



O elemento cômico e a representação das relações familiares em A grande família¹

Vanessa Fernandes Queiroga Pita.²

Luiz Antonio Mousinho Magalhães.³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

Resumo

O presente artigo pretende analisar um programa de ficção televisiva, o seriado *A grande família*. O trabalho prevê um estudo com interesse estético e comunicacional, através da análise do discurso ficcional, baseada principalmente na teoria da narrativa e da interpretação das relações sociais representadas na série. A nossa pesquisa consiste em investigar o elemento cômico e a representação das relações familiares, bem como o formato de um seriado de televisão e de uma *sitcom*, comédia de situação; tendo em mente a construção de um discurso ficcional televisivo e a sua conseqüente produção de sentido.

Palavras-chave: teleficção; comédia; família.

A grande família

O trabalho que vamos apresentar tem por objetivo realizar um processo de análise e interpretação discursiva de um programa de ficção televisiva, o seriado *A grande família* na sua primeira temporada da nova versão, investigando o estudo do elemento cômico e abordando a questão da representação das relações familiares. A série retrata de forma cômica os problemas cotidianos de uma típica família de classe média baixa brasileira.

O seriado é o mais longo da Rede Globo e possui oito temporadas contínuas até hoje. A série tem seu horário garantido na casa dos brasileiros e na história da produção ficcional televisiva do país. *A grande família* foi a comédia de costumes pioneira dessa emissora. A sua primeira versão foi exibida de 1972 a 1975, e baseava-se inicialmente na série norte-americana *All in the family*, porém incorporando dados da cultura brasileira. A estréia aconteceu em 26 de outubro de 1972 e o primeiro episódio, dirigido por Milton Gonçalves e escrito por Max Nunes e Marcos Freire, foi transmitido ao vivo e em preto e branco.

1 O trabalho é resultado parcial de pesquisa financiada pelo PIBIC/ CNPq/UFPB, através de concessão de bolsa de IC, apresentado ao Intercom Júnior, na Área Temática de Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

2 Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPB, email: vanessaqueiroga@yahoo.com.br.

3 Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB, email: lmousinho@yahoo.com.br.



Em 1973, Paulo Afonso Grisolli assumiu a direção geral do programa e chamou Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa para adequar a série à realidade brasileira. A partir disso, o seriado atingiu bons níveis de audiência, a família foi morar num conjunto habitacional do subúrbio paulista e ganhou características nacionais. O seriado passou a abordar as dificuldades e anseios da classe média baixa no Brasil, as perspectivas para a juventude e as relações de trabalho e entre os membros familiares.

O cotidiano da família era repleto de situações que abordavam as questões sociais como o desemprego e a falta de dinheiro, e também faziam críticas à situação política do país, porém sem retirar a comédia da série.

Sandra Pelegrini, no artigo *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – A utopia da politização do cotidiano*, afirma que “Vianinha, sempre que tinha oportunidade, ressaltava que a comicidade tornava a crítica muito mais perspicaz e a televisão despontava como espaço de reconhecimento das relações humanas e da reiteração de determinados valores.” (PELEGRINI, 2001, p.252).

A autora complementa ainda, se referindo *A grande família*, que o

tom da comicidade projetado por Vianinha para as personagens televisivas partia de ambientações projetadas no cenário urbano, reforçadas por sonoridades que acabavam compondo uma atmosfera traspasada por diferentes níveis de humor que incluíam trapagens e caçoadas, brincadeiras e hostilidades. Nesses programas eram comuns as referências ficcionais habituais aos telespectadores e a apresentação de histórias com evidente similaridade ao exercício diário das vivências – aspecto que o colocava em sintonia com a produção industrializada. (PELEGRINI, 2001, p.253).

Em 1975, pouco tempo depois de começar a ser exibida em cores, a série saiu do ar. A morte de Oduvaldo Vianna naquele ano abalou a equipe do seriado e, mesmo depois que Paulo Pontes assumiu o cargo, a série não teve continuidade.

