

**“Descabimentos” de fala e formatação:
a perspectiva da heterologia na análise narrativa da *sitcom*¹**

Patrícia D’Abreu²
Universidade Federal Fluminense – Niterói - RJ

RESUMO

A homogeneização da produção midiática comporta transgressões, transbordamentos e escapes capazes de mostrar que a pluralidade não se restringe à recepção, mas também é uma possibilidade do meio e da mensagem. Assim, infere-se a noção de “descabimentos de fala” nas narrativas televisuais, no sentido de perceber tanto o caráter inoportuno, inconveniente e impróprio (sentidos de “descabido”) de determinados conteúdos quanto sua inconformidade a determinadas formas expressivas (tipificações de programas). Para tanto, elege-se a heterologia como objeto teórico e o formato teledramatúrgico da comédia de situação (*sitcom*) como objeto empírico, a partir de um quadro conceitual estruturado nas idéias de Michel Foucault, Jesús Martín-Barbero e Muniz Sodré.

PALAVRAS-CHAVE: teledramaturgia; *sitcom*; heterologia.

1. Melodrama: quando a mensagem transborda o meio

O sistema econômico vigente, que atualmente se dirige para a mais-valia cultural, condiciona múltiplas relações que resvalam no campo da formação subjetiva. A partir dos micropoderes que permeiam a cotidianidade, Foucault reflete sobre uma eficácia produtiva e estratégica que busca controlar os homens através do gradual e contínuo “aperfeiçoamento” de suas capacidades: o poder disciplinar. Seu objetivo é neutralizar os efeitos do contra-poder, “fabricando” o tipo de homem indispensável a uma máquina produtora como o capitalismo. Através de “técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas” (FOUCAULT: 1987, p.120) configurou-se um investimento político e detalhado do corpo, que se expande desde o século XVII. Porém, no século XX (em especial a partir dos anos 60), a sociedade industrial percebeu que o poder sobre o corpo poderia ser mais tênue e poderia produzir efeitos positivos no que se refere ao desejo. Se fosse restrito à censura, ao impedimento e à repressão, agindo como um imenso super-ego, o poder se fragilizaria. Nesse sentido, FOUCAULT (1979) atenta para o que chama de movimentos de afirmação “*a partir de*”: liberações que partem de

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do DT de Comunicação Audiovisual do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF) patriciadabreu@gmail.com

um dispositivo aprisionante e “fazem com que ele funcione até seu limite; mas, ao mesmo tempo, (...) se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam” (FOUCAULT: 1979, p. 233). A isto o autor dá o nome de “inversão estratégica de uma ‘mesma’ vontade” (1979: p.234), apontando que a criatividade de alguns movimentos emancipatórios está no deslocamento da centralização de determinados temas “para reivindicar formas de cultura, de discurso e de linguagem” (1979: p.268). Este “deslocamento” remete à importância dos atos de ruptura com o contínuo indiferenciado da percepção sensível e à importância do pensar, que demanda a distinção das coisas através do processo de nomeação estável do distinguível – o que é função da linguagem, instância capaz de controlar o social e cujos hábitos constroem o mundo “real”.

Inaugurando uma espécie de “arqueologia da fala”, Freud estabeleceu um processo etiológico revelador do quanto a expressão, calcada nas convenções, torna-se incapaz de traduzir os conteúdos desejados. Isto abre caminho para entender a autonomia de determinados meios expressivos em relação ao que se exprime através deles, principalmente quando se atenta para o fato de que, movida por conflitos, a vida humana é submetida a controles tanto quanto necessita de “válvulas de escape”, as quais, ao modo de uma espécie de consolo, objetivarão a fantasia (domínio do prazer) através de encenações simbólicas de purgação. Nesse sentido, é curioso perceber “o vínculo especial entre a ‘descoberta’ da psicanálise e a do cinema – duas tecnologias com estreitas associações com a capacidade humana de sonhar” (KAPLAN em ROTH: 2000, p.139-40). Ambas “tecnologias” são diferentes, mas têm uma raiz comum: são operações *burguesas* da representação em imagens para a produção e a circulação do(s) desejo(s). KAPLAN (ROTH: 2000) frisa a convergência entre as narrativas dos casos clínicos de Freud e a cultura popular representada pelos melodramas do cinema. Coincidentemente, a expressão das necessidades e fantasias das “pessoas comuns”, suas lutas, quimeras e imagens da sexualidade eram banidas pelas classes abastadas e aristocráticas, que buscavam reprimi-las de sua cultura oficial tanto quanto buscavam reprimir a sexualidade na vida de seus filhos. Adultérios, filhos bastardos, abusos, traições, traumas, seduções: ao mesmo tempo em que estes temas eram recorrentes entre os pacientes de Freud (em sua maioria, judias vienenses de classe alta do fim do século XIX), eram também alguns dos focos de interesse de grande parte da cultura popular.

