar o todo que envolve as questões analisadas. Como nos foi apontado pelos autores Aumont e Marie, a análise de um filme é “interminável” (2009, p. 39). Unindo instrumentos da Análise Fílmica com outros de inspiração nos Estudos Culturais, as considerações aqui apresentadas tratam também de “mesclar” camadas de observação que se somam e complementam.

Tentamos “isolar” os diálogos na tentativa de analisá-los, sendo este um dos primeiros questionamentos que nos propusemos: “é possível isolar o roteiro ou, ainda mais, seus diálogos?”. No decorrer da pesquisa percebemos que o que nos interessava era isolar o diálogo de outros elementos “da cena”, como enquadramento, atuação e montagem, por exemplo, mas não de isolá-lo do que lhe constitui como “caminho de criação”. O que propusemos foi conhecer seu trajeto criativo desde a ideia até a escrita, e não depois - da escrita até sua exibição. Aqui cabe, no entanto, uma observação ao presente estudo: não tivemos acesso somente ao roteiro escrito, e sim transcrevemos os diálogos a partir do episódio exibido, com sons e imagens. Certamente houve influência de outros elementos de cena em nossa abordagem ao objeto (já que o assistimos com som e imagem em movimento), ainda que, no estudo realizado, evitamos inserir imagens ilustrativas ou anexar outro tipo de mídia. Ressaltamos que a criação das categorias, bem como a análise dos diálogos foram realizadas através dos textos escritos, advindos da transcrição. Nesta perspectiva, o presente estudo se propôs a levar em conta os diálogos mais como “palavras” do que como “sons”, conforme distinção proposta por Michel Chion (apud AUMONT; MARIE, 2009, p. 201),

apontada no capítulo 2 desta pesquisa. Desta maneira, a análise dos diálogos observou suas características narratológicas, e não fonéticas. Por isso parece importante reforçar que os textos aqui apresentados para análise são parte de roteiros audiovisuais para televisão e foram analisados enquanto tal. Dito de outro modo, “isolamos” os diálogos (tanto quanto possível) de sua relação com outros elementos de cena, assim como os afastamos de sua “origem” enquanto texto literário (as crônicas de Verissimo).

Os diálogos aqui analisados possuem características narratológicas próprias e a principal delas, a nosso ver, é a de “fazer a história andar”. Esta já poderia ser uma das primeiras “respostas” a nossa questão sobre o “jeito Guel Arraes” de escrever diálogos para televisão: as falas apresentadas são eficientes no sentido de contribuírem para o andamento da trama. E esta “contribuição”, no caso dos diálogos de ACVP, ainda possui uma camada a mais em sua elaboração, pois não o faz de maneira “direta”, existe um “pensamento” por trás de cada fala escrita. Esta elaboração (este “pensamento”) parece ter dois eixos: um olhar atento em direção à cultura que o constitui, e uma ousadia típica do humor que mescla o popular e o erudito de maneira sofisticada. Já citamos Guel Arraes em declaração sobre ACVP em que ele diz que “a sofisticação estava no texto” (WIKIPÉDIA, 2013), e este termo parece encaixar-se bem no que percebemos quanto ao “jeito Guel Arraes” que buscamos conhecer. Sofisticar, segundo o dicionário, significa “requintar”, “tornar mais eficiente pela incorporação de meios mais complexos” (GOOGLE, 2014). Foi o que percebemos ao ler e reler os diálogos selecionados: muitas camadas de elaboração. A grande maioria das falas têm diferentes níveis de preocupação: com a forma (a escolha das palavras), com o ritmo, com a apresentação dos personagens (“agenda”) e com a temática do episódio que, na série analisada, é significativa de um tempo e de um local sociocultural. Cabe destacar, no entanto, que estas elaborações não tornam os diálogos “pesados” ou “cheios de tarefas a cumprir”. Sua elaboração é sutil, e mais: manifesta-se através do tom cômico. A história “anda para frente”, entrega informações para o espectador sem mastigá-las, e ainda produz o riso (seja escancarado ou irônico).

É sim, possível, identificar traços de um tempo e de um espaço socioculturais nos diálogos de ACVP. Assim como Driessen (2000) propõe aos antropólogos que utilizem-se do humor para conhecer culturas “estranhas”, o NGA, a nosso ver, tem a mesma proposta: apresenta o Brasil do final dos anos 1990 aos brasileiros e a quem quiser conhecê-lo. O grupo criativo do Núcleo compartilha uma “experiência de ser brasileiro” com seus espectadores – dividem as mesmas “culturas vividas”. Segundo Driessen (2000), quanto maior for esta relação entre experiência e humor, maior será a “satisfação” entre quem se comunica: tanto

por parte de quem cria, quanto por parte de quem faz a leitura do produto cultural. Salientamos que o período em que Guel Arraes esteve fora do Brasil, justamente em seu início de formação enquanto profissional do audiovisual, pode também destacar-se como um momento de “não-compartilhamento” desta experiência brasileira. Este “estranhamento” – hipótese nossa – poderia ter gerado em Guel Arraes uma curiosidade aguçada sobre sua própria cultura, fazendo-o transformar um tipo de “investigação informal” sobre o país em programas de televisão. Sua convivência com o cinema documentário francês e sua assumida distância com relação à televisão e à comédia brasileiras (antes de seu retorno ao Brasil em 1979) podem ter sido traduzidas em uma televisão que busca a si própria em seus programas, que se revela ao mesmo tempo que pergunta sobre si mesma. A televisão de qualidade, segundo Freire Filho (2001), é aquela que assume-se enquanto televisão, que não se disfarça, que usufrui de suas características próprias e de seu “idioma” específico.

A característica que a série ACVP tem, de revelar a “vida privada” dos brasileiros de classe média do final do século XX – suas questões do cotidiano, dificuldades econômicas e amorosas –, poderia ser traduzida como uma “apresentação do Brasil em formato audiovisual”. Apresentação de pelo menos “um dos brasis” que formam o Brasil, usando os termos de Roberto DaMatta:

Mas o Brasil com B maiúsculo é algo muito mais complexo. É país, cultura, local geográfico e território reconhecidos internacionalmente, e também casa, pedaço de chão calçado com o calor de nossos corpos, lar, memória e consciência de um lugar como qual se tem uma ligação especial, única, totalmente sagrada. É igualmente um tempo singular cujos eventos são exclusivamente seus, e também temporalidade que pode ser acelerada na festa do carnaval; que pode ser detida na morte e na memória e que pode ser trazida de volta na boa recordação com saudade (1984, p. 11).

A partir do que foi apontado até agora pela presente pesquisa, parece existir um posicionamento por parte do Núcleo Guel Arraes, a partir do qual ele “comunica” um Brasil aos espectadores da Rede Globo de Televisão. É o posicionamento de legitimar os “objetos menores” (GRIMSON, 2011) usando-os como temática principal de seus programas. É o posicionamento de – com as diversas camadas de apreensão que seus diálogos permitem – discutir os papéis hegemônicos culturalmente arraigados na cultura brasileira: as relações conjugais, o machismo, a ética, o conflito de gerações e o próprio poder da televisão na sociedade. E é também, o posicionamento de dizer tudo isso com humor.

As técnicas para produzir comicidade através do texto são mais eficazes, a nosso ver, quanto mais forem aplicadas sobre “elementos morais” - para usar a expressão de Bergson (2001, p. 53). De todo modo, conhecer estas técnicas de maneira formal, a partir das leituras

teóricas e da criação das categorias de análise, representou significativa ampliação de nossos saberes. Poder identificá-las nos textos analisados trouxe ferramentas para ajudar a transformar a prática em conhecimento sistematizado, aqui lembrando nossa ideia inicial de “reflexão sobre a prática”.

A técnica isolada pode ter efeito imediato de produzir riso no espectador. No entanto, o que parece diferenciar ACVP é sua “costura” entre a técnica e os elementos da cultura brasileira que permeiam seus diálogos, tornando-se um produto audiovisual que permanece no tempo. E, para além disso, há na comicidade dos diálogos de ACVP um “passo a mais”: a piada não se contenta em propor uma inversão de expectativas e sim, muitas vezes, em subverter a própria inversão. Voltamos à citação de Millôr Fernandes em entrevista para o Pasquim, em março de 1971, em que propõe que a comicidade é melhor quando desconfia das próprias certezas: “Humor é você pensar de novo sobre cada coisa o tempo todo” (AUGUSTO; JAGUAR, 2006, p. 188). Cada técnica utilizada na construção do humor nos diálogos de ACVP não basta a si mesma numa cena. Uma ferramenta parece “entregar” para a outra que vem logo a seguir. O espectador não para de ser provocado a usar sua inteligência para junto construir a comicidade de cada cena. Se fôssemos fazer um gráfico da utilização de elementos cômicos em cada conjunto de falas de ACVP, parece que veríamos o ritmo constante em que elas aparecem. Os diálogos criam uma melodia que não cessa. Poderia ser o “efeito bola de neve” apontado por Bergson (2001, p. 59), aqui aplicado à narrativa inteira de cada episódio da série, ou mesmo à cada cena específica: ambas constroem-se a partir de um “empilhamento” de técnicas cômicas, associadas às camadas culturais/morais.