Desde 2001, a Rede Globo exhibe uma reinterpretação de *A grande família* da década de setenta, onde os personagens e histórias foram atualizados para a realidade contemporânea. O primeiro episódio foi ao ar no dia 29 de março de 2001, e desde então a cada ano a série estréia uma temporada nova.

Nesse primeiro ano a redação final foi de Cláudio Paiva, baseado na obra de Oduvaldo Vianna Filho, Marcos Freire e Armando Costa, e a direção geral foi de Mauro Mendonça Filho e Maurício Farias. A cada nova temporada, o seriado incorpora outros autores à sua equipe.



Nessa reinterpretação contemporânea do seriado, a família é composta pela mãe e dona de casa, Nenê (Marieta Severo); o pai, veterinário de formação e funcionário público da vigilância sanitária, Lineu (Marco Nanini); o avô aposentado e que dorme no sofá da casa, Seu Flor (Rogério Cardoso); a filha vaidosa, Bebel (Guta Stresser); o filho desleixado e que quer ser famoso, Tuco (Lúcio Mauro Filho); e o genro que vive em confusões financeiras, Agostinho (Pedro Cardoso).

Atualmente, a família mora num subúrbio carioca e os temas abordados na série seguiram a mesma lógica de antes, a falta de dinheiro, as dificuldades com emprego, as relações entre os membros da família, e agora também as relações da família com amigos ou vizinhos. Uma das características da primeira temporada dessa nova versão da série é a participação especial de personagens de fora do núcleo familiar nos episódios.

Teleficção, seriado e sitcom

Cristina Costa define ficção como “essa forma peculiar da comunicação humana que estimulando a imaginação e o devaneio, propõe uma experiência intersubjetiva na qual a realidade que a circunda se apresenta de forma indireta.” (COSTA, 2002, p.12). Décio Pignatari afirma que “a ficção vem superando o jornalismo e a reportagem na televisão, em matéria de interesse e qualidade.” (PIGNATARI, 1986, p. 79).

Segundo Cristina Costa, com a televisão “uma cultura homogênea, seriada e de forte impacto sobre o receptor vai se introduzindo no dia-a-dia das pessoas, criando rituais persistentes de comunicação.” (COSTA, 2002, p.70). A autora entende que a “comunicação transforma-se (...) em veículo que liga interioridade e exterioridade, reconstituindo o elo perdido entre o homem e o mundo que o rodeia.” (COSTA, 2002, p. 12).

Nesse sentido, a comunicação é um fluxo sem paternidade e cada interlocutor ingressa numa corrente que o antecede e o sucederá. Cada locutor diz sempre mais do que diz e é legítimo que as interpretações divirjam, justamente porque é próprio da palavra a polissemia, a equivocidade, a capacidade, enfim, de abrir mundos, de gerar uma cadeia de significações que faz deslizar os significantes em todas as direções, permitindo que cada um retome a palavra do outro e a leve a participar em diferentes jogos de linguagem. (VALVERDE, 2000, p.92).



De acordo com José Luiz Braga, a comunicação constitui “uma espécie de mediação cotidiana do conjunto das relações sociais, da difusão das idéias e da formação das condutas que têm lugar na sociedade.” (BRAGA, 2001, p.16). Assim, para complementar o raciocínio de Braga, ressaltamos a afirmação de Pignatari que a “televisão transforma, desfaz e cria hábitos. (...) Mas a TV também mostra e analisa os hábitos que está ajudando a desfazer, transformar e criar.” (PIGNATARI, 1986, p.60).

Braga assinala ainda que poderíamos “assim dizer que o objetivo e o objeto do Campo de Estudos em comunicação, de modo quase tautológico, é observar como a sociedade conversa com a sociedade.” (BRAGA, 2001, p. 17). Então, em *A grande família* temos justamente a tematização de aspectos que abordam a sociedade e a cultura nacional. Cada nova situação traz um dado que não foge ao modelo do seriado e das características dos personagens representados de acordo com a sociedade brasileira.

