

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

HUMOR COTIDIANO:
A LINGUAGEM NARRATIVA DO SERIADO “OS NORMAIS”

PEDRO WILLMERSDORF

RIO DE JANEIRO

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

HUMOR COTIDIANO:
A LINGUAGEM NARRATIVA DO SERIADO “OS NORMAIS”

Monografia submetida à Banca de Graduação
Como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Jornalismo.

PEDRO WILLMERSDORF

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

RIO DE JANEIRO

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Cristina Rego Monteiro da Luz

Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Augusto Henrique Gazir Martins Soares

Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2009

WILLMERSDORF, Pedro. **Humor cotidiano: a linguagem narrativa do seriado “Os Normais”**. Orientador: Mauricio Lissovsky. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.

Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho analisa a linguagem narrativa do seriado “Os Normais”, de autoria de Alexandre Machado e Fernanda Young, dirigido por José Alvarenga Jr, e protagonizado por Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres. Para decifrar corretamente as características que moldaram o programa, exibido pela TV Globo entre 2001 e 2003, serão apresentadas definições acerca da linguagem televisiva, do formato dos seriados na televisão brasileira e origem dos integrantes da equipe responsável pela história da atração. Em seguida, a análise das três temporadas de episódios do programa. Posteriormente, será analisado o filme baseado na série e lançado após a extinção do programa, ainda em 2003. Como método de legitimação dos argumentos e pontos de análise desta monografia, como desfecho do trabalho será apresentada uma breve entrevista feita com Alexandre e Fernanda, criadores de “Os Normais”.

Palavras-chave: Os Normais (programa de televisão), roteiros de televisão, humor brasileiro.

ÍNDICE

1. Introdução	01
2. A linguagem televisiva	06
3. O seriado televisivo brasileiro	11
4. TV Globo e Núcleo Guel Arraes	14
5. Os Normais	19
5.1 Perfil do programa	20
5.2 Análise das temporadas	23
6. Análise: Os Normais – O Filme	34
7. Com a palavra, os criadores: entrevista com Alexandre Machado e Fernanda Young	37
8. Conclusão	39
9. Referências Bibliográficas	42

1. INTRODUÇÃO

Quase 60 anos após seu surgimento, a televisão continua sendo um objeto obscuro, por mais que a presença dessa caixa eletrônica nos lares ao redor do mundo seja um fato predominante. O obscurantismo está relacionado à ideia de que a TV ainda não recebeu os estudos e análises necessários para atribuir definições de peso a este aparelho tão presente na vida de todos.

Se comparados a estudos feitos sobre áreas como economia, saúde e educação, os levantamentos e debates em torno da televisão ganham relevância insignificante, pois ainda não conseguiram derrubar estereótipos que surgiram de forma concomitante à gênese desse veículo. Mas por que tanta dificuldade em colocar sob o foco de análise este elemento de importância fundamental à construção de discursos sociais?

Primeiramente, é primordial destacar o *status* ocupado pela televisão: as mensagens produzidas são recebidas, de forma idêntica, ao redor de todo o mundo, em diferentes contextos, sociedades e realidades culturais. Encaixada sob a pesada alcunha de “meio de massa”, a TV alcançou popularidade tamanha que conseguiu a façanha de, grosso modo, assustar os meios acadêmicos, os quais não iniciaram jamais um conjunto de estudos mais aprofundados.

Não só a resistência dos intelectuais minou o caráter científico da TV, como também proliferaram críticas deste setor, baseadas no argumento de standardização e homogeneização difundido pelo discurso televisivo, engendrado pelo consumo solitário de entretenimento dos cidadãos, crédulos receptores da chamada “indústria cultural”.

Em breve curso, a televisão viu-se encastelada entre dois muros imensos: o do sucesso popular e o da crítica maciça pelas camadas acadêmicas. Sem dúvida, este embate de forças em torno da caixa eletrônica imobilizou qualquer esforço de análise, sem haver alteração de *status*, como também nenhuma evolução relevante nos campos de estudo. No entanto, a não-formação de análises embasadas permite a difusão de, praticamente, todos os discursos. E, claro, quanto mais radical, mais eco alcança, tornando-se, de certa forma, “verdadeiro” sob a ótica de muitos.

Entre os mais radicais, encontra-se o discurso voltado à descaracterização da televisão como veículo de produção de cultura: os produtos deste meio não seriam de base cultural. Construída e transmitida de modo unilateral, a mensagem televisiva iria de encontro a um telespectador passivo, apenas receptor, sem retroagir às construções de discurso recebidas. Ledo engano. Mesmo sem estudos aprofundados, a televisão

responde a argumentos sem dados científicos, na prática. São inúmeros os exemplos de telenovelas que são repensadas, encurtadas ou até prolongadas, conforme a reação da audiência. Este reflexo oriundo de uma resposta do público já pode ser considerado uma ingerência do telespectador na estrutura televisiva.

Outro ponto a ser discutido em relação a não-formação de estudos embasados sobre a TV é a vitória do sistema privado de televisão sobre o sistema público. Logo após a Segunda Guerra Mundial, na Europa, surgiu o conceito de televisão pública, baseada em argumentos herdados do conflito: havia um pânico sobre a possível dominação de veículos de comunicação em massa, devido ao uso destes meios pelos governos extremistas da guerra. Logo, o projeto inicial, na década de 50, era o domínio público sobre a televisão, além de uma rejeição ao modelo privado desenvolvido pelos Estados Unidos durante os anos de confronto. Além dos perigos do lucro oriundos de uma TV privada, o pensamento europeu girava em torno de um ideal de democratização cultural através da televisão, devido a seu grande alcance de transmissão de mensagens.