Buscamos, ao longo desta jornada de pesquisa, chegar a uma espécie de juízo axiomático, como referido em Badiou (1998, p. 111), a respeito de ACVP, tentando apreender “uma ideia a partir da passagem”. O que vimos e, principalmente o que lemos nas linhas transcritas dos diálogos da série, passou por nós e agora passa por quem termina de ler estas páginas. E o que “permanece no tempo” relativo a esta pesquisa? Para nós, a certeza de que avançou-se rumo a caminhos ainda mais interessantes a serem desbravados em novas investigações, como por exemplo: uma possível comparação do NGA com outros programas humorísticos brasileiros; ou a análise de um produto audiovisual mais contemporâneo do que ACVP; ou ainda uma convivência “etnográfica” no NGA em que pudéssemos testemunhar “a origem” das ideias e acompanhar a criação dos diálogos. Muitas outras opções de caminhos poderíamos haver seguido. No entanto, acreditamos que a trajetória escolhida fez sentido e tornou-se experiência proveitosa.

Cabe frisar que o processo analítico dos diálogos foi construído com as dificuldades inerentes a pesquisas que lidam com dados “sensíveis” e que não aderem a um modelo metodológico pré-elaborado. Um grande número de trechos foi transcrito, assim como uma variedade muito grande de categorias havia sido criada para a análise. Após o exame de qualificação do projeto, fomos desafiados a reduzir as “fronteiras” tanto entre as categorias criadas quanto dentro da própria análise, que ainda se dividia em “fílmica” e “inspirada nos Estudos Culturais”. Não foi tarefa simples, mas constituiu-se em mergulho “de cabeça” na tentativa de conhecer o objeto a fundo e examiná-lo com as lentes que nos propusemos a usar. Um mergulho no processo de pesquisa, enfrentando as águas turbulentas e nem sempre translúcidas que ele pode apresentar, mas que no final muito contribuíram para o amadurecimento acadêmico e profissional da pesquisadora.

Se entendemos que a trajetória biográfica de Guel Arraes ajuda a formá-lo como um tipo particular de produtor audiovisual, temos certeza de que nossa trajetória de pesquisa nestes dois últimos anos também nos formou e nos desafia para a vida profissional como roteirista, assim como para possíveis novas investigações acadêmicas sobre os temas. À memória afetiva da série assistida nos anos 1990, somaram-se novos olhares, e a então recente estudante de Comunicação, hoje já não é mais a mesma (ainda que continue assistindo e gravando programas de televisão, agora pela via digital). Defensora das possibilidades criativas da televisão, tive meus argumentos reforçados para seguir acreditando na ideia de que se pode sofisticar a programação sem perder o interesse do telespectador.

Na tentativa de contribuir para uma maior visibilidade dos “fios de marionete” que movimentam a comédia – propostos por Bergson (2001) – assim como de conhecer os “filtros fabulosos da especulação da forma e da estética” – como nos diz Duel (2007) –, esperamos que a leitura tenha contribuído para que possamos escrever (e rir) mais e melhor através da televisão brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultura, 2005.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Sério, muito sério**. In: CORONEL, Luis (Ed.). **Luis Fernando Veríssimo: quando a lucidez não perde a graça: dicionário**. 1. ed. Porto Alegre: Mecenaz, 2013. p. 37.
- AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). **O Melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Textos e Grafia, 2009.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- BBC. **Com nova metodologia, pobreza no Brasil tem queda mais acentuada, diz Banco Mundial**. 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151009_reducao_pobreza_banco_mundial_ac_lgb>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela “Pantanal” e as novas formas de ficção televisiva. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). **História da Televisão no Brasil – do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 239-257.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLOG Clickgratis. **História da televisão brasileira**. 2016. Disponível em: <<http://blog.clickgratis.com.br/tvno brasil/202972/anos-2000.html>>. Acesso em: 21 jan. 2016.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução: Humor e História. In: _____. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). **História da Televisão no Brasil – do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 219-237.
- CAPARELLI, Sergio et al. Estudo Comparado da televisão pós-fordista e de sua regulamentação no Cone Sul. **PreTextos Compos**, 1997. Disponível em: <www.ufba.br/pretextos>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & A Rua**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1991.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

DAVIS, Rib. **Writing Dialogue for Scripts** - effective dialogue for film, tv, radio and stage. 3. ed. Londres: Methuen Drama, 2008.

DEDECCA, Claudio Salvadori. Anos 90: estabilidade com desigualdade. In:

DIAMOND, Jared. **O Terceiro Chimpanzé** - a evolução e o futuro do ser humano. Rio de Janeiro: Record, 2011.

DICIONÁRIO da Tv Globo. **Programas de dramaturgia & entretenimento**. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003. v. 1.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.

DUEL, María José. La manzana anónima de Newton y lo que *de verdad* expresan las historias. In: **Escritura Creativa: Cuaderno de Ideas**. Madrid: Fuentetaja, 2007. p. 83-101.

E-CULT. **O Analista de Bagé: joelho de mestre**. 2004. Disponível em: <<http://www.ecult.jex.com.br/literatura/o+analista+de+bage+joelhaco+de+mestre>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

EGGERT, Edla. Quem pesquisa se pesquisa? Uma provocação a fim de criar um espaço especulativo do ato investigativo. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **A Aventura (Auto)Biográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 549-584.

ENCICLOPÉDIA Britânica. **Humour**. 2013. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/276309/humour>>. Acesso em: 21 set. 2013.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 115-135, nov. 2007.

_____. Os Estudos Culturais. In: HOHFLEDT, Antonio, MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). **Teorias da Comunicação** – conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 151-170.

_____. Uma releitura de um clássico dos Estudos Culturais: As utilizações da cultura ([1957] 1973). In: JANOTTI Jr, Jeder; GOMES, Itania Maria Mota (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 13-27.

_____. Cenários dos estudos culturais. ENTREVISTA! **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 3, n. 2, p. 137-143, dez. 2015.

FALCÃO, Adriana. **Pensamentos soltos que não têm a pretensão de serem teorias, mas observações feitas a partir de experiências variadas**. Material distribuído pela autora por

ocasião do curso “A Voz do Personagem”, realizado de 27 a 30 de junho de 2011, total de 10 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FECHINE, Yvana; FIGUERÔA, Alexandre (Orgs.). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008. p. 17-88.

FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico – fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos investigativos III**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

FRAGA, Luis Fernando Verissimo: o supracitado. In: CORONEL, Luis (Ed.). **Luis Fernando Verissimo: quando a lucidez não perde a graça: dicionário**. 1. ed. Porto Alegre: Mecenaz, 2013. p. 115.

FRANÇA, Vera V. O “popular” na tv e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 223- 239.

FREIRE FILHO, João. TV de qualidade: uma contradição em termos? **Líbero**, São Paulo, ano IV, v. 4, n. 7-8, p. 86-95, 2001.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FURTADO, Jorge. Entrevista. In: DEFANTI, Angelo. **Palavra em Movimento – filmes e roteiros de Jorge Furtado**. Catálogo da exposição “Palavra em Movimento” (09 a 21 de dezembro 2014, Caixa Cultural, Rio de Janeiro). Realização e produção: Sobretudo Produção, 2014.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinema**. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998. tomo 2.

GOLDENBERG, Mirian. **Por que homens e mulheres traem?** Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

GOOGLE. **Sofisticar significado**. 2014. Disponível em: <<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=sofisticar+significado>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura**. Críticas de las teorías de la identidad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

HALL, Stuart. The centrality of culture: Notes on the cultural revolutions of our time. In THOMPSON, Kenneth (Org.). **Media and Cultural Regulations**. London: Sabe, 1997. p. 207-238.

HOGGART, R. **As utilizações da cultura – Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora**. Lisboa: Editora Presença, 1973. v. I e II.