A tematização de questões da atualidade manifesta-se fortemente na televisão brasileira desde a década de 1970, quando autores e diretores declamaram abertamente a intenção de fazer da ficção televisual um comentário à realidade brasileira, fosse a realidade contemporânea, tratada principalmente pelas telenovelas originais, fosse histórias abordadas principalmente em adaptações. (GUIMARÃES, 2003, p. 103).

A grande família faz parte desse viés da televisão que, através da ficção, realiza um comentário sobre a realidade nacional. Ao longo de cada episódio são discutidas questões sociais como a falta de dinheiro, desemprego e problemas familiares, entretanto todas de forma humorística. Renata Pallottini define seriado como

a história dramatizada contada em TV, dividida em episódios, na qual a unidade é dada pelos protagonistas, por um local de ação, por uma família, por uma época e, de qualquer forma, por uma filosofia, um espírito, um tom, uma visão de mundo. (PALLOTTINI, 1998, p.53).

Assim, o seriado narra uma história televisiva ficcional, e é composto por episódios separados e independentes que podem ser vistos fora da cronologia de produção. (PALLOTTINI, 1998). Na criação de um seriado são estabelecidas as características totais do programa; definidos os personagens, os propósitos do autor e as propostas de produção, a partir disso a série funciona “por acumulação; ao longo de sua feitura, os autores vão criando os casos, as histórias, os enredos que poderiam ter envolvido aquele grupo humano e que tenham a ver com a filosofia geral que conduz a série.” (PALLOTTINI, 1998, p.46).



Cada episódio de um seriado “conta uma história completa, história essa, porém, contida na unidade maior de todo o seriado, que lhe dá sentido e integridade final.” (PALLOTTINI, 1998, p.79). Renata Pallottini complementa ainda que o episódio “tem começo, meio e fim, (...) mantém personagens fixos de uma história inteira e remete-se, ainda que de maneira relativa, ao corpo da ficção maior.” (PALLOTTINI, 1998, p.79). Isso acontece devido ao primeiro episódio ter sido elaborado de forma coesa e bem definida, proporcionando uma boa história e a não necessidade de existir uma cronologia rígida quanto à exibição dos programas.

O primeiro episódio de um seriado deve, ao mesmo tempo, apresentar todos os personagens principais do conjunto, dar suas características básicas *em ação* – mostrar que são o que são por meio, principalmente, do que fazem -, contar uma boa história e dar o impulso inicial à bola que vai rolar no seriado inteiro. (PALLOTTINI, 1998, p.80).

Todos os episódios subsequentes de uma série sempre terão pontos em comum com o que foi dito no primeiro, “uma novidade total, algo que se oponha e contradiga o que tinha sido dito no primeiro episódio em termos de caracterização de personagem ou de história é mal recebido.” (PALLOTTINI, 1998, p.50). Segundo Arlindo Machado, no livro *A televisão levada a sério*, a produção seriada da televisão nos permite pensar em uma *estética da repetição* que

acontece numa variedade quase infinita de possibilidades, mas para efeitos de um estudo mais genérico, vamos agrupar as tendências predominantes em três grandes categorias: aquelas fundadas nas *variações* em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um *entrelaçamento* de situações diversas. (MACHADO, 2005, p.90).

No caso de *A grande família* temos uma *estética da repetição* fundada na metamorfose dos elementos narrativos, nessa variedade temos “uma situação ficcional mais afinada com uma estrutura seriada do que com um padrão narrativo clássico, no sentido aristotélico do termo.” (MACHADO, 2005, p. 92). Ou seja, “não há um enredo linear, uma trama a ser seguida, um objeto final a ser perseguido, (...) mas há um mecanismo interno de mutação que modifica o estatuto dos personagens de um episódio a outro.” (MACHADO, 2005. p.93).



Assim, no seriado analisado, a cada episódio temos uma situação ficcional diferente, porém as características dos personagens permanecem as mesmas, as condições nas quais estes são colocados é que se modificam a cada nova história. A *grande família* segue todas essas definições do formato de um seriado descritas acima; possui personagens bem definidos; não foge a cosmovisão da série estabelecida desde o começo; conta uma história completa em cada episódio; a cronologia se perde, pois um episódio escrito antes pode ser exibido depois; a série é baseada na metamorfose dos elementos narrativos; e, além disso tudo, se caracteriza por ser uma comédia de situações, *sitcom*.