Apesar de, neste início de disseminação, a TV ainda vestir um manto de meio democrático, os governos ao redor do mundo adotaram posturas diferentes diante da administração da caixa eletrônica: na América Latina, França e Itália, o Estado passou a exercer forte poder de administração, enquanto que, na Grã-Bretanha e na Alemanha, a força estatal não atuou de modo, digamos, tão intenso. Estas diferentes formas de dominação da TV demonstram vários aspectos, como o temor de alguns, o fascínio de outros e, para todos, o imenso poder que o veículo proporciona a quem o controla.

Inicialmente, entre as décadas de 50 e 70, o modelo público prosperou de forma quase absoluta, com a preocupação administrativa de produção de programas educativos e populares. No entanto, em alguns países, como na Grã-Bretanha, iniciou-se um movimento de contestação: até onde iria a necessidade de não se ter outro canal? Esta pergunta teria origem em duas contestações básicas: os critérios de nomeação para cargos nas TVs públicas e as definições de “educativo” e “popular” sobre a produção feita, após quase duas décadas de dominação do sistema público. Ainda reticentes quanto ao papel da televisão privada, a Europa levantou a questão relacionada à criação de uma segunda emissora pública.

Na década de 70, iniciou-se um processo de desgaste do modelo público, por diversos motivos. O avanço tecnológico permitiu à audiência questionar de forma menos acanhada o serviço público de televisão, com o advento, por exemplo, do videocassete, acentuando o desejo de liberdade. Além disso, o embrutecimento do poder

político sobre o sistema público minou a credibilidade do modelo, como na França, onde o governo questionou a experiência das emissoras regionais, com receio de questionamentos ao discurso antes unificado e perpetrado pela TV pública. Em resumo, a televisão pública desgastou-se, basicamente, por não se renovar, tanto em conteúdo quanto em termos de equipe. Tornou-se alvo da burocracia, do sindicalismo e do fisiologismo. No Brasil, com a abertura política, a troca pelo sistema privado, na década de 80, foi ainda mais facilitada.

A princípio, a ideia de capital privado no lugar do público trouxe um conceito de liberdade que, mais tarde, seria destruído. O telespectador, em busca de novas e renovadas imagens, mergulhou no imaginário da concorrência do modelo privado, suposto motor criativo para as novas emissoras. O que antes era unânime, adequado ao conceito de democratização cultural, tornou-se cafona, ultrapassado.

No entanto, assim como o capital de grupos particulares fomentou o desenvolvimento tecnológico e a busca pela conquista do público, ele também esteve atrelado a interesses privados. Logo, nunca foi, nem é objetivo destes grupos a estimulação de conteúdo que suscite pensamento crítico da audiência. Em poucas palavras, cabe às emissoras privadas concorrerem entre si na luta pelo telespectador. A estratégia: familiarizar-se com este.

Os canais privados, da década de 80 até os dias de hoje, desprendidos do caráter educativo do sistema público, funcionam sob o objetivo de arrebanhar um número sempre maior de espectadores do que as concorrentes. Logo, métodos de conquista foram surgindo ao longo destes anos, como a reprodução de conteúdos que despertem identificação no público. Em contrapartida, esse modelo de televisão baseou-se, durante muito tempo, na alienação do processo de produção de mensagem, ou seja, transmitindo ao público os conteúdos como mensagens objetivas, sem a percepção de que seriam discursos envoltos em interesses privados.

No Brasil, o fim da década de 80 pode ser considerado um ponto de mudança em relação à estrutura de linguagem televisiva, com a aceitação de um fluxo de mão dupla entre emissor (TV) e receptor (público) de mensagens. A televisão passou a falar sobre si mesma, sem medos ou receios, mas também sem se preocupar tão severamente com a conquista da audiência. Encontrou o meio termo entre entretenimento e pensamento crítico, principalmente em programas humorísticos.

Um deles, *Os Normais*, é o objeto de estudo deste trabalho. Reunindo uma equipe oriunda do grupo responsável por uma série de inovações neste período de mudança da

linguagem da televisão privada, este seriado será abordado tanto de forma estrutural, como de conteúdo.

Mas, antes, é necessário definir alguns conceitos genéricos sobre o universo onde se localiza este produto televisivo. Primeiramente, uma exposição sobre conceitos básicos que gerem a linguagem televisiva tradicional. Logo no próximo capítulo, a partir de conceitos e teorias engendradas por alguns autores, como Muniz Sodré, Arlindo Machado e Dominique Wolton, serão apresentadas as principais características da televisão privada, após seu período de disseminação generalizado, isto é, dos anos 60 em diante. Neste trecho do trabalho, será detalhado o papel da sociedade diante do veículo televisivo, sua função e posicionamento em frente às mensagens transmitidas (e como a ser explanado adiante, recebidas) pela TV.

Em seguida, partindo para seara mais específica, serão traçados elementos componentes do formato em questão em *Os Normais*: o seriado televisivo, em especial, o brasileiro. Suas origens, influências, heranças e dificuldades em ganhar popularidade em meio à sociedade brasileira, principalmente pela potência de um eterno formato rival, responsável por grande parte dos obstáculos enfrentados pelos seriados no Brasil: as telenovelas.