- INSTITUTO Lula. **Combate à corrupção**. 2016. Disponível em: <<http://www.brasildamudanca.com.br/combate-corrupcao/combate-corrupcao>>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 9-131.
- JOST, François. **Comprender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- KOLKER, Robert P. The film text and film form. In: HILL, John; GIBSON, Pamela (Eds.). **Film Studies – critical approaches**. New York: Oxford University Press, 2000. p. 9-27.
- LAMOTT, Anne. **Palavra por Palavra**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada à Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MEMÓRIA Globo. **Guel Arraes**. 2001. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm>>. Acesso em: 14 set. 2015.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.
- MEYER, Dagmar E. Estermann; SOARES, Rosângela de Fátima. Modos de ver e de se movimentar pelos caminhos da pesquisa pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com - e a partir de - um filme. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos investigativos III**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 23-44.
- NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2009.
- OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na Produção de TV, um estudo sobre O Auto da Compadecida**. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.
- POUSADA das cores. **Entrevistas**. 2011. Disponível em: <http://www.pousadadascores.com.br/leitura_virtual/entrevistas/luis_fernando_verissimo.htm>. Acesso em: 24 nov. 2016.
- POZENATO, José Clemente. **Cenas e falas**. In: CORONEL, Luis (Ed.). **Luis Fernando Verissimo: quando a lucidez não perde a graça: dicionário**. 1. ed. Porto Alegre: Mecenaz, 2013. p. 217.
- PRONI, Marcelo Weishaupt; HENRIQUE, Wilnês (Orgs.). **Trabalho, mercado e sociedade: O Brasil nos anos 90**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 71-106.

R7. **Plano Collor, que confiscou a poupança, completa 20 anos.** 2010. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/economia/noticias/plano-collor-que-confiscou-a-poupanca-completa-20-anos-20100316.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

RELEITURAS. **Luis Fernando Verissimo.** 2016. Disponível em: <http://www.releituras.com/lfverissimo_bio.asp>. Acesso em: 10 fev. 2016.

RIAL, Carmem. Rodar: a circulação dos jogadores de futebol brasileiros no exterior. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 30, p. 21-65, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000200002>. Acesso em: 01 fev. 2016.

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

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Guel Arraes: leitura social de uma biografia. In: FECHINE, Yvana; FIGUERÔA, Alexandre (Eds.). **Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro.** Recife: CEPE, 2008. p. 111-126.

SBT. **A Praça É Nossa.** 2016. Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/apracaenossa/>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SKARMETA, Antonio. **Um sorriso para Verissimo.** In: CORONEL, Luis (Ed.). **Fernando Verissimo: quando a lucidez não perde a graça: dicionário.** 1. ed. Porto Alegre: Mecenaz, 2013. p. 21.

SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é Coisa Séria.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

THOMPSON, E.P. **A formação da classe operária inglesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TUDO sobre TV. **História da TV.** 2016. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv90.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus editorial: 1997.

VALE, Eugene. **Técnicas del guion para cine y television.** Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

VERISSIMO, Luis Fernando. **O Popular** – crônicas, ou coisa parecida. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.

WASILEWSKI, Luís Francisco. **Isto é Besteiro!** A obra dramaturgical de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WIKIPÉDIA. **2000 na televisão.** 2016a. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/2000_na_televis%C3%A3o>. Acesso em: 21 jan. 2016.

WIKIPÉDIA. **A Invenção do Brasil**. 2016b. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Inven%C3%A7%C3%A3o_do_Brasil>. Acesso em: 21 jan. 2016.

_____. **A Praça é Nossa**. 2016c. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Pra%C3%A7a_%C3%89_Nossa>. Acesso em: 21 jan. 2016.

_____. **Asdrúbal trouxe o trombone**. 2014a. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Asdr%C3%BAbal_Trouxe_o_Trombone>. Acesso em: 27 nov. 2014.

_____. **Chico Anysio**. 2016d. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Anysio>. Acesso em: 21 jan. 2016.

_____. **Cinema direto**. 2014b. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_direto>. Acesso em: 27 nov. 2014.

_____. **Comédia da Vida Privada**. 2013. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_da_Vida_Privada>. Acesso em: 22 set. 2013.

_____. **Film industry**. 2015a. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Film_industry>. Acesso em: 10 fev. 2015.

_____. **Jean Rouch**. 2014c. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Rouch>. Acesso em: 27 nov. 2014.

_____. **Luis Fernando Verissimo**. 2015b. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Luis_Fernando_Verissimo>. Acesso em: 27 fev. 2015.

_____. **Ratinho**. 2016e. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ratinho>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

_____. **Superintendência Nacional do Abastecimento**. 2015c. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Superintend%C3%Aancia_Nacional_do_Abastecimento>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. **Teatro do absurdo**. 2016g. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_absurdo>. Acesso em: 21 jan. 2016.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade 1780-1950**. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

YOUTUBE. **Arlindo Machado**: O que é televisão? - Sonhar TV. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=JWfSf-jRauA>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

_____. **Pateta no Trânsito**. 2016. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=RMZ3bsrtJZ0>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

APÊNDICE A – Entrevista com Guel Arraes em 29 de abril 2015

Sobre tua história, no início da carreira, a comédia não era muito “a tua praia”, digamos assim.

GA- Acho que não é até hoje.

Como assim? Sempre tem o tom de comédia em teus trabalhos, não?

GA – Pra mim é uma surpresa, é como se eu tivesse uma personalidade profissional, tipo assim um “palhaço profissional”. Os comediantes em geral são muito rápidos. Então o negócio de escrever comédia me dá mais tempo de pensar as respostas. Tinha um personagem do Jô Soares que era assim, ele chegava numa roda de amigos e dizia “cachorro é a mãe de não sei quem”, ninguém entendia o que era aquilo, era uma resposta atrasada de uma outra conversa. Eu demoro muito pra ter resposta, então fazer humor escrevendo pra mim é mais fácil.

Para ti a comédia seria uma “chave” pra comunicar o que queres dizer ao público? Por que acabaste escolhendo a comédia?

GA – Do ponto de vista da escolha, é o seguinte: na televisão a comédia funcionava como uma espécie de antídoto para questão do folhetim, que era o grande produto da televisão, e a comédia permitia uma espécie de distanciamento deste universo. Hoje em dia já não é mais tanto assim, [no sentido de ter comédia nas novelas]. Na época eu queria fazer uma coisa que fosse uma anti-novela em todos os sentidos. Tanto na história, quanto no tom, quanto nas marcas. Engraçado é que eu comecei numa novela de comédia, uma novela do Sílvio de Abreu. Mas o tom geral novela era muito solene, eu achava aquilo muito melodramático. E a comédia era uma maneira de contrariar toda essa levada da novela. Era uma anti-novela, pra agilizar, pra ser mais rápido. O tom da deboche levava a um distanciamento natural. Inclusive as novelas do Sílvio debochavam da própria novela. Brincava com o gênero da novela. A Tv Pirata veio a ser isso ao extremo.

E agora que já tem mais comédias na tv, tu te imaginas escrevendo algo que não seja comédia?

GA – Agora a gente tá escrevendo um negócio que não é nada comédia. Um folhetim, quer dizer, voltei ao contrário. A comédia já se firmou, a gente já fez tanto. É um drama, um dramão, pouquíssimas piadas.

Sobre a “comédia triste”: a comédia mais interessante é aquele que tem um pouco de tragédia?

GA – Eu acho assim, você pode fazer um exercício, uma experiência: em geral, bons *plots* de comédia seriam bons *plots* de drama também. Você pode pegar qualquer história, uma boa história de comédia e resume em 5 linhas e este pode ser um drama. Por exemplo: “Dona Flor” [e seus Dois Maridos], uma mulher que é casada com um homem e o antigo volta. Pode ser um drama isso, uma mulher que tem um encosto. Pode ser uma comédia como o Dona Flor. Em geral os *plots* de comédia são dramas. Dramas podem dar comédias. Mais no sentido da comédia para o drama.

E talvez essas comédias não tão “de qualidade” sejam aquelas que não têm essa segunda camada por trás, que poderia ser de tragédia ou drama?

GA – Eu acho um pouco. Acho que é um bom teste você ver se é uma boa comédia, se ela daria um drama. Exemplo: Lisbela e o Prisioneiro, ele ameaçou o cara de morte, o cara salvou a vida dele e agora ele ficou devendo a vida. Ele mata ou salva o cara? Se não tem um conflito real a comédia não acontece realmente. Por isso que as comédias românticas acabam sendo um gênero muito interessante, eu particularmente gosto muito. Ela não elimina a coisa romântica, o amor, que é um tema sério e permite você ser engraçado. Não suficientemente trágico, pra não ter a coisa de morte e tal, mas também não é suficientemente leve pra você não ter sofrimento nenhum. A comédia romântica é um gênero perene acho que justamente por isso.

Há uma declaração tua no “wikipedia” sobre A Comédia da Vida Privada: “a sofisticação estava no roteiro mais do que na produção”. É uma visão tua esta de que o texto é realmente, não sei se o mais importante, mas a base de tudo. Como tu vês isso?