A *grande família* é um exemplo de *sitcom*, uma abreviatura do termo *Situation Comedy*, ou comédia de situações. A *sitcom* de “forma satírica, (...) diz a verdade sobre questões sociais, políticas e familiares de uma determinada cultura.” (FURQUIM, 1999, p.5). Segundo Fernanda Furquim, a *sitcom* “chegou ao Brasil junto com a televisão, mas apenas com a TV por assinatura tornou-se popular.” (FURQUIM, 1999, p. 8).

Nesse tipo de comédia de situações são apresentadas histórias com começo, meio e fim que se enquadram na unidade geral da série e nas características dos seus personagens. Fernanda Furquim afirma que as “*sitcoms*, retratando o cotidiano de uma família típica de uma sociedade, trazem drama, humor, aventura, ficção e todas as demais abordagens imagináveis, mas acabam, também, assumindo a obrigação de fazer rir.” (FURQUIM, 1999, p.5).

Em cada episódio de uma *sitcom* temos as características básicas de um seriado de televisão; histórias com começo, meio e fim; personagens com personalidades fixas; e situações que não fogem ao enredo da série; acrescentando a isso tudo, temos a cada episódio de uma *sitcom* uma mensagem final explícita ou não. (FURQUIM, 1999).

Furquim classifica as *sitcoms* segundo tipos básicos e estilos. A *grande família* pode ser enquadrada, quanto ao tipo: *doméstica*, são as situações que envolvem pai, mãe e filhos; e quanto ao estilo pode ser dois tipos: *comédia sentimental*, são as *sitcoms* domésticas que enfocam os relacionamentos da família entre si e com a sociedade; e a *comédia social*, são as *sitcoms* voltadas à valorização do ser humano com relação a suas obrigações e posição perante os problemas da sociedade. (FURQUIM, 1999).

As *sitcoms* não visam, basicamente, fazer o público rir. São mais uma forma do escritor passar a um grande público suas idéias e opiniões sobre a sociedade em que está inserido. A graça, o riso fácil, são



conseqüências de um texto bem escrito e personagens bem elaborados dentro de um contexto bem apresentado. (FURQUIM, 1999, p.5).

É por isso que *A grande família* se constitui em uma comédia de situações, possui personagens definidos e situações criativas e bem escritas, onde os problemas do cotidiano de uma típica família de classe média baixa brasileira são abordados de forma humorística, porém sem deixar de fazer uma crítica à sociedade e ao sistema capitalista.

Os episódios de *A grande família*, por mais que possuam cenas externas, acontecem principalmente na casa da família e até as participações são trazidas para dentro do núcleo familiar, representado pela casa. Lia Zanotta Machado, no seu artigo *Famílias e individualismo: tendências contemporâneas no Brasil*, afirma que o

valor da família gira em torno do valor metafórico da “casa” e que chega a constituir um princípio ordenador quase cosmológico: o “mundo da casa” que é percebido como distinto, muitas vezes oposto ao “mundo da rua”, mundo da universalidade de direitos, mas também da impessoalidade. (MACHADO, 2001, p. 15/16).

Escolhemos um episódio de *A grande família* para analisar, entretanto essa escolha prévia do objeto de análise não impede o estudo de relação com aspectos de outros episódios do seriado. Renata Pallottini afirma que “cada episódio corresponde uma situação dramática fundamental.” (PALLOTTINI, 1998, p.46). Arlindo Machado complementa que o episódio de um seriado a

cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. (MACHADO, 2005, p.84).