Com o incremento e a disseminação das tecnologias da comunicação, é necessário atentar para o que MARTÍN-BARBERO (2001) chama de “o novo mapa das mediações” (2001: p.15). Se Foucault aponta para a criatividade de alguns movimentos de resistência que partem do interior da rede de micropoderes (levando em conta que o audiovisual pode ser considerado um “dispositivo”) e se com Freud percebemos que a investigação psicanalítica nos ajuda a compreender um certo “descabimento” do conteúdo em relação à forma (levando em conta a convergência entre os relatos de casos clínicos de membros da alta burguesia e os conteúdos do melodrama cinematográfico), então, Martín-Barbero pode ser o ponto de partida para o entendimento acerca da rica complexidade entre política, cultura e a comunicação.

Especificamente em relação ao melodrama, colocamo-nos diante da idéia de “matriz cultural”, um dos elementos deste “novo mapa das mediações”, cujo objetivo é “reconhecer que os meios de comunicação constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural” (MARTÍN-BARBERO: 2001, p.20). Para Martín-Barbero, o melodrama é espelho de uma consciência coletiva e mostra sua cumplicidade com o “saber emocional” do popular, com uma expressividade de sentimentos que não foram contidos pelo padrão burguês de educação, cujo objetivo era o de divorciar estes sentimentos da cena social através de sua interiorização na cena privada. Em sua estrutura narrativa, o melodrama funciona a partir da esquematização e da polarização (MARTÍN-BARBERO:2001): seus personagens são convertidos em signos (esquematização) e reduzidos valorativamente de forma maniqueísta (polarização). Esta operação se dá em narrativas

que dão conta de situações-limite para uma coletividade, de situações ‘de revolução’, o que permitira inferir que a oposição entre bons e maus não tem sempre um sentido ‘conservador’, e de algum modo, (...), o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais. (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 175)

Edificado a partir das relações familiares, o melodrama se mostra uma matriz cultural profícua para a reflexão sobre a dimensão política das relações sociais. Para Freud, a instância familiar não só dá margem à ambivalência afetiva como também é uma arena de lutas pelo poder. Levando em conta que os temas do melodrama se apoiam no “romance familiar” e que a possibilidade de resistência é inerente às relações de poder (Foucault), podemos entender a importância da mediação da cultura popular nos meios massivos. Em relação a estes meios, o pensamento crítico deve considerar não só os perversos

mecanismos de dominação e esvaziamento que caracterizam o capital global, mas também a dinâmica que as transformações das sensibilidades vem provocando na construção de imaginários e identidades, principalmente no que se refere ao gênero de maior apelo na América Latina e no Brasil: a teledramaturgia (SOUZA: 2004, p. 138-9).

Para SODRÉ (1984), o mundo reproduzido pela televisão é um simulacro da realidade, que trabalha no sentido de manutenção da hegemonia ideológica do mercado num processo de imposição de modelos que sejam convenientes à ordem da produção capitalista. Esta reprodução se dá através de três processos. Inicialmente, o apagamento das diferenças individuais é marcado pelo espaço familiar (processo de individualização familiarizada), uma vez que “o espaço televisivo abrange o da família na medida em que o redefine como uma espécie de geratriz semântica para suas mensagens” (SODRÉ: 1984, p.60). Para o autor, o discurso televisivo se baseia no que ele chama de “retórica do direto”, uma força dramática concentrada no “apontar e mostrar” cuja apreensão se dá através da simultaneidade entre o ritmo do veículo e o tempo do espectador. Nesta operação, o “falar” se impõe sobre o elemento visual figurativo e constrói uma realidade que nada mais é que um sistema de representações sociais (processo de repetição analógica do real). Esta simulação, por sua vez, utiliza categorias genéricas para se relacionar à vida social e sua estrutura. Daí a constante alusão que a teledramaturgia faz a situações “reais”, uma vez que seu impacto se dá na medida em que suas abordagens se relacionam com a experiência “real” do público (processo de elaboração em espelho da fantasia). Isto, na visão do autor, levaria à mistura incoerente de valores e ideologias das classes média e popular, o que caracterizaria a cultura da televisão como uma “cultura sincrética” (SODRÉ: 1984, p.77-8). Esta noção de “cultura sincrética” tem, por um lado, eco no que MARTÍN-BARBERO (2001) aponta como as relações entre matrizes culturais e lógicas de produção, que serão mediadas, sem dúvida, pelos discursos que darão estabilidade à ordem vigente. Mas, por outro lado, é preciso levar em conta que estas mesmas matrizes culturais, ao se relacionarem com o consumo (competências de recepção), sofrerão refigurações, re-mediações e reformatações.