GA – Principalmente na televisão. Não que precise ser assim, mas 80% dos filmes são falados e teatrais, né? Eu acho que a dosagem de uma linguagem puramente cinematográfica, ela é reduzida, acho que teria que experimentar e ver. Tem muito de teatro filmado na maioria dos filmes e programas de televisão. Eu acho que é uma questão da própria natureza do negócio, é mais fácil de produzir. É mais difícil ter uma grande imagem. Às vezes num filme você precisa de 10% de “falar só por imagem”. Na maioria dos filmes é uma proporção enorme de teatro. Acho que realmente o texto é prioritário.

Quando escreves os diálogos? Escreves na ordem: escaleta, cena e diálogos?

GA – Escrevo a escaleta e depois os diálogos. Como etapas eu tenho assim: o argumento, que é o começo meio e fim da história; depois uma espécie de pré-escaleta que seria, assim, o que tem que acontecer para contar essa história, as etapas que acontecem. A escaleta, que é meio em cada uma dessas etapas não só o que acontece, mas como acontece. Como você arma o que acontece ali. E o diálogo é mais uma camada, eu acho. O diálogo é como se você fazer o “esquete”. É como se você tivesse uma quarta ideia pra fazer o diálogo que é a parte mais literária, assim. Na escaleta você tem a organização do que tem que acontecer, em que ordem e como, mas o diálogo seria a parte mais literária mesmo. Você decide “ah, vou fazer tudo com frases curtas”, ou “o mal entendido dura até tal tempo e desfaz com tal palavra”, então na verdade você teria no diálogo quase que uma pós-escaleta. Então o diálogo seria o “como é que faz o esquete daquela cena”.

A Adriana Falcão costuma dizer que cada frase deve ter uma ideia por trás.

GA – Exatamente, uma frase levar a outra. Como é que uma frase puxa a outra, como é que você amarra o início e o fim, como é que você dá a entender que aquela cena acabou. Às vezes o assunto acabou, mas você precisa de um fecho literário que sublinhe melhor pro cara lembrar mais lá na frente de alguma coisa, às vezes tem que “plantar” uma fala. O diálogo já é uma outra historinha que você tá contando, então é realmente a última coisa.

Teu dia a dia, a vida prática: escreves vários trabalhos ao mesmo tempo?

GA – O ideal é um trabalho só. Em geral a história, a escaleta, eu escrevo em colaboração, sempre escrevo com 2 ou 3. E os diálogos a gente divide. Hoje em dia às vezes na pré-escaleta a gente divide: “ah, resolve isso aí...”. Tem que acontecer isso aí, agora: como acontece? Claro que não dá pra ter personagem escutando atrás da porta, o cara tem que saber tal informação: como? Às vezes a gente já divide nessa parte, mas em geral eu faço a história junto e o diálogo a gente faz sozinho.

E tu tens conseguido fazer essa parte dos diálogos também? Ou isso fica mais para o pessoal do Núcleo?

GA- A gente em geral divide por blocos, mas até agora tenho conseguido escrever, sim. Daqui pra frente eu não sei. Talvez no próximo ano eu não consiga mais escrever diálogos. Por uma questão de tempo.

E no teu dia a dia da escrita, da criação: tens algum horário de preferência, algum horário que tu odeie?

GA – De manhã em geral, melhor. O mais cedo possível até umas duas da tarde é o ideal depois as coisas do dia a dia começam a tomar conta. A parte mais chata de ser interrompido é essa.

O Núcleo tem encontros presenciais ou está tudo virtual?

GA – Agora mudou um pouco a organização. Anteriormente éramos 4 ou 5 que escrevíamos juntos e tal. O Jorge [Furtado] acho que tem mais de 10 anos que não encontro pra escrever um roteiro. Quando a gente se encontra é pra falar de outras coisas. Ultimamente tem um grupo maior, uns 10 ou 12 autores. Dois grupos de pelo menos uns 12 autores, que a gente se encontra, de mês em mês. Tem os encontros presenciais, mas é uma reunião mais ampla, né? Que não dá pra ser por *skype*. Mas tem isso e continuo fazendo algumas coisas virtuais, com grupo menor de 3 ou 4 pessoas, para despachar coisas mais rápidas. Às vezes no Rio mesmo, escrevo com o João [Falcão], ele na casa dele e eu na minha casa. E tá tendo essas reuniões presenciais agora, de uns 6 meses pra cá.

Isso numa organização da própria Rede Globo.

GA – Isso, uma reunião mais geral, não de criação. A criação do roteiro, ela tem que ser mais contínua, pelo menos 3 vezes por semana, se não perde o embalo. Então um mora aqui o outro ali a gente termina marcando virtual que é mais fácil.

E estás dirigindo algum dos teus trabalhos agora?

GA – Não.

Preferes escrever do que dirigir?

GA – Eu prefiro escrever, eu acho, mas dirigir quando você também escreveu é bom, eu gosto porque você... é mais legal, assim. Atualmente eu dirigi bem menos do que eu escrevi, mas é legal quando você consegue dirigir o que você escreveu. É bom.

A gente entende melhor a cena do que alguém que só leu e não escreveu.

GA – Você entende melhor a cena e corrige também. A lógica de dirigir ela é diferente de escrever. Quando você vai dirigir, quando você já escreveu e começa a pensar como diretor, você descobre muitos defeitos dentro da cena, você vê que uma fala não tá levando à outra, não sabe o que passar pro ator, que tá passando de um assunto pra outro e não tá enganchando, então você vai lá e corrige, faz uma passagem mais suave no texto. Quando você dirige o que você escreveu, é uma redação final muito apurada, do ponto de vista de ritmo, de fluidez, de como mudar de assunto. Antes mesmo de chegar o ator, o diretor já se faz algumas perguntas, já descobre defeitos, você aprimora muito o texto que você mesmo escreveu. Você está muito por dentro do texto, então você consegue melhorar o seu texto quando você dirige.

E as tuas novas ideias: vais “guardando”? Tens tempo de pensar em coisas novas ou teu dia a dia do que estás produzindo te consome todo o tempo?

GA – Eu digo assim: nunca tive nenhuma gaveta cheia, a televisão consome muito. A gente tá sempre devendo ideias. Eu não sou um autor de ideias, às vezes me ocorre uma ou outra, mas eu funciono mais da ideia pra frente, no desdobramento. Por isso também fiz

muitas adaptações. Eu não sou um autor muito de imaginação, como o Jorge [Furtado]. Eu sou um autor mais de estruturação, de criar a partir de uma ideia, de desenvolver, de tirar de uma ideia o máximo possível, fazendo cenas, desdobrando elas, achando caminhos. Eu acho que ter ideias é difícil pra todo mundo, mas tem gente que tem mais facilidade.

APÊNDICE B – Trechos da série “A Comédia da Vida Privada” selecionados para análise**TRECHO 01****Episódio: Casados x Solteiros****Categoria identificada: inversão.**

Beto, Diego e Fábio no bar.

- (D) Nos contaram uma coisa, Beto.
- (F) A gente fica preocupado contigo.
- (B) Contaram o quê?
- (D) Nos contaram que ela é tatuada.
- (B) Ah, tatuada...
- (F) É ou não é?
- (B) Ela tem uma tatuagem, sim, e daí?
- (D) Esse é um mundo novo, Beto, você está se metendo numa coisa que não conhece.
- (F) Não se meta nisso, Beto.
- (B) Vocês sabem do que mais? Eu não sou preconceituoso como vocês, eu não parei no tempo.
- (D) Como é a tatuagem?
- (B) Como “como é a tatuagem”?
- (F) Como é? É uma caveira, um dragão, como é?
- (B) É uma palavra.
- (D) Que palavra?
- (B) Eu não sei.
- (F) Como não sabe?
- (B) É uma língua estranha, ela disse que é (fica sério) sânscrito.
- (F) Sânscrito, Beto? Sânscrito?
- (B) É, eu sei que parece...
- (D) Beto, recua enquanto é tempo.
- (F) Tá todomundo preocupado com você, Beto.
- (B) Tá bem, tá bem, eu vou pensar.

TRECHO 02**Episódio: As Idades do Amor**

Categorias identificadas: inversão, inteligência>emoção.

Cris (c) e Junior (J) na festa de seu casamento.

- (C) Você sabe que você tem razão de não dar bola para casamento? Eu achava que no dia que eu casasse eu ia sentir tanta coisa na minha vida... menos azia.
- (J) Pois agora eu acho que nosso casamento vai durar mil anos.
- (C) Você me jurou amor eterno, você está me surrupiando alguns séculos.

TRECHO 03

Episódio: As Idades do Amor

Categoria identificada: inversão.

Cris (C) e Junior (J), no carro, indo para um motel.