Posteriormente, será apresentado um perfil resumido da Rede Globo de Televisão, canal transmissor de *Os Normais*: nada de muitas delongas, o perfil tem a função de simplesmente contextualizar a atração dentro do panorama de programação da emissora. E, ainda no mesmo capítulo, será apresentado o Núcleo Guel Arraes, grupo de criação formado por representantes de diversas áreas (teatro, cinema, publicidade, vídeo independente) e que, além de trazer inovações marcantes para a TV no fim da década de 80, foi berço de todos os integrantes da equipe criadora de *Os Normais*. Ao fim do capítulo, um breve perfil de cada um dos componentes que participaram da história do programa.

Após contextualizações e definições, enfim, será exposto o estudo de caso do seriado e de sua linguagem narrativa repleta de características herdadas do Núcleo Guel Arraes. Primeiramente, uma breve apresentação do programa e um tripé introdutório: perfil do relacionamento dos personagens protagonistas, Rui e Vani; perfil de Vani, interpretada por Fernanda Torres e perfil de Rui, interpretado por Luiz Fernando Guimarães. Após o breve perfil, serão analisadas as três temporadas, separadamente, a partir do episódio de estreia de cada uma, mas com citações a demais episódios ao longo

da análise, para maior embasamento na descrição da linguagem narrativa que marcou os três anos de exibição do programa.

Terminado o estudo das temporadas, será apresentada uma análise do longa-metragem baseado na série e levado às telas em 2003, após a extinção do programa. Como será demonstrado, o filme trouxe novos nós aos laços que interligam as temporadas e também introduziu novos capítulos na história de vida do casal protagonista. Em tempo: o longa contou com a mesma base criativa do seriado.

Já no setor conclusivo do trabalho, uma entrevista por e-mail com os autores, Alexandre Machado e Fernanda Young, com respostas que ratificam todos os elementos apresentados ao longo da monografia.

Por fim, uma conclusão opinativa e responsável por breve resumo dos pontos apresentados, defendidos e sugestionados durante a explanação. Ao término da conclusão, constam as referências bibliográficas que serviram de base ao estudo de caso do seriado *Os Normais*.

2. A LINGUAGEM TELEVISIVA

Logo nas primeiras páginas de *A televisão levada a sério*, Arlindo Machado coloca em xeque a relação da televisão com a sociedade, a partir da exposição de uma situação comum no cotidiano:

De fato, não soa muito inteligente dizer-se apaixonado pela televisão. Se a confissão de amor pela literatura ou por quaisquer outras formas sofisticadas de arte funciona como uma demonstração (às vezes também uma impostação) de educação, refinamento e elevação do espírito, a paixão pela televisão é, em geral, interpretada como sintoma de ignorância, quando não de desequilíbrio mental. Mas por que as coisas são assim? (MACHADO, 2000, p. 9)

Apesar de, após 59 anos de sua chegada ao Brasil, a televisão ter alcançado popularidade inegável, poucas são as pessoas que assumem com despreendimento seu contato diário com essa caixa eletrônica, tão presente nos lares brasileiros. Assim como a dificuldade em se identificar aqueles capazes de assumir a proximidade com o conteúdo transmitido via TV, como por medo, há uma escassez de estudos de caso ligados a produtos oriundos do meio televisivo. Ao percorrer as estantes da biblioteca da USP, Arlindo Machado faz tal constatação, ao perceber que nenhuma publicação “cita um único programa nem examina uma única experiência de televisão” (MACHADO, 2000, p. 16). Talvez seja a hora de se produzir tais trabalhos, com análise de programas e outras construções televisivas que possam expandir o interesse e extinguir o medo em torno da afeição por essa mídia. Mas antes de qualquer estudo de caso, é necessário traçar um perfil sobre o meio que sustenta tal produto, no caso, a televisão. Qual a definição e, ainda, a função da linguagem televisiva?

Para Muniz Sodré, a linguagem televisiva estaria estruturada em um tripé, através dos processos de: individualização familiarizada, repetição analógica do real, e reprodução do *já existente* e elaborações em espelho da fantasia. Vamos a eles.

Primeiramente, a função básica (e primordial) da televisão é manter contato com o espectador, mas de forma distinta de outros meios, como o cinema e o teatro. Essa caixa eletrônica parte do princípio da individualização do público, como se a comunicação fosse executada de forma exclusiva, dentro da casa de cada um dos telespectadores. Diferentemente do cinema ou do teatro, não há a ideia de coletividade, plateia, sessão.

No entanto, a individualidade buscada pela linguagem da TV é baseada em um pequeno grupo de pessoas que funcionam, diante da emissão televisiva, como um receptor em bloco, ou seja, sem deixar de ser, apesar de um grupo de pessoas, um receptor individualizado. Como método dessa “individualização familiarizada”, Muniz Sodré exemplifica os primórdios da dramaturgia brasileira:

Este modo de recepção se inscreve no sistema significativo da produção televisiva, intervindo tanto na natureza como na qualidade dos conteúdos transmitidos. É sintomático que a telenovela brasileira – que já alcançou um índice notável de especificidade televisiva – tenha começado com dramas cuja ‘unidade de lugar’ era a casa, acentuada em seus diferentes compartimentos: a alcova (O direito de nascer), a copa-cozinha (Antônio Maria), a sala de visitas (Beto Rockefeller). (SODRÉ, 1977, p. 58)

Logo, com essa tentativa de aproximação entre emissor e receptor, o discurso televisivo chega ao telespectador como algo natural aos olhos. Uma mensagem reconhecida facilmente pelo público, tão identificado com os códigos que a compõem. A televisão tem a função de encobrir seu processo de produção: não há o deslocamento de um público a uma sala de teatro/cinema para reprodução/interpretação de cenas. O espaço televisivo é criado dentro da casa das famílias, isto é, não existe o encontro de duas zonas (emissor e receptor), e sim a interpelação da segunda zona pela primeira.