“(…) ligado inicialmente aos movimentos sociais dos setores populares nos começos da Revolução Industrial e ao surgimento da cultura popular de massa, que ao mesmo tempo nega e afirma o popular transformando seu estatuto cultural, o gênero *melodrama* será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos – na qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) -, e daí passará ao cinema,

especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela”. (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 16-7)

Entendida como “dispositivo”, no sentido de agregar diferentes discursos que disciplinam o homem, a televisão congrega suas categorias de entretenimento, educação, informação e publicidade (SOUZA: 2004) para a ratificação do que é hegemônico. Mas é justamente *a partir* deste dispositivo de sujeição, que aprisiona e condiciona ao limite, que podemos perceber determinados deslocamentos que reivindicam “formas de cultura, de discurso e de linguagem” (FOUCAULT: 1979, p.268). Em “*A vida dos homens infames*”, Foucault (2006) chama a atenção para relatos caracterizados como “peças de dramaturgia do real” que constituíram episódios de batalha. Em sua pesquisa sobre registros de internamento redigidos no início do século XVIII, o autor buscou “rudimentos para uma lenda dos homens obscuros” a partir dos discursos que estes homens trocaram com o poder. Pela leitura de pedidos de intervenção que a “gente comum” fazia ao monarca, Foucault desvenda como simples “existências verbais” de indivíduos iletrados, ao serem transcritas pelos mecanismos do poder político, mostram uma espécie de disparate entre as coisas contadas e a maneira de dizê-las.

à linguagem obrigatória e ritual entrelaçavam-se as impaciências, as cóleras, as raivas, as paixões, os rancores, as revoltas. Uma vibração e intensidade selvagens abalam as regras desse discurso afetado e irrompem com suas próprias maneiras de dizer. (FOUCAULT: 2006, p. 218)

Ao chamar a atenção sobre a a solenidade do discurso político sobre a banalidade, o autor mostra sua busca por uma energia cuja grandeza era condicionada pela pequenez do relato, referindo-se a uma retórica cuja grandiloquência estava na miudez, na “indignidade”, das coisas às quais se aplicava. Atravessadas pelo mecanismo discursivo do poder dominante, a turbulência popular passa a poder ser descrita e transcrita em textos que portam uma “baixeza” impossível de ser acolhida pelas formas letradas de então. A instauração de dispositivos que levam a dizer esta espécie de “ínfimo infame” irá interferir na produção literária contemporânea ao melodrama, à qual cabe dizer “o mais indizível - o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado” (FOUCAULT: 2006, p.221). Ao afirmar que esta tendência da literatura se insere na economia dos discursos de poder, do grande sistema de coação que obrigou o cotidiano a se por no discurso, Foucault nos aponta a possibilidade da fuga e os escapes que

traduzem a inconformação de determinados conteúdos à determinadas formas hegemônicas de expressão. É neste sentido que a contribuição de Freud, no que se refere à liberação do discurso das significações imediatas e unívocas, se torna uma importante “maneira de olhar” os conteúdos televisivos em sua veiculação mercadológica.

2. Televisão: a expressividade e os limites da homogeneidade

A partir disto, a investigação sobre as forças de resistência possíveis dentro das mediações promovidas pelas tecnologias da comunicação pode ter na heterologia um objeto teórico bastante profícuo. Compreendida como uma “metáfora-força” (JORON: 2006), ela pode ajudar na arqueologia de “descabimentos de fala” que o essencialismo da produtividade contemporânea tende a ocultar a partir de uma noção de integridade aparente. Na busca pela intercambiação de máscaras entre os personagens dos formatos industriais da mídia, a investigação sobre o jogo das duplicidades tem, acredita-se, o potencial de entender as negociações e os dialogismos que, a partir de uma prática extremista e homogeneizante, deixam-se entrever como fuga, escape e possibilidade de fala. A aplicabilidade da heterologia no estudo da comunicação social se dá em função das possibilidades de reflexão que ela pode proporcionar sobre a depreciação que é atribuída a alguns segmentos da vida social que são vistos como “heterogêneos”, desvinculados da ordem racional e produtiva vigente. Para a heterologia, isto que é visto como “heterogêneo” faz parte de uma homogeneidade permeada de tensões e por uma moralidade que privilegia a idéia de “normalidade”. A compreensão acerca do que é heterogêneo envolve também a significação do que é desprovido de utilidade, deixado de lado, desprezado; em suma, o que pode ser considerado “improdutivo” e expurgado pela sociedade. Partindo de uma concepção orgânica, a heterologia faz uma analogia entre o humano e o social para levar ao entendimento de que, face ao excesso de elementos homogêneos, torna-se necessário o processo de excreção que torna estes mesmos elementos heterogêneos. Tanto no corpo humano como no social, esta “heterogeneização pelo transbordamento” produz o que é tabu (em relação ao corpo físico) e o que é interdito (em relação ao que é dominante no social), fazendo emergir a idéia de desestabilização de uma ordem hegemônica.