- (C) Tô nervosa, esse negócio de lua de mel, motel dá uma obrigação de transar.
- (J) Vai se acostumando, que agora que a gente tá casado, vamos transar regularmente. Terça e quinta, das dez à meia noite. E sábado, a grande noite: das dez à uma.
- (C) Com cinco minutos de intervalo para gargarejo.
- (J) O segredo da saúde na vida sexual é o mesmo para a vida intestinal: regularidade.

TRECHO 04

Episódio: A Próxima Atração

Categoria identificada: agenda.

Montagem paralela de cada um sozinho em seu espaço: Maria (M) lê as instruções contra incêndio atrás da porta; Beto (B), no banheiro, toma um sal de frutas e lê a bula; Clarice (C), na cama, folheia uma revista de moda; e Dionísio (D), sentado na cama, abre a gaveta da mesinha de cabeceira e encontra um novo testamento.

- (M) Em caso de incêndio, mantenha a calma. Não utilize os elevadores.
- (B) Os primeiros sintomas da úlcera são a ardência no esôfago, azia e indisposição gástrica.
- (C) Mudança de regência astrológica indica paixões e reações fortes.
- (D) Então os escribas e os fariseus trouxeram-lhe a mulher apanhada em adultério.
- (M) O hotel possui escadas incêndio com portas corta fogo localizadas no final do corredor, conforme indicado no diagrama. Mantenha a calma.
- (B) As principais causas da úlcera gástrica são a alimentação irregular e ansiedades reprimidas da vida moderna.

- (C) Quadro favorável ao amor com inesquecíveis momentos. Cor verde, número vinte e três.
- (D) O que de vós está sem pecado, atire a primeira pedra.
Maria começa a abrir a porta.
- (M) Em caso de incêndio, mantenha a calma.
Dionísio começa a abrir a porta do seu quarto.
- (D) ... o que de vós está sem pecado...
Beto atravessa a sala em direção à porta.
- (B) ... as ansiedades reprimidas da vida moderna.
Clarice ajeita o seu vestido verde.
- (C) Cor verde...
Ela abre a porta e olha para a porta do apartamento de Beto, número 23.
- (C)... número 23.

TRECHO 05

Episódio: O Mistério da Vida Alheia

Categorias identificadas: drama na comédia, agenda.

Berenice (B) e Agnaldo (A) discutem depois que ele descobriu que ela não ganha dinheiro com teatro, e sim trabalhando num programa de televisão.

- (A) Berenice, é melhor você me contar toda a verdade, antes que eu descubra. Se você tá me escondendo mais alguma coisa, diz logo de uma vez.
- (B) Ah, você quer saber tudo mesmo?
- (A) Quero!
- (B) Tem certeza?
- (A) Tenho!
(silêncio)
- (B) Eu votei no Fernando Henrique.
(silêncio)
- (A) Ai... ai... (põe a mão no coração)
- (B) Agnaldo! Agnaldo!
(som de sirene)

TRECHO 06

Episódio: Sexo na Cabeça

Categorias identificadas: inversão, drama na comédia.

Cláudio e Camila no baile de carnaval. Ele de diabo (D) e ela de coelha (C).

- (C) Você não me ama mais.
- (D) O quê?
- (C) Você não me ama mais, Cláudio.
- (D) Hahahahah
- (C) Eu não tô brincando, Cláudio. Você pensa que eu não te conheço, mas eu te conheço. Você está distante, frio. Cadê aquela paixão que existia no início do nosso relacionamento, hein?
- (D) Mas eu só te conheço há uma hora.
- (...)
- (C) Eu? Eu tô maluca? Quem é que me jurou amor eterno vinte minutos atrás, hein?
- (D) Ué, quem foi?
- (C) Você!
- (D) Eu?
- (C) É!
- (D) Mas eu te conheço há quarenta minutos!
- (C) Ah, antes era uma hora, agora quarenta minutos, daqui a pouco já nem me conhece mais!

TRECHO 07

Episódio: Sexo na Cabeça

Categorias identificadas: repetição, inteligência>emoção, drama na comédia, agenda.

Antônio (A) em meio a calculadoras e notinhas. Beatriz (B) chega com uma agenda nas mãos.

- (A) Imposto de renda. Todos os anos se repete: imposto de renda, enchente em São Paulo, e o show de Natal do Roberto Carlos. Que recibo é este aqui, hein?
- (B) Por que nós não transamos no sábado?
- (A) Eu perguntei primeiro.
- (B) Doutor Tai Song, acupuntura erótica. Por que nós não transamos no sábado?
- (A) Meu bem, nós transamos no sábado. Acupuntura erótica?

- (B) Comigo você não transou, eu estou anotando todas as nossas transas: frequência, duração, cotações, efeitos colaterais. Acupuntura erótica é um método de estimulação sexual que também ajuda na sinusite.
- (A) Como é que eu vou deduzir isso, será despesa médica ou lazer?

TRECHO 08

Episódio: Sexo na Cabeça

Categorias identificadas: inversão, drama na comédia.

Antônio (A) em meio a calculadoras e notinhas. Beatriz (B) chega com uma agenda nas mãos.

- (B) O fato é que este ano nós transamos... exatos 38 minutos.
- (A) Beatriz, você apagou minha soma com as despesas do médico.
- (B) O que dividido por uma média de aproximadamente 2 minutos por transa...
- (A) 2 minutos? 2 minutos não!
- (B) Dá um total de 19 transas em 5 meses.
- (A) Que 2 minutos? Você tá brincando comigo. Dois minutos... Você tá contando as do chão do banheiro, tá? Não tá, né?
- (B) A única vez que a gente transou no chão do banheiro foi durante o governo Sarney, eu tô falando dos últimos meses. Nas últimas duas semanas, por exemplo: nada. Todo esse dinheiro gasto com acupuntura erótica serviu pra quê? Descontar do imposto de renda.
- (A) Ô Beatriz, eu tô com muita coisa na cabeça. É imposto de renda, é cheque especial, você pensa que é fácil? Não é fácil, não, minha filha.
- (B) É isso que eu sou para você, uma dependente.
- (A) Não fala assim, vai.
- (B) De mulher e amante, eu virei uma dedução.
- (A) Não fala assim, vem cá...

TRECHO 09

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

Categorias identificadas: inteligência>emoção, drama na comédia, agenda.

No telhado do prédio, Wilson (W) caminha até a ponta de um viga, pronto para pular. A família (Carmem, Boca e a filha) chega no local.

- (C) Desce daí, Wilson, eu te conheço, você não vai pular!

- (W) Agora eu vou pular nem que seja só pra te contrariar! Que história é essa de “te conheço”?
- (C) Eu sei tudo de você!
- (W) É? É? Qual é o xampu pro meu tipo de cabelo?
- (C) É seco!
- (W) Seco é o seu, Carmem! O meu é oleoso! Você, no seu egoísmo, só compra xampu pra cabelo seco!
- (C) Isso não é motivo pra você se matar, Wilson! Eu compro xampu pra cabelos oleosos!
- (B) Eu empresto, o senhor pode usar o meu!

TRECHO 10

Episódio: Menino ou Menina

Categorias identificadas: inversão, dimensão ética.

Claudio (C), Diana (D), Antônio (A) e Beatriz (B) no supermercado.

- (D) Aqui tá a listinha de vocês, se vocês se perderam, a moça chama vocês pelo alto falante, tá?
- (B) Não conversem com estranhos e nem fiquem olhando as pernas das meninas, hein?
- (C) As mulheres pensam que homem quando se juntam só conseguem falar de mulher.
- (A) Injustiça, homem não fala de mulher quando só tem homem na roda.
- (B) E falam de que, então, de física quântica?
- (D) Olha lá a carinha deles! Já tão falando de mulher, ó lá.
- (C) Essa eu já comi.
- (A) Essa eu não me lembro, acho que eu já comi, sim.
- (C) Não comeu, não, se tivesse comido não estava na dúvida.
- (A) Ah, mas na semana passada eu comi uma dessas, de legumes, rapaz, so de legumes, você jura que é camarão.
- (D) Sabe que uma vez eu tive um orgasmo múltiplo, né? Pena que não tinha ninguém do lado pra ver.
- (B) Ih, eu quando tenho um simplesinho já abro logo um champagne.
- (D) Menina, é muito difícil pra mim ter um orgasmo. Muito difícil, tem que ter muita concentração. Se tiver um tic tac de um relógio eu já foi.