E, para transmitir sua mensagem, a televisão absorve qualquer aresta que exponha o processo de construção da mesma. A TV se transforma no “olho da família” (SODRÉ, 1977, p. 59). O discurso televisivo passa a ser natural à visão do telespectador. No entanto, como será apresentado mais à frente neste trabalho, nem sempre a linguagem televisiva é transmitida sob a camuflagem que esconde o processo de construção da mensagem.

O segundo processo diz respeito à reprodução analógica do real, baseada nos aspectos e características da montagem das imagens televisivas, que tem os princípios de: simplicidade do quadro, familiaridade da apresentação e clareza das imagens mostradas. “A linguagem da tevê é basicamente a mesma do jornalismo, porque visa sempre a mostrar algo que se dá fora do vídeo e supostamente no mesmo tempo histórico do espectador” (SODRÉ, 1977, p. 71). Além da familiaridade exposta por Muniz Sodré, a televisão busca a simultaneidade temporal junto ao público. Diferentemente do cinema, onde a montagem é um recurso estético, a colagem visual da

TV busca simplesmente um contato direto com o telespectador: a intenção é de fazer simultâneos os tempos de exibição e o vivenciado por quem está à frente da televisão.

Em muitos casos, a repetição do real na tela da tevê é tão aprimorada e detalhada que excede o tempo real do telespectador: um copo d'água bebido por um personagem em uma novela é exibido de forma quase exaustiva, tamanha a preocupação com o realismo temporal e visual da cena. De certo modo, pode-se apreender essa função quase didática da repetição analógica do real como uma desvalorização da imagem televisiva. Mas, na verdade não se trata de apequenar o poder do que é visto na telinha, em detrimento do que é dito: a imagem deve explicar a realidade exposta. E, nesse caso, o poder visual é menor que o verbal.

Em suma, além da familiaridade criada pela ambientação e conteúdo da mensagem televisiva, a função da TV é levar ao telespectador uma reprodução da realidade vivenciada por este, repetida (exaustivamente) de forma analógica na tela. Repetição esta de caráter explicativo, quiçá didático em muitas situações. Não se trata de um recurso visual, e sim de uma função primordial para o processo de conquista do público diante do que é transmitido pela mensagem.

O terceiro processo é subdividido em duas vertentes: primeiramente, a chamada “ficção sem fantasia”, que nada mais é do que a exibição de cenas em que, mais do que o conteúdo, o contexto seja o mais familiar possível com o público. Por exemplo, imagens de violência: mais importante do que o que se desenrola na tela, a televisão é um veículo de identificação, logo, a violência precisa ser transmitida de modo familiar. Seguindo esse princípio, uma cena de troca de tiros em um noticiário causaria muito menos impacto (ou sustos) no telespectador do que um tiroteio entre gângsteres em um filme, pois a violência exibida pelo telejornalismo demonstra muito mais proximidade com o público.

Assim também funciona a ficção televisiva, pois quanto mais íntima com o espectador se mostrar uma história, mais fadada ao sucesso ela estará, justamente por essa criação de laços entre emissor e receptor, parte do processo de familiarização que envolve, de modo geral, a linguagem televisiva.

A outra vertente deste terceiro processo diz respeito à “moral doméstica”, buscada pela linguagem da TV, isto é, a preservação do senso comum, das convenções sociais e do *status quo*. Busca justificada pela abrangência alcançada pela televisão e pelo suposto caráter de democratização que sempre permeou sua história. Logo, ousadias relacionadas ao caráter moral das atrações não fazem parte da linguagem televisiva, a

priori. Para representar com poucas palavras, Muniz Sodré resume brilhantemente essa faceta conservadora da televisão:

A tevê tem muito pouco da decantada ‘janela para o mundo’, sendo antes o espelho deslumbrante da ordem da produção. (SODRÉ, 1977, p. 83)

Acima da linguagem televisiva, podemos definir o veículo “televisão” em duas dimensões que comportam a linguagem baseada nos três processos já expostos aqui: a dimensão técnica e a dimensão social. A primeira, ligada diretamente à imagem; a segunda, ao público. Além de serem comportadas dentro do mesmo veículo, essas duas esferas são indissociáveis, logo, a imagem não só transmite, como absorve características do público, o que ratifica o argumento de que a televisão não só cria conceitos, como também reflete aqueles criados pela audiência. Dominique Wolton, em poucas linhas, define bem esse pensamento:

A técnica concerne à produção e à difusão de imagens relevantes de gêneros e status diferentes (informações, espetáculos, esportes). A dimensão social remete à recepção de massa em condições sociais e culturais muito diferenciadas. (WOLTON, 1996, p. 65)

A mistura dessas duas dimensões caracteriza a alcunha de “meio de massa” dada à televisão, “em que o termo ‘meio’ remete à imagem e o termo ‘massa’ à sociedade” (WOLTON, 1996, p. 75). A interação é a marca mais forte entre esses dois níveis, em que o público recebe um feixe de imagens contextualizado justamente na realidade em que esse mesmo público se encontra. Na contramão, a audiência retroage, conforme as condições de produção e exibição das imagens que chegam até ela. Esse círculo vicioso de transmissão de mensagens é justificado pela gama de caracterizações que define o público televisivo, não só popular, como também não só elitista, como também não só o chamado “público médio”: “uma espécie de mistura dos três, chamado impropriamente de ‘público de massa’” (WOLTON, 1996, p. 75).