Considerado um “pensador do impossível”, Georges Bataille esboça uma noção de heterologia como forma de pensar elementos “estranhos” à homeostase. No que toca sua produção literária, sexo e morte são grandes temas: para ele, o corpo e seus excrementos “suspendem o pensamento, o regime das idéias” (MORAES: 2008),

conclamando uma investida para além do que é imposto pelo mundo constituído, que exige a expressividade nos limites da homogeneidade requerida pela civilização. Nega-se, com isso, o regime da verossimilhança: a heterologia batailliana nos aponta a impossibilidade das representações homogeneizantes. Ele aponta em nossa existência uma parte inapreensível que, no discurso, é ignorada, nos escapa (LIESEN: 2009). O que está em jogo é sempre a dissolução das formas constituídas, em uma comunicação que implica necessariamente na superação das questões utilitárias. Isto abre algumas perspectivas criativas de análise: a possibilidade de enxergar ultrapassagens à lógica do mercado e às estratégias mercantis; a emergência de uma concepção de comunicação que se aproxima do sensorial; a atenção para as *fugas* e *escapes* aos determinismos expressivos e às normas discursivas. As abordagens interdisciplinares de Bataille (literatura, filosofia, antropologia, sociologia e economia) deixam lastro para um diálogo com a comunicação (LIESEN: 2009), permitindo pensá-la a partir da idéia de um jogo entre consumido/emancipado, entre lógico/emocional, entre sentido/não-sentido. O que foge e escapa pode ser entendido, assim, como força para movimentos de transgressões, negociações e circularidades, auxiliando no entendimento de que a pluralidade não se limita à recepção, mas é também uma possibilidade do meio, da mensagem e da própria emissão. Da mesma forma que o erótico em Bataille, o melodrama se organiza em torno do excesso para ativar um *saber* sensorio-sentimental. Sua eficácia pedagógica se opõe à análise racional e privilegia o sentimental, o que demanda a estruturação de um quadro teórico para a investigação sobre as possibilidades de “resistências-escapes” (Foucault) que emergem a partir da noção de que determinadas formas expressivas não abarcam de forma absoluta determinados conteúdos (Freud), configurando um mapa de mediações baseado no regime de visualidade e tecnicidade (Martín-Barbero) passível de ser verificado no sistema de televisão que trabalha a favor da hegemonia ideológica do mercado (Sodré).

De forma análoga à psicanálise, que constitui o real imaginariamente, a estrutura da televisão, entendida como um dispositivo ideológico e um mecanismo de representações, produz um real através de simulacros. SODRÉ (1987) toca na questão do princípio de realidade para o indivíduo fazendo uso do “vigor interpretativo de Freud para entender algumas das identificações imaginárias ensejadas, na sociedade contemporânea, pelo fenômeno televisivo” (SODRÉ: 1987, p.19). O autor diz que o fato de o simulacro corresponder a um duplo ou a uma duplicação do real remete à imagem

de Narciso no espelho: a televisão torna-se narcísica pelo fato de que o “ato de ver” que proporciona faz com que a visão seja engolida pelo objeto. Porém, na própria obra de Sodré, encontramos também a indicação de que, em relação à televisão, a imagem não é capaz de estabelecer uma lógica interna para suas mensagens. Enfatizando a função de contato do veículo, ele diz que

o compromisso com o real histórico (...) impele a tevê a uma lógica de demonstração, de explicação, que percorre todas as suas possibilidades expressivas. Ela pode mostrar qualquer coisa, mas tem de explicar, de esclarecer o que mostra. E nesta operação, a palavra, o verbo, impõem seu poder ao elemento visual. (SODRÉ: 1984, p.74-5)

Longe de um paradoxo, estas noções do autor embasam o entendimento sobre o entrelaçamento entre estética e retórica (SODRÉ: 2006). E, em ambas, encontra-se a imensa possibilidade de comunicar pelas sensações.