O episódio que vamos abordar é *Consciência é fogo*. Ele compõe a primeira temporada da versão recente da série, produzida desde 2001, e trabalha as relações familiares, trazendo personagens de fora do círculo da família e os incorporando à narrativa desse episódio específico. O enredo enfoca o jeito sempre correto do chefe da casa, que se empenha em quebrar o conceito que a família tem dele, daí surge o cômico, justamente dessa quebra e conseqüências dela para a rotina familiar.

Com os elementos de um seriado bem descritos no objeto estudado e com as características de uma *sitcom* identificadas em *A grande família*, partimos agora para a análise do episódio.



Consciência é fogo

Consciência é fogo é o décimo episódio da primeira temporada da nova versão de *A grande família* e foi exibido em 31 de maio de 2001. O enredo desse episódio da série narra uma história entre os seis integrantes do núcleo familiar, porém gira principalmente em torno do chefe da família, Lineu (Marco Nanini). Ele é caracterizado pela família como o *certinho* da casa, que vive sempre preocupado com tudo, reclamando e julgando a conduta de todos.

Henri Bergson assinala que “é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir.” (BERGSON, 1980, p.17). O autor afirma ainda que o cômico é inconsciente e complementa que “um defeito ridículo, uma vez se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente.” (BERGSON, 1980, p.18).

Por isso, a família ao apontar esse defeito de Lineu, faz com que ele reflita sobre sua vida, sobre essa característica da sua personalidade. Roberto DaMatta, em *A casa e a rua*, aborda a teia de relações existente na sociedade brasileira e coloca em oposição o mundo da casa, onde ocorre os laços familiares e de amizade, e o mundo da rua, onde o cidadão está sujeito ao comando da lei. Ao analisar o conceito de cidadão, o autor afirma que aquele que tem “obediência às leis configura na sociedade brasileira uma situação de pleno anonimato e grande inferioridade.” (MATTA, 1997, p.82).

É assim que Lineu se sente ao procurar uma loucura na sua vida. Como não consegue, tem a impressão de que não viveu, e resolve fazer algo contra as leis, acompanhado de seu genro, Agostinho (Pedro Cardoso) e de um amigo dele, Pedrada (Chico Dias), personagem de fora do núcleo familiar fixo que faz uma participação nesse episódio. “o riso ‘castiga os costumes’. Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser.” (BERGSON, 1980, p.18).

Então, Lineu, Agostinho e Pedrada saem para pescar e beber à noite, e voltam para casa apenas no outro dia de manhã, bêbados e dirigindo o carro. Roberto DaMatta afirma que

é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. (MATTA, 1997, p.55).



O autor complementa ainda que o “cidadão é a entidade que está sujeita à lei, ao passo que a família e as teias de amizade, as redes de relações, que são altamente formalizadas política, ideológica e socialmente, são entidades rigorosamente fora da lei.” (MATTA, 1997, p.81). Os outros membros da família reclamam da atitude de Lineu e Agostinho, principalmente da ressaca física e moral, porém acabam ignorando o fato ao longo do dia.

Um arranhão na lateral esquerda do veículo sugere que, na volta da pescaria, eles bateram em algum lugar ou atropelaram alguém. Agostinho afirma que Lineu estava dirigindo o carro na volta, como ele estava muito bêbado apenas concorda com seu genro e começa a se culpar por ter infringido às leis do trânsito.

A sua consciência pesa mais ainda quando chega à casa um vizinho do bairro e amigo da família, Abelardo, mais conhecido como Beißola (Marcos Oliveira), com o braço quebrado, afirmando que um bêbado dirigindo um carro bateu numa lata de lixo que o atropelou, enquanto fechava a sua pastelaria, na madrugada anterior.

Lineu fica angustiado com a possibilidade de ter machucado o seu próprio vizinho, tenta contar a ele e à família, mas não consegue, impedido pela vergonha, covardia, e principalmente por Agostinho. Porém, após o trabalho, ele passa na pastelaria e deixa embaixo da porta um bilhete confessando o ocorrido. No momento que ele conta isso ao genro, Pedrada está na casa da família para levar o carro para o conserto e afirma que ele estava dirigindo o carro na volta e que ele atropelou uma lata de lixo.