A impropriedade do nome está ligada à ideia de homogeneidade da massa, característica que, sem dúvida, está longe do perfil do público televisivo, formado por camadas tão distintas da sociedade quanto às atrações que formam a programação de TV. Portanto, justamente por conta dessa seleção heterogênea dos públicos, a

mensagem televisiva foge sempre da estranheza, das especificidades, de particularidades que possam restringir a audiência.

Longe da defesa de um véu democrático e civilizador sobre a linguagem televisiva, Pierre Bourdieu define essa fuga das especificidades como uma “censura invisível”, característica essencial do perfil dominador e ramificado a todas as classes que compõe a estrutura televisiva. Não se pode falar muito na TV e sobre a mesma, justamente para não destruir o manto de familiaridade e intimidade jogado sobre o público.

Foi assim que a tela de televisão se tornou hoje uma espécie de espelho de Narciso, um lugar de exibição narcísica. (BOURDIEU, 1996, p. 17)

Esse trecho de *Sobre a televisão* define exatamente a relação entre a caixa eletrônica e a audiência, moldada no reflexo do contexto social, com mudanças gradativas, conforme a reação do público. Sem colocar em xeque os meios de produção, trazendo ao processo espontaneidade e familiaridade.

Em resumo, a linguagem televisiva pode ser definida através de conceitos que advêm da própria televisão, como de características transmitidas pelo público receptor. A busca pela familiaridade é peça-chave para a aceitação da TV entre todas as camadas sociais as quais alcança. Logo, estão vetadas particularidades e a exposição dos métodos de produção da mensagem, estando aquele que “transgredir” essas regras à beira do fracasso.

A audiência precisa se identificar na tela, portanto a linguagem televisiva deve ser baseada em situações que remetam ao contexto em que o telespectador se encontra. E, sendo localizado dentro de uma disforme e heterogênea massa, esse telespectador se sente representado em imagens próximas ao seu cotidiano.

A seguir, nas demais elucubrações deste trabalho, serão ratificados alguns traços da linguagem televisiva, como a busca pela familiaridade e a representação, na tela, do real já existente. Entretanto, alguns dogmas, como a não-demonstração dos métodos de produção da mensagem, serão botados a baixo. Antes do estudo de caso, foco desta monografia, é preciso contextualizar o nicho em que se encontra o objeto de estudo: o das séries televisivas.

3. O SERIADO TELEVISIVO BRASILEIRO

Objeto de estudo discreto no meio acadêmico brasileiro, o seriado televisivo é um elemento recente dentro do universo da TV. Suas origens, basicamente, se deitam em duas vertentes: o teleteatro e as telenovelas. O primeiro grupo teve muito destaque na década de 60, quando as novelas ainda não haviam alcançado a popularidade da qual até hoje se vangloriam. Adaptações de grandes clássicos da literatura nacional, os teleteatros eram gravados em estúdio, com exibição a uma plateia, ao vivo, ou somente filmado para posterior exibição. Até o fim da década de 70, quando as novelas ainda eram transmitidas apenas em alguns dias da semana, o teleteatro foi hegemônico. Com a gradual disseminação do videoteipe, as telenovelas começaram a ganhar estrondoso espaço. A definição do papel da telenovela pode ser abordado nas linhas a seguir:

Uma certa insistência de a televisão brasileira falar de um Brasil, ao menos de uma certa imagem dele, para os brasileiros, em termos de construção de um imaginário nacional. (RONDELLI, 1998, p. 29)

Com a cessão de recursos cinematográficos durante a ditadura militar no Brasil, as novelas se tornaram veículo de formação de uma identidade nacional conveniente aos governos que se sucediam no poder. Unidade nacional através da tela da televisão. Chegados os anos 80, com a abertura política, o gênero tornou-se arena de debate de questões públicas, de interesse nacional, mas sem a ingerência estatal, como na década anterior. O maior símbolo desse novo papel das novelas pode ser observado em *Vale Tudo* (1988/89), de Gilberto Braga, em que a corrupção foi tratada de forma aberta e crítica, algo impensável nos anos de chumbo.

No entanto, durante essas três décadas, mesmo que de forma incipiente, o seriado televisivo ganhou vida no Brasil. Os primeiros exemplos são remetentes à década de 50, quando o *american way of life* era o molde principal. Na TV Record, o seriado de aventuras *Capitão 7* e a comédia de costumes *Alô Doçura*, este nos moldes do ianque *I Love Lucy*. No início da década de 60, o primeiro sucesso nacional do gênero: *Vigilante Rodoviário*, que chegou a ultrapassar a audiência dos seriados estrangeiros.

Nos anos 70, os seriados, sob a batuta severa do regime militar, passaram a enxergar a realidade brasileira. Alguns exemplares: *A Grande Família*, *Carga Pesada*, *O Bem Amado*, *Malu Mulher* e *Plantão de Polícia*. Na década seguinte, como já

comentado em relação às telenovelas, as produções passaram a discutir um novo Brasil, cheio de contrastes e renovado politicamente. Os seriados de maior destaque desse período são: *Amizade Colorida*, *Quem Ama Não Mata* e *Armação Ilimitada*.