Na acepção aristotélica, a retórica se volta para a recepção das emoções com fins persuasivos, através de seus gêneros deliberativo (que dá conta do futuro, aconselhando ou desaconselhando em relação ao que é útil ou inútil); judiciário (que se refere ao passado, utilizando-se da acusação e da censura para apontar o justo e o injusto); e demonstrativo (pertinente ao presente, no qual o elogio e a censura remetem ao belo e ao feio). Paralelamente a esta mediação reflexiva de conceitos, a estética leva a um conhecimento intuitivo através da experiência sensível: é uma “teoria da sensação e da intuição” (SODRÉ: 2006, p. 85) que, entendida como a prática de um tipo de percepção e de um tipo de comportamento norteados pelo sensível, atende pelo nome de “estesia”, referindo-se ao sentimento que acompanha a intuição de um objeto.

A televisão mobiliza as sensações do espectador para criar enquadramentos criteriosamente articulados do mundo. O que se dá em função de seu caráter de instrumento de interpretação da realidade, de seu caráter de produtora de sentido. A partir da abordagem de cultura como conceito discursivo (SODRÉ: 1983), a prática discursiva da televisão nos leva a entendê-la como pertencente à esfera cultural, como parte de um sistema universalizante que remete ao relacionamento com o sentido que “implica num movimento capaz de abolir a produção ou mesmo aquilo que o Ocidente conhece como ‘ordem do sentido’, isto é, a presunção da possibilidade de enunciar a verdade universal” (SODRÉ: 1983, p. 44-5). Assim, em relação à televisão, conjugam-se três idéias: a do aprisionamento e acumulação do sentido, que a aproxima com a estrutura coercitiva do poder; a da dinâmica das relações entre forma e conteúdo,

proporcionada pelas estratégias verbais e imagísticas; e a das possibilidades de transbordamento, calcada no expurgamento da homogeneidade.

Responsável por uma nova “geografia sentimental” (MARTÍN BARBERO: 2001, P. 17), as narrativas televisivas constituem a visibilidade cultural atual, abrindo lastro para uma sensorialidade e uma esteticidade que, acredita-se, pode configurar *fugas e escapes* que nos levem ao entendimento sobre “o modo descentrado e desviado de nossa inclusão na modernidade” (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 39). Nesse sentido, torna-se necessário pensar as conexões

“entre a oralidade, que perdura como experiência cultural primária das maiorias e a visualidade tecnológica, essa forma de oralidade secundária tecida e organizada pelas gramáticas tecnoperceptivas do rádio, do cinema, do vídeo e da televisão. Porque essa cumplicidade entre oralidade e visualidade não remete aos exotismos de um analfabetismo terceiro-mundista, mas à persistência de estratos profundos da memória e da mentalidade coletiva jogados à superfície pelas bruscas alterações do tecido tradicional”. (MARTÍN-BARBERO: 2001, p. 47)

Investe-se, assim, a idéia das relações entre padronização e variação do padrão em suas máximas e extremas possibilidades, da mesclagem entre arcaísmos e modernidades no que isto tem de “descabido” e transgressor: experiências que aparentemente ainda não têm discurso e que mostram que o máximo de intensidade (hegemônica) pode ser, ao mesmo tempo, o máximo de impossibilidade (transbordamento). Aqui, a idéia de “ínfimo infame” que nos traz Foucault (2006) norteia a busca por existências verbais que mostram o disparate, o “descabimento” entre o que é narrado e a maneira de dizê-las.

3. Sitcom: “descabimentos” de fala e formatação

Numa averiguação inicial acerca dos “descabimentos” pertinentes à produção televisual, a teledramaturgia tem o potencial de indicar como forma e conteúdo se reconfiguram. De acordo com SOUZA (2004), o termo teledramaturgia não só “engloba todas as produções em que personagens são caracterizados para transmitir uma mensagem” (2004, p. 138) como também adquire diferentes formatos. Respondendo pelo formato de maior audiência no Brasil e na América Latina, a telenovela tem um tamanho poder catártico e de empatia que seu formato pode ser entendido como “um fato excepcional de comunicação, fato ecumênico e transclassista” (MATTELART: 1998). Ao lado dela, o formato da minissérie, no Brasil, goza de prestígio em termos da chamada “qualidade” narrativa, de produção e até mesmo de recepção, principalmente

em função de sua tradição de adaptação de grandes obras da literatura nacional. Menos tradicional entre os formatos teledramatúrgicos brasileiros é a comédia de situação (*sitcom*). Na maior produtora nacional de programas, a TV Globo, a *sitcom* é enquadrada na categoria de humor, como atesta o primeiro volume do *Dicionário da TV Globo – Dramaturgia e entretenimento*. Na abordagem teórica sobre as categorizações pertinentes à produção televisiva brasileira, SOUZA (2004) explica que a *sitcom* entrecruza o humor e a teledramaturgia, sendo classificada como formato desta última.