Assim que descobrem o mal entendido, Lineu e Agostinho correm para pastelaria, cometem outro crime e arrombam o estabelecimento para encontrar o bilhete de confissão. Novamente a infração cometida por Lineu é feita na rua e não no ambiente familiar, na casa.

Quando Lineu acha o papel, percebe que Agostinho está comendo um pastel e o obriga a pagar pelo salgado, nesse meio tempo de confusão, a polícia chega e flagra os dois. “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral. (...) Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica. Daí os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem.” (BERGSON, 1980, p.33).

Tanto Beißola quanto toda a família não acreditam que Lineu está envolvido nesse crime, quebrando a imagem de *certinho* que possuía; “somos pessoas em casa ou com os amigos, quando o mundo social é englobado pelos valores da casa; mas somos



indivíduos na rua e no trabalho, quando o mundo social é englobado pelos valores das leis universais que, teoricamente, valem para todos.” (MATTA, 1997, p.150/151).

No momento em que Lineu e Agostinho estão dentro do carro da polícia, Pedrada, bêbado, bate novamente numa lata de lixo que atropela de novo Beiçola. “Os finais felizes não nos impressionam como verdadeiros, mas como desejáveis, e concretizam-se por manobra.” (FRYE, 1973, p.170). A manobra ou reviravolta no enredo desse episódio de *A grande família* foi justamente a repetição do acidente de Beiçola cometido pelo mesmo infrator da primeira vez, esclarecendo assim a confusão estabelecida.

Henri Bergson afirma que a cena será mais cômica quanto mais for repetida de forma natural, gerando uma *coincidência*, trata-se de uma situação, “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida.” (BERGSON, 1980, p.51). Northrop Frye complementa que “o riso é parcialmente um reflexo, e como outros reflexos pode ser condicionado por um simples espécime repetido.” (FRYE, 1973, p.168).

Isso acontece justamente nesse momento do episódio, quando no mesmo ambiente, porém em outra situação, com testemunhas agora, Beiçola é novamente atropelado pela lata de lixo que Pedrada bate, enquanto estava dirigindo bêbado na contramão. “É cômico (...) tomar séries de acontecimentos e repeti-las em novo tom ou em novo ambiente, ou invertê-las conservando-lhes ainda um sentido (...). É cômico porque significa obter da vida que ela se deixe tratar de modo mecânico.” (BERGSON, 1980, p.64).

Genette afirma que a “repetição é, na realidade, uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo o que lhe pertence em específico, para só conservar aquilo que partilha com todas as outras da mesma classe.” (GENETTE, 1980, p.114). O autor complementa ainda que acontecimentos idênticos ou recorrências do mesmo acontecimento são “séries de vários acontecimentos semelhantes e apenas considerados na sua semelhança.” (GENETTE, 1980, p.144). Bergson assinala que esse tipo de comédia que utiliza as séries de acontecimentos como cômicas através da repetição é uma herança do teatro bufo. Porém, é necessário ficar clara a diferença entre as situações simétricas da comédia clássica e do teatro contemporâneo.

O objetivo é sempre introduzir nos acontecimentos certa ordem matemática, conservando ao mesmo tempo o aspecto de verossimilhança, isto é, da vida. Mas os meios empregados diferem.

Na maior parte do teatro bufo, trabalha-se diretamente o espírito do espectador. De fato, por mais extraordinária que seja a coincidência, ela só será aceita pela sua peculiaridade, e só a aceitaremos se formos preparados aos poucos para recebê-la. Assim procedem freqüentemente os autores contemporâneos. Pelo contrário, no teatro de Molière, são os temperamentos dos personagens, e não os do público, que fazem a repetição parecer natural. Cada um desses personagens representa certa força aplicada constante, se arranjam inevitavelmente entre si do mesmo modo, que a mesma situação se reproduz. A comédia de situações, assim entendida, reduz-se, pois, à comédia de tipos. Merece ser chamada clássica, se podemos entender como arte clássica a que não pretende obter do efeito mais do que introduz na causa. (BERGSON, 1980, p.52/53).