Nos anos 90, ascensão do gênero, com o sucesso de *Confissões de Adolescente* na TV Bandeirantes, e de duas produções da TV Globo: o policial *A Justiceira e Mulher*, programa nos moldes do americano *Plantão Médico*. Ainda neste período, a Globo obteve grande êxito ao apostar em comédias de costumes, com a adaptação de obras literárias de Luis Fernando Verissimo (*Comédias da Vida Privada*) e Nelson Rodrigues (*A vida como ela é...*). Mas, apesar de muitos nomes de sucesso, o seriado nunca alcançou a popularidade do gênero da telenovela. Aliás, qual a melhor definição do formato dos seriados?

Sequências de histórias independentes, vividas pelos mesmos protagonistas, articuladas numa ação que se desenvolve dentro de um contexto cultural determinado. (MELO, 1998, p. 32)

A definição de conceito dos seriados parece simples, mas, na prática, desenvolve características que são próprias do gênero. As séries, geralmente semanais, muitas vezes não têm suas histórias encerradas em um mesmo episódio, surgindo um caráter de continuidade único desse gênero. No entanto, por mais que as ações sejam distintas de um episódio para o outro, os seriados apresentam um mote (cômico ou não) que se mantém como fio condutor de todo o programa: o telespectador espera um comportamento do roteiro e dos protagonistas, pois, semanalmente, está acostumado à mesma linguagem, ao mesmo cenário e aos mesmos personagens.

Outro ponto de análise é o lugar ocupado pelos seriados na TV brasileira, uma vez que as telenovelas sempre se posicionaram, de certa forma, no papel de formação de identidade nacional. Logo, as séries passaram a ser um espaço de experimentação estética e de linguagem. Nesse contexto, vários nomes originários de diversos ambientes que não o da televisão (ambientes como cinema, publicidade, jornais impressos, vídeo independente) ganharam destaque na produção televisiva.

Sem a pressão da necessidade de conquistar a audiência com o mesmo afincamento que as telenovelas, os seriados passaram a ser veículos para o desenvolvimento de tecnologias televisivas, resultando, nos anos 2000, inclusive na utilização de película em algumas produções. E, claro, com a participação de profissionais de diversas áreas já

citadas, elementos dos mais diversos campos foram trazidos para a telinha: efeitos de *zoom* com a objetiva das câmeras, cortes rápidos de imagem como nos videoclipes, recursos de computação gráfica na inserção de técnicas, entre outros. Em resumo, toda ousadia que sempre faltou às telenovelas, sempre sobrou aos seriados, até mesmo na emissora-símbolo das grandes audiências de novelas: a TV Globo.

A seguir, uma breve apresentação dessa emissora carioca, palco das inovações trazidas por um grupo de autores, diretores e atores, dentro do universo dos seriados: o Núcleo Guel Arraes, berço de *Os Normais*, série objeto de estudo deste trabalho.

4. TV GLOBO E NÚCLEO GUEL ARRAES

Com 44 anos de existência, a Rede Globo de Televisão é a emissora de TV mais popular e com maior faturamento no Brasil. Entre muitas especulações sobre os motivos do sucesso (monopólio, para alguns), o argumento mais plausível talvez seja o da preocupação do canal fundado por Roberto Marinho (1904-2003) em dialogar com todas as camadas da população. Os defensores do caráter monopolizador da Globo criticam esse diálogo como um processo de alienação. Outros apontam aí uma oferta de modernização ao telespectador (em todos os níveis).

Em meio a esse debate, pouco se discute o que realmente propulsionou essa emissora carioca ao status que ocupa atualmente: ela agrega o sentido básico da linguagem televisiva, ou seja, refletir a sociedade e, ao mesmo tempo, ser parte do ideal desta. Sem a presença de uma concorrente de peso, a Rede Globo teve espaço para experimentar, criar conceitos, uma estética, uma ideologia, além de refletir as características do povo brasileiro. Resultado: a TV Globo é um símbolo de identidade nacional, isto é, um ponto em comum que liga toda a população do Brasil.

“De fato, a Globo coloca-se como uma indústria, um instrumento de modernização e integração e um fator de identidade nacional” (WOLTON, 1996, p. 159). Não há na emissora qualquer resquício de tentativa quanto à modificação de estruturas sociais. A TV Globo sempre quis apenas dialogar com essas estruturas, representá-las como são. Daí a crítica de muitos quanto ao papel alienante do canal no imaginário popular. Estaria a emissora fadada a alienar cada vez mais a população por estar inserida justamente no conceito de espelho da sociedade e transmissor de conceitos remodelados e retransmitidos após um reflexo nesse espelho?

Mais do que discutir o sexo dos anjos, este capítulo tem o papel de contextualizar o objeto a ser analisado a seguir: o seriado *Os Normais* foi exibido pela TV Globo, símbolo de identidade nacional, às sextas-feiras, após o programa jornalístico *Globo Repórter*. Por mais que a emissora seja apontada como veículo de alienação em massa por alguns, justamente por seguir certos conceitos abordados anteriormente, como o papel de espelho não transformador da sociedade, o programa em foco trouxe algumas mudanças à visão tradicional da linguagem televisiva. Mudanças herdadas de um núcleo de criação televisiva: o grupo de autores comandado pelo pernambucano Guel Arraes, do qual não só fizeram parte os criadores de *Os Normais*, como também os protagonistas.