Com raízes na produção radiofônica britânica dos anos 1950 (sob a alcunha de *britcom*) e na cultura audiovisual americana, a *sitcom* televisiva tem como referência pioneira *I Love Lucy* (CBS, 1951) e como característica principal o desenvolvimento de situações cômicas pelas quais passa a gente comum. Nelas, o que move a ação são as performances de personagens que se relacionam em família, no grupo de amigos, entre os colegas de trabalho, como podemos verificar em produtos estrangeiros atuais. Em sua origem americana, a *sitcom* também pode se caracterizar (embora isto não seja regra) pela incidência de risadas ao longo de cada episódio, que pontuam o desenvolvimento cômico das situações, podendo aparecer sob a forma de “saco de risadas” (efeito sonoro pré-gravado e inserido durante a edição) ou de claque (reações orientadas de uma platéia presente no estúdio durante a gravação ou exibição de um programa). Aqui, é importante frisar a diferenciação que a *sitcom* estabelece com a série (da qual se desdobra a minissérie), uma vez que ambas são, aparentemente, bastante semelhantes. Enquanto a primeira é marcada pelas situações eminentemente cômicas e ficcionais vividas pelos personagens, a segunda pode abarcar tanto a ficção quanto o documentário, elegendo temas variados como relações conjugais, espionagem, fantasia, sexo, adolescência, violência, paranormalidade, etc. Nesta, o importante é a sustentação de um assunto/situação por vários segmentos (SOUZA: 2004); na *sitcom*, o que importa são as efemérides cômicas de cada situação. Não é à toa que, na série, os capítulos não são, necessariamente, identificados por títulos, ao passo que isto acontece com a *sitcom*, na qual é dado um título sugestivo para cada episódio – endosso da situação. Tanto em relação à telenovela quanto à série, à minissérie e à *sitcom*, deve-se fazer uma referência à serialidade, que envolve mecanismos narrativos de suspensão e reatamento de sentido e a simplificação do processo de produção que visa o lucro. No que se refere às histórias contadas de forma descontínua pela dramaturgia, BALOGH (2004) aponta que, para que elas se constituam como narrativas, é necessário que se estruturarem como objetos

culturais que tenham as seguintes características: a *finitude* através da qual se configure um efeito de sentido gradual; um *esquema de personagens* que explicita perfis contrários; uma *qualificação específica* destes personagens que justifiquem suas ações ao longo da história; e um *encadeamento de ações* que permita o encaminhamento da trama e das relações entre os personagens (BALOGH: 2004, p.53-4). Em comparação com a telenovela (gênero mais popular na América Latina e no Brasil, frisa-se), a *sitcom* mostra diferenças fundamentais em no que tange a estas características estruturais.

Em relação à *finitude* na telenovela, o efeito gradual do sentido faz com que a progressão e a linearidade da trama se dêem a cada capítulo, ou seja: o que dá unidade ao folhetim eletrônico é justamente a sequência de acontecimentos, a causalidade dramática que, *a cada dia*, irá compor um enredo global. Na *sitcom*, esta *finitude* se encerra no episódio: sua progressão e sua linearidade trabalham no sentido de resgatar a comicidade da situação apresentada *naquele dia*: a causalidade dramática compõe um enredo efêmero em relação à globalidade discursiva da obra (no conjunto total de episódios). No que refere ao *esquema de personagens*, o da telenovela é uma estrutura necessariamente maniqueísta através da qual se definem explicitamente os *contrários* numa polaridade entre o “bem” e o “mal”; na *sitcom*, a estrutura maniqueísta se desloca do contrário para o *contraditório*, para o que, podendo ser incompatível, não é *necessariamente* o oposto. Isto faz com que a *qualificação específica* dos personagens da telenovela delineie, de forma rígida e complexa, caracteres com marcas bastante distintas que estabeleçam determinadas *índoles*, ao passo que, na *sitcom*, a caracterização envolve disfarces na configuração de disposições afetivas que estabelecem *temperamentos*. Assim, se no *encadeamento de ações* da telenovela é a *perenidade* das atitudes dos personagens que se destaca, na *sitcom* é a *performance* de cada um deles que ganha vulto: na telenovela, o que importa é que, apesar da situação, o papel desempenhado é o mesmo; na *sitcom*, o que importa é o papel desempenhado em determinada situação. A serialidade e o resgate do sentido deixam marcas distintas nestes dois formatos industriais da televisão, marcas estas que podem abrir caminho para a investigação teórica acerca das questões de memória, principalmente no que se refere à comédia de situação. Nela, um episódio trabalha a memória enfatizando a performance situacional no presente, apagando situações do passado e sem estabelecer determinismos situacionais para o futuro – operação distinta em relação à da telenovela,

na qual o presente é um elo que resgata e estabelece, respectivamente, situações passadas e futuras da trama.