Podemos, assim, classificar *A grande família* como uma comédia de situações e mais especificamente, comédia de tipos, pois são os seus personagens que movem a narrativa, e, mais especificamente no exemplo acima dado, são eles que se arranjam entre si de modo que a mesma situação se repita causando o efeito cômico da cena.

Com a confusão desfeita, Pedrada é preso por machucar Beiçola duas vezes, e Lineu e Agostinho ficam livres das acusações, porém se aproveitam da situação para passar a imagem de *foras da lei*. Principalmente Lineu que termina o episódio contando várias vezes a história à família, se vangloriando e se divertindo com toda aquela confusão. Frye assinala que o “herói cômico obterá seu triunfo, seja sensato ou tolo o que ele tenha feito, honesto ou vil.” (FRYE, 1973, p.49).

Gérard Genette classifica em quatro tipos a capacidade de repetição dos acontecimentos narrados da história e dos enunciados narrativos. *Consciência é fogo*, possui no final do enredo com Lineu reproduzindo suas aventuras com Agostinho, segundo a classificação de Genette, uma história que é contada *n* vezes, ou seja, o mesmo acontecimento é contado várias vezes, não só com variantes estilísticas, mas ainda com variações de ponto de vista. “Chamarei, evidentemente, a este tipo de narrativa, onde as recorrências do enunciado não correspondem a qualquer recorrência de acontecimentos, narrativa *repetitiva*.” (GENETTE, 1980, p.116).

Como identificamos no início, segundo Fernanda Furquim, as *sitcoms* possuem uma mensagem final explícita ou não. Do episódio *Consciência é fogo*, podemos extrair a idéia de mudanças no personagem principal que assumiu um determinado comportamento, contradizendo a afirmação da família no começo. Lineu acaba passando a imagem de que nunca é tarde para se fazer uma loucura na vida, para sentir que se viveu. Assim, o chefe da casa retira a imagem de *certinho* e ainda se vangloria no fim do episódio, contando repetitivamente as confusões realizadas.



Referências bibliográficas

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRAGA, J. L. Constituição do campo da comunicação. In: NETO, A. F.; PRADO, J. L. A.; PORTO, S. D. (Orgs.). **Campo da Comunicação**: caracterização, problematizações e perspectivas. João Pessoa: Editora Universitária, 2001. p.11-39.

COSTA, M. C. C. **Ficção, comunicação e mídias**. Coord. Benjamim Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002. (Série Ponto Futuro; 12)

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1980.

INFANTV. **A Grande Família, 2009**. Disponível em: <http://www.infantv.com.br/grande_familia.htm>. Acesso em: 7 de Jan. de 2009.

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

MACHADO, L. Z. **Famílias e individualismo**: tendências contemporâneas no Brasil. Interface: comunicação, saúde, educação, Botucatu, v. 5, n. 8, p.11-26, 2001. Disponível em: <<http://www.interface.org.br/revista8/ensaio1.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2008.

MATTA, R. da. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MEMÓRIAGLOBO. **A Grande Família, 1ª versão**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-38221,00.html>>. Acesso em: 25 de Mar. de 2009.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PELEGRINI, S. de C. A. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano. Revista Diálogos, Maringá, v. 5, n. 1, p.251-254, 2001. Disponível em: <http://www.dialogos.uem.br/viewissue.php?id=5#Resumos_de_Tese>. Acesso em: 16 dez. 2008.

PELEGRINI, T.; JOHSON, R.; XAVIER, I.; GUIMARÃES, H.; AGUIAR, F. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. (Instituto Itaú Cultural).

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VALVERDE, M. E. G. L. Estética e recepção. In: NETO, A. F.; HOHLFELDT, A.; PRADO, J. L. A.; PORTO, S. D. (Orgs.). **Comunicação e corporeidades**. João Pessoa: Editora Universitária, 2000. p. 87-100.

WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. **A Grande Família, 2001**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Grande_Fam%C3%ADlia>. Acesso em: 18 de nov. de 2008.