- (B) Você sabe que na África as meninas aprendem a sambar desde cedo, né. E que isso exere os músculos do ventre e ajuda a dar prazer. Agora, Diana, é claro que o tamanho dos africanos também ajuda, né?
- (C) Liquidação, maquiagem, ou regime pra emagrecer.
- (A) Aposto que elas estão falando do assunto mais interessante do universo existencial feminino.
- (C e A) Empregadas.
- (B) Ai, muito difícil de encontrar.
- (D) Um mistério esse ponto G, menina. Parece segredo de estado, isso.
- (B) Eu tenho. Não sei onde está, mas tenho.
- (D) Sabe que uma amiga minha, ela foi num centro espírita, e achou.
- (B) Eu recortei um mapa de uma revista, mas o Antônio se perdeu no meio do caminho, né?

TRECHO 11

Episódio: Menino ou Menina

Categorias identificadas: repetição, drama na comédia.

Diana (D) e Cláudio (C) no quarto.

- (C) Eu não sei porque a gente ficou brigado tanto tempo. É tao bom ficar em paz.
- (D) Briga de casal só tem uma razão: cada um quer ter razão.
- (C) Você tem razão.
- (D) É que nem decisão de campeonato: não adianta empatar, vai ter prorrogação.
- (C) Quem sabe cara ou coroa?
- (D) A gente não quer ter sorte, a gente quer ter razão.
- (C) Brigar com quem se ama é como chutar a parede: só serve pra quebrar o pé.
- (D) É mesmo, mas agora, mas agora já passou, eu perdooo você de tudo.
- (C) Me perdoa de que?
- (D) Ah, de ter sido grosso comigo, de ter me magoado muito.
- (C) Peraí, eu é que tenho que perdoar você.
- (D) Tá vendo, você não quer ficar em paz, você quer ter razão.
- (C) Eu quero ter razão? Você é que quer ter razão sempre.
- (D) Eu quero ter razão sempre?
- (C) Me diz um dia que você não quis ter razão.

- (D) Eu acabei de dizer que eu não quero ter razão sempre.
- (C) Agora não vale, você disse que não quer ter razão sempre porque eu tinha dito que você quer sempre ter razão.
- (D) E você não quer ter razão agora?
- (C) Ah, mas agora é diferente.
- (D) Por que?
- (C) Porque agora eu tenho razão.

TRECHO 12

Episódio: Drama

Categorias identificadas: repetição, inteligência>emoção.

Bia (B) e Afonso (A) no palco.

- (B) "Como acontece a alguém que fita o sol dourado, e vê depois em tudo um círculo encarnado, tal eu, quando não estás e o meu sol é posto, vejo, em tudo que vejo, o brilho do teu rosto". Lembra?
- (A) Cyrano.
- (B) Você sempre me mandava camélias brancas nas estréias.
- (A) Você tem ótima memória.
- (B) Para mim é fácil. Eu ainda te amo.
- (A) Uuui... Ele tinha que entrar na história... O amor... Ah, o amor... (mudando de tom) "Esta doce prisão a que o nosso coração voluntariamente se submete". Vamos cuidar de coisas mais importantes que o amor, Bia. Ensaiar, por exemplo.
- (B) Viver as vezes é importante.
- (A) Viver não tem bilheteria.

[...]

Afonso (A) e César (C) no camarim.

- (A) "Como acontece a alguém que fita o sol dourado, e vê depois em tudo um círculo encarnado, tal eu, quando não estás e o meu sol é posto, vejo, em tudo que vejo, o brilho do teu rosto".
- (C) Que lindo! Até eu dava para alguém que me dissesse isso. Você é um gênio!
- (A) Isso não é meu. É Cyrano de Bergerac.
- (C) Me dá por escrito?
- (A) Dou. E leve flores. Rosas brancas. Ela vai gostar de ganhar flores antes da estréia.

- (C) Será que eu falo do meu carro? Japonês, duplo air bag, som estéreo de 120 watts...
- (A) Melhor não.

TRECHO 13

Episódio: O Grande Amor da Minha Vida

Categorias identificadas: inteligência>emoção, drama na comédia.

Luis Eduardo (L) entra no apartamento e desliga a banheira que transbordava. Ele encontra Maria Helena (M) deitada na cama.

- (L) Você não tentou o suicídio?
- (M) Não, por que, você tentou?
- (L) Não tomou nem um calmantezinho, nem nada?
- (M) Eu não tomo remédio.
- (L) Que falta de consideração com a história da gente.
- (M) Você queria que eu tivesse morrido?
- (L) Não, mas podia estar pelo menos acordada.
- (M) Fazendo o quê?
- (L) Sofrendo! Todo mundo que perde alguém que ama fica na cama pensando bobagem.
- (M) Eu fiquei na cama pensando bobagem até que eu peguei no sono.
- (L) Quanto tempo?
- (M) O quê?
- (L) Quanto tempo você ficou pensando antes de dormir?
- (M) Eu sei lá.
- (L) Agora eu quero saber quanto tempo eu representei pra você? Vinte minutos? Dez? Cinco? Aposto que eu não passou de cinco minutos.
- (M) Eu fiquei acordada o suficiente pra perceber que você não é o único homem no mundo, ...
- (L) Você dormiu antes da banheira encher.
- (M) ... que eu sou uma mulher bonita, jovem, inteligente...
- (L) Eu não valho nem uma banheira cheia.

TRECHO 14

Episódio: O Grande Amor da Minha Vida

Categorias identificadas: repetição, drama na comédia.

Luis Eduardo (L) e Maria Helena (M) discutem.

- (M) A gente não tem filhos.
- (L) Claro que tem, eles só não nasceram ainda, isso é só um detalhe. Você não vai abandonar os nossos filhos antes deles nascerem, né? Três crianças lindas. Duas. Tá, tá bem, uma. Eliane. A Eliane vai sentir muito a sua falta.
- (M) Quem?
- (L) A Eliane, o que que eu falo pra Eliane?
- (M) Você tá louco?
- (L) Por que?
- (M) Você acha que eu ia ter uma filha pra botar o nome da sua mãe?
- (L) Deixa a minha mãe fora disso.
- (M) Então não coloque na pobre da minha filha o nome da sua mãe.
- (L) Pra que? Pra botar o nome da sua?
- (M) Que que tem?
- (L) Que que tem que sua mãe se chama Ronalda, né?
- (M) Que que tem?
- (L) Que que tem que Ronalda fica difícil.
- (M) Eliane muito mais!
- (L) Eliane Ronalda!
- (M) Não!
- (L) Reliane!
- (M) Não!
- (L) Elionalda e não se fala mais nisso.

TRECHO 15

Episódio: O Grande Amor da Minha Vida

Categorias identificadas: repetição, inversão, drama na comédia.

Luis Eduardo (L) e Maria Helena (M) discutem.

- (L) Você não tava de saída?
- (M) Você pensa que eu vou embora? Pra você botar aquela mulher aqui dentro de casa?
- (L) É por isso que você quer ficar? Assim eu prefiro ir embora.

- (M) Fica, por favor?
 - (L) Você tá pedindo pra eu ficar porque eu queria ir embora, porque quando eu queria ficar, quem tava indo embora era você.
 - (M) Claro, você só queria ficar porque eu não liguei de você ir embora.
 - (L) E você só não ligou pra eu ir embora porque você sabia que eu ia voltar.
 - (M) E você só ia voltar se eu não ligasse pra você ir embora. É só eu querer que você fique, pra você não querer ficar.
 - (L) E é só eu querer ficar pra você me mandar embora.
 - (M) Diz que vai embora.
 - (L) Pede pra eu ficar.
- Beijam-se.

TRECHO 16

Episódio: Mãe é Mãe

Categorias identificadas: repetição, drama na comédia, dimensão ética.

Marco (M) e Cláudia (C) chegam de madrugada na casa de Heitor (H).

- (C) A gente esqueceu de avisar que tinha uma festa.
 - (H) Tudo bem, você é maior de idade, tem o direito de ir e vir.
 - (M) Rolou a maior porradaria lá, pai!
 - (C) Baixou a polícia e tudo. Uns amigos da gente foram presos.
 - (H) Tava animado, né? Olha aqui, camisinha. (entrega uma para eles)
 - (C) Deram uma cadeirada na cabeça do Marco Antônio.
 - (M) Pô, pai, ainda tô com tudo doendo aqui, ó.
 - (H) Põe álcool que passa.
 - (C) Saiu até tiro.
 - (M) Eu podia ter morrido.
 - (H) Essas coisas só acontecem na hora, Marco Antônio.
 - (C) Vamos ligar pra sua mãe, Marco Antônio. Quem sabe ela não se preocupa com a gente.
- [...]
- Marco (M) e Regina (R), sua mãe, conversam.
- (R) Quanto tempo vai demorar este curso?
 - (M) Uns dois anos.