Em vista disso, é possível classificar determinados programas latino-americanos e brasileiros como *sitcoms*. Este, acredita-se, é o caso dos programas mexicanos *Chaves* e *Chapolin Colorado* (de imenso sucesso na América Latina, em especial no Brasil, onde está no ar desde 1981) e dos brasileiros *A grande família*, *Sai de baixo* e *Toma lá, dá cá*. Em todos eles, podemos identificar as características da comédia de situação: a familiaridade entre a gente comum; a marca do humor; as efemérides e o efêmero do situacional; e os aspectos contraditórios, temperamentais e performáticos de seus personagens. Concomitantemente, observa-se também que, nestes formatos, a identificação de forças de resistência pode estar mais explícita que em outros formatos industriais da televisão – tanto no que se refere ao entretenimento (categoria à qual pertence a teledramaturgia) quanto no que toca as categorias informação, educação e publicidade.

Em *Chapolin* e *Chaves*, por exemplo, é possível notar algumas destas forças de resistência. *Chapolin* é um super-herói atrapalhado e fisicamente frágil, características que são superadas por sua “astúcia”. Na resposta ao chamado de “e agora, quem poderá me defender?” de suas vítimas, Chapolin faz uso de uma estranha tecnologia, que aparece sob a forma de uma “marreta biônica”, de “pílulas de nanicolina” (pastilhas encolhedoras) e “antenas de vinil”, no combate aos seus mais variados inimigos. A eles e aos seus protegidos, o “herói vermelho” se dirige através dos bordões (elemento típico do humor) “sigam-me os bons!”, “todos os meus movimentos são friamente calculados” e, principalmente, “não contavam com minha astúcia!”.

Em relação *Chaves*, o protagonista é um menino órfão que se esconde em um barril numa vila de classe baixa. O interessante é perceber que uma aparente vitimização relativa à sua condição social se desloca para a metáfora representada pelas pancadas que dá no personagem Seu Barriga, a figura do capitalista (terno, pasta, charuto), sempre que o mesmo entra em cena, ou seja, sempre que chega à vila para cobrar os aluguéis de seus inquilinos. À exasperação do “opressor” da comunidade onde vive, Chaves responde com o bordão “foi sem querer querendo!”. Paralelamente, observa-se uma certa cumplicidade entre Chaves e o maior “opositor” de Seu Barriga: Seu Madruga. Esquelético, pobre e sempre desempregado, Seu Madruga usa o bordão “não há nada mais trabalhoso do que viver sem trabalhar” e se destaca por duas ações que se

repetem em diferentes situações: nunca paga os aluguéis que deve, dando sempre um “jeitinho” para driblar Seu Barriga (sem querer querendo?), e sempre divide “sanduíches de presunto” com o menino do barril – a quem se refere constantemente através do bordão “mas tinha que ser o Chaves mesmo!”. Seu Madruga é pai de Chiquinha, uma personagem também bastante interessante para pensar as relações sociais de força. Astuta, perspicaz e esperta, ela é a única menina do núcleo principal infantil e líder dos meninos: manda neles e os usa descaradamente para atingir seus objetivos, quase sempre relacionados a alguma transgressão em relação aos adultos. Com o bordão “pois é, pois é, pois é!”, Chiquinha dissimula suas táticas, não deixando de ameaçar seus companheiros toda vez que se sente contrariada.

“Vai ver só, eu vou te acusar pro meu pai! Vou dizer que me puxou o cabelo, e que me deu um pontapé, e que me bateu com um chicote, e que me atirou com um revólver, e que me atirou com um rifle, e que me atirou com uma metralhadora, e que me atirou com um canhão, e que além disso quis me matar!!!” (JOLY: 2005, p.108)