Antes de, enfim, dar início à análise do seriado *Os Normais*, é preciso decifrar sua gênese. Não só a origem da produção, mas como dos integrantes da equipe. No entanto, para não se cair na armadilha maçante de perfis históricos de cada um dos integrantes, é mais interessante abordar esse berço comum a todos: o Núcleo Guel Arraes.

Criado na TV Globo em 1991, esse grupo criativo tem, hoje, papel fundamental na produção televisiva, pois foi (e ainda é) sinônimo de mudanças e experimentações no meio televisivo, sem nunca deixar de lado a preocupação com a audiência da maior emissora do país. Comandado pelo diretor pernambucano Guel Arraes, esse núcleo é uma reunião de atores, diretores, redatores e roteiristas oriundos do movimento do vídeo independente, do cinema marginal dos anos 70, do teatro alternativo e dos jornais nânicos.

Antes mesmo de se tornar um núcleo, esse grupo de criadores deu as caras na telinha ainda nos anos 80, com a série *Armação Ilimitada* (1985-1988): no elenco, integrantes de *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, grupo de teatro alternativo que se tornou ícone cultural na década de 70, dialogando com o cinema *underground*, a poesia marginal, a música e o cinema: “Livre trânsito entre Tchaikovsky e os Beatles, o texto clássico e os comerciais de TV, a *persona* dramática e a pessoa do ator” (BUARQUE DE HOLANDA, 2004, p. 9-11). Engendrado por Hamilton Vaz Pereira, o coletivo teatral tinha como integrante Luiz Fernando Guimarães, que viria a participar de *Armação Ilimitada* e, depois, protagonizar *Os Normais*. Como principais características do *Asdrúbal...* levadas à TV em *Armação Ilimitada* podemos destacar três: a exploração de um mix de formas artísticas. Mistura de elementos circenses, música pop, cinema, além da valorização da *persona* do ator, isto é, uma osmose entre características do personagem e do ator; radiografia de uma geração. Importante lembrar que o *Asdrúbal...* foi dissolvido em 1984, ou seja, antes da exibição de *Armação Ilimitada*. Logo, as características foram herdadas pela série, na melhor acepção da palavra. O programa tornou-se ícone de uma nova expressão televisual, em que a televisão passou a falar sobre si mesma, desconstruindo a ideia de veículo alienante, de “janela para o mundo”. *Armação Ilimitada* parodiava os enlatados americanos, trazendo elementos do videoclipe, das HQs e do teatro de inspiração *brechtiana*.

A partir do seriado de enorme sucesso, foi percebida uma disseminação de conceitos e elementos característicos dos programas engendrados por Guel e seus colaboradores. Entre eles, Hamilton Vaz Pereira (como mencionado, fundador do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*), Jorge Furtado (diretor gaúcho, defensor da

metalinguagem explícita nas atrações mescladas com humor) e Marcelo Tas (marcado pelo uso de paródias e construções sobre os próprios processos de produção na TV).

Em resumo, são observadas duas características claras dentro deste Núcleo Guel Arraes: o apelo à paródia da própria TV e a preocupação em explorar a função cultural da televisão, levando em conta sua intertextualidade com outros meios. Assim como o *Asdrúbal...* influenciou o núcleo com os elementos já citados, pode-se dizer que esse grupo criativo comandado por Guel foi um marco de experimentação da TV Globo, recebendo influências, mas, claro, deixando heranças até hoje visíveis na programação televisiva e que quebraram com a linguagem televisiva tradicional. Vamos a alguns destes objetos do inventário do núcleo.

A valorização da montagem, dentro do chamado conceito de “estética do videoclipe”, foi um ponto forte deste núcleo já em *Armação Ilimitada*: cortes rápidos, tela dividida, deformação de imagens. Vários recursos passaram a ser usados na edição das imagens como formação de conceito. A mensagem, além da verbalização e das cenas exibidas, passou a ser construída na forma como eram editadas as gravações. Sem dúvida, forte influência dos egressos do vídeo independente e da publicidade, como o publicitário (e, hoje, cineasta) Fernando Meirelles, também colaborador da trupe.

A autorreferencialidade foi outro elemento trazido aos holofotes pelo núcleo. E talvez seja a característica mais marcante deixada por ele, sendo ainda hoje, recorrente na TV. A caixa eletrônica passou a falar, exaustivamente, de si mesma. *Game show* e *making of* passaram a serem termos comuns na TV brasileira. O programa do Núcleo Guel Arraes que mais evidenciou essa tendência foi *TV Pirata*: pura metalinguagem, o humorístico foi o primeiro a parodiar outras atrações da programação. Em forma de esquetes, entravam em cena telejornais, novelas, programas de entrevista. Foi a partir daí que a televisão passou a se olhar no espelho, a conseguir, com voz crítica, analisar a si mesma. Sempre com humor afiado, claro.

Com Guel Arraes, o processo passou a fazer parte do produto. A televisão reconheceu o público como um interlocutor crítico e transformou o discurso televisivo, antes objetivo, em um simples discurso, como outro qualquer, carregado de subjetividade. Isso se deu com a exposição das entranhas do processo, em que a realidade passou para o lado de lá da tela. Como em *Muvuca*, outra atração do núcleo, comandada por Regina Casé. No programa, no qual pessoas comuns ganhavam um perfil detalhado, cada passo das gravações era exibido na íntegra. Era o processo sendo mostrado passo a passo ao telespectador.