- (R) Dois anos? 24 meses? 96 semanas sem te ver, meu filho?
- (M) Sei lá, mãe, a senhora sabe que eu não sou muito bom em matemática.
- (R) Você não vai.
- (M) Que é isso, mãe, eu sou maior de idade. Tenho o direito de ir e vir.
- (R) Meu filho, se você for eu me mato.
- (M) Pô, mãe, a senhora já se matou tantas vezes, não é desta vez que a senhora vai morrer.

[...]

Regina (R) e a namorada do filho, Cláudia (C), conversam.

- (R) Boa ideia, eu vou simular um infarte! Quem sabe ele desiste de viajar?
- (C) Dona Regina, mulher não tem infarte.
- (R) Ah não?
- (C) Não.
- (R) Deus sabe o que faz. Se mulher tivesse infarte, a raça das mães estava extinta. Ah, meu filho, meu filho degredado.
- (C) E se eu disser que estou grávida?
- (R) Grávida? Vocês fizeram sexo?
- (C) Bom, explícito, não.
- (R) Ainda bem. Depois eu não quero meu filho casando com qualquer uma.
- (C) A qualquer devo ser eu?
- (R) Desculpa, é o instinto. Quando você for mãe, você vai entender. Ah, meu filhinho desterrado. Não existem mais leis neste mundo.
- (C) Ele já é maior de idade, tem o direito de ir e vir.
- (R) Eu vou no consulado americano! Eu vou denunciar ele como comunista! Comunista não entra nos Estados Unidos.
- (C) Dona Regina, não existe mais comunista.
- (R) Não existem mais leis. Não existem mais comunistas, as mães são abandonadas pelos filhos. É o apocalipse.

[...]

Marco (M) e Regina (R) no avião.

- (M) Mãe, o que é que a senhora vai fazer em Nova Iorque?
- (R) Eu sou maior de idade, meu filho, eu tenho o direito de ir e vir.

TRECHO 17**Episódio: O Pesadelo da Casa Própria**

Categorias identificadas: inteligência>emoção, drama na comédia.

Carmem (C) e sua filha (F) na cozinha.

- (F) Não que eu esteja desejando uma desgraça, mas o que a gente receberia digamos se acontecesse assim uam coisa terrível com o papai?
- (C) Menina, nem pense nisso. Acho que uns 200 mil.

TRECHO 18**Episódio: O Pesadelo da Casa Própria**

Categoria identificada: inversão, drama na comédia.

Wilson (W) e sua filha (F) na sala. Ele faz cálculos.

- (W) A situação está preta. Nós precisamos de dinheiro para coisas mais importantes que discos, boate e videogame.
- (F) O que, por exemplo?
- (W) Comida.
- (F) Caretice. Valores antigos.

TRECHO 19**Episódio: Pais e Filhos**

Categoria identificada: drama na comédia.

Wilson (W) e Alaíde (A) na sala, noite de Natal.

- (A) Ai, esse ano passou voando. Parece que foi ontem que a gente acabou de pagar as prestações do Natal do ano passado.
- (W) Foi ontem.

TRECHO 20**Episódio: O Pesadelo da Casa Própria**

Categorias identificadas: repetição, inteligência>emoção, dimensão ética, agenda.

Wilson (W) desliga o telefone e fala com sua esposa, Carmem (C).

- (W) Me chamou para uma reunião em Brasília. Precisa de alguém de confiança.
- (C) Ele não adiantou nada?
- (W) Não falou por telefone, né, Carmem? Diz que se vazar para a imprensa vai ser um escândalo nacional.

- (C) Esse pessoal da imprensa também inventa muito. Vê corrupção em tudo. É moda, de vez em quando o assunto volta, que nem o iô-iô, o bambolê e a morte do teatro.
- (W) Não sei não, Carmem, honra e honestidade ainda valem mais que um punhado de lentilha. Falar nisso, o que é que tem para o almoço?
- (C) Honestidade, honra e salada de alface.

TRECHO 21

Episódio: O Pesadelo da Casa Própria

Categorias identificadas: inversão, quíprocó, inteligência>emoção, dimensão ética.

Wilson (W), Carmem (C), sua filha (F) e o genro Boca (B) em torno da mesa de almoço.

- (F) E o que você faz com 1 milhão, Boca? Uma casa de praia um pouquinho maior, só.
 - (C) A cobertura pode ser duplex. Ainda sobra pra um apartamentinho pra você e o Boca.
 - (F) Apartamentinho de dois quartos e já se foi 1 milhão, mamãe.
 - (B) É, realmente 1 milhão não é muito dinheiro.
 - (F) 1 milhão, não, mas 10.
 - (B) Nem 10. 10 milhões dá pra quê, seu Wilson? O máximo que dá é pra ele ser acionista menor de uma rede de lojas.
 - (W) Peraí, gente. Eu acho que a gente devia fixar um teto para a minha honestidade.
 - (F) 20 milhões, papai. 20 milhões e não se fala mais nisso.
 - (W) Acho que por 5 eu já topo.
- O telefone toca. Wilson atende, falando baixinho.
- (W) Alô? Feijó? Não, não, acabei de almoçar, posso falar. 12?
 - (B) Não! É pouco, é pouco!
 - (W) Não, é que eu tinha pensado em...
 - (C) 15!
 - (F) 18!
 - (B) 20!
 - (W) 20!
 - (B) Vai que é sua, seu Wilson!
 - (W) Ah, 12 horas. Tava falando do horário do voo. Meio-dia, tudo bem.

TRECHO 22**Episódio: O Pesadelo da Casa Própria****Categorias identificadas: repetição, dimensão ética.**

Carmem (C) e a Filha (F) conversam com Wilson (W).

- (F) Papai, lembre-se que se trata de um escândalo nacional, você não pode pedir menos do que 10 milhões.
- (C) Pra mim um escândalo municipal tá mais que bom.

TRECHO 23**Episódio: O Mistério da Vida Alheia****Categoria identificada: dimensão ética.**

Berenice (B) se afasta do cenário e vai ao encontro de Eduardo (E).

- (E) Eu não entendo por que você não conta pro seu marido. Que mal tem em ganhar um dinheiro fácil apresentando um bingo na televisão?
- (B) Ah, é porque você não conhece o Agnaldo. O Agnaldo detesta bingo. O Agnaldo detesta televisão. E, principalmente, detesta um dinheiro fácil.
- (E) E o dinheiro que você ganha?
- (B) Ah, ele pensa que eu tô ensaiando um Shakespeare.
- (E) Mas ele não desconfia de nada?
- (B) Não, o Agnaldo é um puro. Você conhece alguém que ainda é comunista? Que ainda escreve pros jornais pedindo cadeia pra banqueiro corrupto? Que ainda liga pra Sunab pra reclamar dos preços? Eu só conheço um. Agnaldo!

TRECHO 24**Episódio: Apenas Bons Amigos****Categorias identificadas: inversão, inteligência>emoção, drama na comédia, dimensão ética.**

Bastos (B), vestido de empregada doméstica, chega na casa de seu patrão, Ataíde (A).

- (B) Ô Ataíde, você podia me pagar um salário, hein?
- (A) Como um salário?
- (B) Ué, um salário. Você não tá satisfeito com o meu trabalho como tua empregada?
- (A) Tô, você é uma ótima emprega, mas...
- (B) Então, já faz quase um mês que eu tô aqui cozinhando pra você.

- (A) É aqui você tem casa, comida, roupa lavada.
- (B) Lavada por mim, né, Ataíde?
- (A) Mas e o risco que eu tô correndo? Você é um clandestino aqui.
- (B) Melhor pra você. Se é um clandestino você não tem que pagar INPS, fundo de garantia.
- (A) Você é meu amigo, você é um hóspede aqui na minha casa.
- (B) E desde quando um hóspede lava o chão do banheiro?
- (A) Você inventou essa situação e agora tá querendo se aproveitar!
- (B) Ataíde, então eu quero as minhas contas.
- (A) Que contas? Você não recebe salário.
- (B) E é por isso mesmo que eu vou embora!
- (A) Sem aviso prévio?
- (B) Eu tô cansado de ser explorado por você!
- (A) Você vai me deixar na mão? E o jantar de hoje?
- (B) Quem sabe você não encontra outra empregada que entenda de cozinha francesa, seja formada em psicologia e economia, não peça pra sair à noite com o namorado, e ainda por cima trabalhe de graça.
- (A) Tudo bem, tudo bem. Quais são as suas condições?
- (B) Eu só fico aqui se você me der três salários, folga todo o final de semana e décimo terceiro.
- (A) E o que mais?
- (B) E outra coisa: eu quero que você me libere pra assistir a novela das oito.
- (A) Eu sabia que esse negócio de empregada comunista não ia dar certo.

TRECHO 25

Episódio: Mãe é Mãe

Categorias identificadas: quiprocó, inteligência>emoção, drama na comédia, dimensão ética, agenda.