A falta de submissão de Chiquinha e sua revolta em relação às opressões que sofre se relacionam com outras personagens femininas da trama. Dona Clotilde, por exemplo, conhecida como “a bruxa do 71”, não esconde seus impulsos sexuais em relação a Seu Madruga, respondendo (com surpresa) com o bordão “quem é bruxa?!” toda vez que sua má aparência ou sua idade avançada são colocadas em questão. Ao lado de Chiquinha e Dona Clotilde, Dona Florinda aparece como a mãe chefe de família. Com a melhor situação financeira da vila (Dona Florinda se torna proprietária de um restaurante), ela repete o bordão “que milagre, o senhor por aqui!”, toda vez que encontra o Professor Girafales (professor das crianças e com quem vive um romance) dando a idéia de que a figura masculina é passível de ser pontual em vez de constante. Esta idéia se reforça pelo excesso de proteção de Dona Florinda em relação a Quico, um garoto tonto e mimado que, por ganhar da mãe tudo que pede, não se cansa de provocar Chaves ao exhibir “tudo o que tem”. Essa atitude, porém, é malograda, já que o menino órfão do barril e Chiquinha sempre se apropriam de seus doces e brinquedos, ao que Quico responde com os bordões “você não vai com a minha cara?” ou “gentalha, gentalha!”.

Em relação às duas atrações mexicanas, a *sitcom A grande família* mostra os dialogismos que este formato industrial nacional tem com os latino-americanos, principalmente no que se refere às reconfigurações da matriz cultural representada pelo

melodrama – daí a anterior comparação entre as estruturas narrativas da telenovela e da comédia de situação. Veiculada pela Rede Globo de Televisão em duas versões (de 26 de outubro de 1972 a 27 de março de 1975 e de 29 de março de 2001 até a presente data), *A grande família* é a primeira comédia de costumes da maior produtora de programas do Brasil. Baseada no seriado americano *All in the family*, o programa, em sua primeira versão, se adaptou à realidade nacional pelas mãos do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha. Pontuado por metáforas que buscavam criticar o contexto social e político dos anos 1970 no país, o programa “abordava de forma cômica os problemas cotidianos de uma típica família de classe média baixa brasileira” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO: 2003, p. 645). Na segunda versão, esta abordagem atualizou as questões da família e manteve a estrutura de cenários fixos (barateamento da produção) e de personagens (o pai Lineu, a mãe Nenê, o filho Tuco, a filha Bebel e o genro Agostinho), apesar da saída de Junior (o filho contestador) e de Floriano (o avô aposentado) e da mudança em determinados perfis.

“As piadas se tornavam mais ágeis, mas o humor do texto ainda *continuou calcado nas contradições de cada personagem e na forma como eles enfrentavam a vida* [grifo da autora do trabalho]. Da versão original, estavam ausentes apenas as críticas políticas”. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO: 2003, p.700)

A partir destas contradições, pode-se esboçar uma estrutura narrativa conceitualmente mais definida para a *sitcom* no que se refere às suas características de formatação e de conteúdo, bem como estruturar as particularidades da relação entre estas com a questão das expressividades e das produções de sentido pertinentes a cada formato industrial. Em consonância com o pensamento de Martín-Barbero, ratifica-se, assim, a centralidade da mediação da cultura popular no que se refere à experiência comunicativa e cultural proporcionada pela televisão nos processos de desconstrução e reconstrução das identidades e identificações coletivas. Como esfera de estratégicas lutas culturais da contemporaneidade, a produção da televisão deve, em sua análise, ser norteada pelas conexões entre instâncias tradicionalmente consideradas em separado – daí as ricas possibilidades da heterologia. Primordialmente, a noção de tecnicidade (MARTÍN-BARBERO: 2001) deve examinar a técnica não apenas como um aparato, mas também, e fundamentalmente, como habilidade de argumentação, de expressão e de apropriação, na direção de um entendimento acerca da pluralidade como possibilidade tanto da recepção quanto do meio e da mensagem.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Volume 1: programas de dramaturgia & entretenimento**. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir – História da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Estratégia, poder-saber**. Ditos & Escritos, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- JOLY, Luís. **Chaves: foi sem querer querendo?** São Paulo: Matrix, 2005
- JORON, Philippe. **Heterologia e alteridade ou a comunicação pela margem**. Revista Contemporânea, vol. 4, nº 1, p.11-24, junho de 2006. Disponível em www.contemporanea.poscom.ufba.br (acesso em 19/09/2009)
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- _____ e REY, Germán. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Senac, 2001.
- MORAES, Marcelo Jacques. **Experiência narrativa de Georges Bataille**. XI congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em www.abralic.org.br (acesso em 08/09/2009).
- MATTELART, Michèle & Armand. **O carnaval das imagens – A ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ROTH, Michael. **Freud: conflito e cultura – Ensaio sobre sua vida, obra e legado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983.
- _____. **O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- _____. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **As estratégias sensíveis – Afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.