Heitor (H), ex-marido de Regina (R), chega para buscar o filho (Marco) para irem ao futebol.

- (R) Ah, eu tô uma pilha! Esse vestibular tá me deixando de um jeito que calmante me excita! Eu não posso mais dormir, e quando eu durmo, eu sonho com múltipla escolha:

- a) fracasso; b) vexame; c) decepção. E aí eu acordo gritando: “não, nenhuma dessas, nenhuma dessas!”. Não, é horrível, horrível.
- (H) Eu esqueci tudo. Só guardei o essencial que é amarrar os sapatos e como distinguir um bom vinho Beaujolais pelo rótulo.
 - (R) Você não tem ideia do que eu tô passando. Eu tô me sentindo a flagelada do unificado.
 - (H) Eu só não entendo por que é você decidiu fazer vestibular a essa altura da vida.
 - (R) Vestibular, eu? Quem disse que eu vou fazer vestibular? Eu tô assim por causa do vestibular do Marco.

TRECHO 26

Episódio: Apenas Bons Amigos

Categorias identificadas: inversão, dimensão ética, agenda.

Na rádio onde Bastos (B) trabalha, Cardoso (C) e contesta o trabalho do amigo.

O telefone toca. Bastos atende.

- (B) Alô? [...] Um momentinho que ele tá aqui, quem quer falar? [...] Momentinho. (para Cardoso) É da Tv Globo.
- (C) Tv Globo?
- (B) É.
- (C) Alô? Sou eu, sim. [...] No momento, nada, por que? [...] Novela? Das oito? [...] Ah, das seis... Seis horas é um horário legal, o pessoal tá chegando em casa, né? É legal, sim. E você pode me dizer alguma coisa sobre o personagem? [...] É, todo o personagem tem um nome, né? Tem uma história. [...] Ah, Policial 2. Ah, e no roteiro deve ter, assim, um “policial 1”. [...] Ah, quem vai fazer o Policial 1? [...] Ah, não, não conheço, não. E o que é que o “2” faz? [...] Como não fala? Ele é mudo? Ah, bom, policial mudo. [...] Ah, tá, sei, na cena não tem nenhuma fala dele. Ah, entendi. [...] Não, não, claro que eu aceito. A gente pode aí desenvolver todo um trabalho em cima de expressões faciais, né? Eu só queria poder falar com o diretor para poder dar umas ideias, [...] hein? Oito? Oito horas gravando, chegar às cinco. Tá, eu vou chegar. Olha, [...]. Desligou.
- (B) Você aceitou?
- (C) Policial 2... Policial 2 pode ser mudo, ele pode ter uma cicatriz na garganta, ele pode ter levado um tiro durante uma passeata. Ele foi ajudar uma estudante, uma jovem estudante que tava no chão, na hora que foi ajudar... Ué, preço de mercado,

personagem sem fala. Até um ator mudo aceitaria. Eu tô ajudando a combater o sistema, por dentro.

- (B) Sei. Tá bom
- (C) Qualquer um topava se eu não topasse. Pô, policial 2, ele pode, assim, odiar o Policial 1, por exemplo... Uau! Eu vou fazer uma novela!

APÊNDICE C – Tabela com os episódios da série “A Comédia da Vida Privada” analisadas

| Título | vídeo disponível em | Dur | Sinopse* | Roteiro* | Direção* | Data de exibição* |
|----------------------------|--|-----|---|---|----------------------|-------------------|
| Pais e Filhos | < http://globo.com/redesociedade/memoria-globo/v/a-comedia-da-vida-privada-episodio-pais-e-filhos-bloco-1/4104715/ > ** | 20' | Episódio sobre o universo típico de uma família de classe média, na qual a filha engravida do namorado. | Jorge Furtado e Guel Arraes. | Guel Arraes | 25 abr 1995 |
| Casados x Solteiros | < https://www.youtube.com/watch?v=DiR2Wd_EmeI > | 45' | Numa quadra de esportes, uma vez por ano, realiza-se uma partida de vôlei entre moças casadas e solteiras. Em pauta, o dilema: é melhor casar ou não casar? | Jorge Furtado e Guel Arraes | Guel Arraes | 23 mai 1995 |
| Apenas Bons Amigos | < https://www.youtube.com/watch?v=gs7mhzsG_2Q > | 47' | Em 1970, uma moça conhece três rapazes e assiste com eles a conquista do tricampeonato da seleção brasileira de futebol. A partir de então, os quatro se encontram em todas as Copas, traçando um panorama da sociedade brasileira de 1970 a 1994 e como eles vivem as transformações do período. | Jorge Furtado e Guel Arraes | Jorge Furtado | 20 jun 1995 |
| Sexo na Cabeça | < https://www.youtube.com/watch?v=f8Ox7WIPdfI > | 50' | Duas mulheres se encontram no banheiro do aeroporto, esperando os maridos que viajam no mesmo avião. Por coincidência, tanto a conversa delas como a deles recaí sobre experiências amorosas ocorridas durante um baile de carnaval. Ao se encontrarem no aeroporto, os quatro se dão conta que um namorara a mulher do outro no baile. | Jorge Furtado, Guel Arraes, Pedro Cardoso, Alexandre Machado e Fernanda Young | Mauro Mendonça Filho | 08 ago 1995 |
| Mãe é Mãe | < https://www.youtube.com/watch?v=va3Tl1bqCS4 > | 50' | Uma mãe separada não poupa esforços para mimar o filho único. | Jorge Furtado, Pedro Cardoso e Guel Arraes | Guel Arraes | 03 out 1995 |
| Menino ou Menina | < https://www.youtube.com/watch?v=Nb8N_B5D-1A > | 45' | As diferenças entre homens e mulheres são vistas através de dois casais que se separaram em vão em busca do parceiro ideal. | Guel Arraes, Pedro Cardoso, Fernanda Young e Alexandre Machado. | João Falcão | 07 nov 1995 |
| O Pesadelo da Casa Própria | < https://www.youtube.com/watch?v=OhyAj4_Xego > | 53' | A compra da casa própria, o desemprego e a ascensão social – temas típicos da classe média – são as questões centrais do episódio. Todas as fases da compra do imóvel são satirizadas: desde a primeira visita da família até o momento | Jorge Furtado, Guel Arraes, Pedro Cardoso | Mauro Mendonça Filho | 12 dez 1995 |

| A Próxima Atração | < https://www.youtube.com/watch?v=XBYoiIGdpDY > | 43' | em que ela tem de vender o apartamento. Ambientada no Rio de Janeiro, a história de dois casais de estilos diferentes. Acompanhando a vida deles, a trama discute como começa o amor, como ele se desenvolve e termina. | Guel Arraes, João Falcão e Jorge Furtado | Guel Arraes | 02 1996 | abr | |
|-----------------------------|---|-----|---|---|----------------------------|------------|-----|--|
| O Grande Amor da Minha Vida | < https://www.youtube.com/watch?v=Vr9p6ZbS8tl > | 40' | Com apenas dois personagens, o episódio narra a trajetória do romance vivido por um casal que se conhece por causa de uma linha telefônica cruzada, depois se apaixonam e vive todas as dificuldades da vida privada. | Jorge Furtado e Guel Arraes | João Falcão | 30 1996 | abr | |
| O Mistério da Vida Alheia | < https://www.youtube.com/watch?v=G7MZggSGJOs > | 50' | Tendo como tema a observação da vida alheia, o episódio conta a trajetória de um casal e de duas pessoas solteiras que vivem em dois edifícios, um em frente do outro. As vidas dos quatro se cruzam quando um dos solteiros passa a observar o dia-a-dia do casal. | Jorge Furtado (colaboração Guel Arraes e João Falcão) | Mauro Mendonça Filho | 04 1996 | jun | |
| As Idades do Amor | < https://www.youtube.com/watch?v=hw3U_9vFSSl > | 45' | As vésperas do casamento dos filhos, a mãe da noiva e o pai do noivo se reencontram e relembram os momentos do passado, quando se conheceram e se apaixonaram. | Jorge Furtado e Carlos Gerbase (colaboração de Luis Fernando Veríssimo) | Guel Arraes | 20 1996 | ago | |
| Drama | < https://www.youtube.com/watch?v=T_NU8eHUPU > | 46' | O episódio conta a história de quatro atores que estão montando uma peça de teatro. Nos bastidores dos ensaios, suas vidas se confundem com as de seus personagens. | Jorge Furtado e Guel Arraes | Guel Arraes | 29 1996 | out | |

* Fonte: Dicionário da Tv Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

** “Pais e Filhos” é o único episódio entre os analisados que não foi encontrado na íntegra disponível na internet. Só foi possível assistir o primeiro bloco, com duração de 20 min.