Por fim, a chamada estética da inversão, baseada na transposição de pessoas comuns para o foco dos programas, situações banais do cotidiano, como nos programas *Brasil Legal* e *Programa Legal*, comandados por Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, na década de 90. Com estas duas atrações, tornou-se clara a intenção de levar ao centro da produção, para serem estrelas por 15 minutos, pessoas que, anteriormente, eram apenas telespectadores. Sem qualquer discurso unificador e autoritário, essas pessoas, de certa forma, derrubaram a barreira que separava, *a priori*, emissor e receptor, na transmissão da linguagem televisiva.

Expostas as principais características trazidas pelo chamado Núcleo Guel Arraes ao universo televisivo dos anos 80, com influências que estão na tela até os dias de hoje, é preciso localizar o lugar onde se encontram, nesse contexto, os personagens que construíram o objeto a ser estudado a seguir, o seriado *Os Normais*, para melhor explicitar as origens dos elementos que o compõem:

Sobre **José Alvarenga Jr.**: responsável pela direção das três temporadas de *Os Normais* e também pelo longa, assim como vários colaboradores do núcleo Guel Arraes, começou atuando na área de publicidade. Após dirigir *Os Normais*, teve o mesmo papel em mais três seriados do núcleo: *Os Aspones*, *Os Amadores* e *Minha nada mole vida*, todos de autoria de Alexandre Machado e Fernanda Young.

Sobre **Alexandre Machado**: também originário do universo da publicidade, nos anos 80, sob o pseudônimo de Eleonora V. Vorsky, colaborou com o tabloide de humor *O Planeta Diário*, além de ser autor dos folhetins *A Vingança do Bastardo*, *Calor na Bacurinha* e *Ardência no Regaço*. No fim da década de 80 e por todos os anos 90, colaborou com alguns programas do núcleo, como *TV Pirata*, *Dóris para Maiores* e *Comédias da Vida Privada*.

Sobre **Fernanda Young**: romancista e mulher de Alexandre, na década de 90 foi roteirista de vários episódios de *Comédias da Vida Privada*. Ao lado do marido, além de *Os Normais*, escreveu outros seriados, também do núcleo, como *Os Aspones*, *Minha nada mole vida* e *O Sistema*.

Sobre **Luiz Fernando Guimarães**: um dos grandes nomes do *Asdrúbal trouxe o trombone*, seu primeiro contato com Guel Arraes foi feito na novela *Vereda Tropical* (1984), quando foi dirigido pelo pernambucano. Além de ter participado de *Armação Ilimitada*, Luiz viria a estrelar, em 1989, uma série batizada com o nome dos protagonistas do primeiro seriado: *Juba e Lula*. E, posteriormente, estaria presente em

diversos programas do núcleo, como *TV Pirata*, *Comédias da Vida Privada* e *Programa Legal*.

Sobre **Fernanda Torres**: começou mais tarde a trabalhar com o núcleo, não tendo participado das primeiras experimentações dos anos 80. Em 1999, integrou a série *Luna Caliente*, em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre, comandada por Jorge Furtado. Antes, na década de 90, participou de vários episódios de *Comédias da Vida Privada*. Já em 2006, fez parte do elenco de *Os Amadores*, série que fez parte do Núcleo Guel Arraes.

Após a definição da linguagem televisiva, da linguagem do seriado na TV brasileira e das características que moldam o Núcleo Guel Arraes, berço de *Os Normais*, é chegado o momento da análise do programa: suas nuances, linguagens e conceitos.

5. OS NORMAIS

Com total de 71 episódios, *Os Normais* foi um seriado exibido pela Rede Globo, às sextas-feiras, entre 1º de junho de 2001 e 03 de outubro de 2003. O programa, inicialmente projetado para apenas 12 episódios, surgiu após um pedido do diretor Guel Arraes: ele solicitou aos autores, Alexandre Machado e Fernanda Young, que escrevessem uma série a ser protagonizada por Luiz Fernando Guimarães. Logo, criaram dois personagens: o casal Rui e Vani, um espelho das inúmeras pequenas “maluquices” que compõem as chamadas “pessoas normais”. Em seguida, Fernanda Torres foi convidada a encarnar a noiva de Rui. Com exceção de alguns poucos episódios, que tiveram coautoria de Jorge Furtado, os roteiros foram escritos por Fernanda e Alexandre, sendo que este ficava responsável pela redação final. Na direção do programa, José Alvarenga Jr.

À primeira vista, Rui e Vani formam um casal de meia idade típico da classe média: ele é um tipo sossegado e alto astral que torce pelo Botafogo e trabalha no departamento de marketing de uma empresa; ela é esperta, sexy e temperamental, adora sair para fazer compras e trabalha como vendedora de uma loja de roupas femininas. Uma observação mais atenta, entretanto, revela que os dois são cheios de manias, preconceitos, paranoias, superstições e falhas de caráter. Repletos de teorias que envolvem o cotidiano, transformando as banalidades diárias em verdadeiras aventuras repletas de mal-entendidos.

Os Normais apresentava formato semelhante às *sitcoms* americanas, com situações desenvolvidas dentro do espaço de 30 minutos, permeadas com humor e reviravoltas. Mesclava elementos de televisão, cinema e publicidade. Os diálogos e a edição eram rápidos, ágeis, apresentando personagens e delineando as tramas paralelas de forma sucinta e econômica. O texto brincava com a metalinguagem: como será apresentado a seguir, o programa foi marcado por quebras de linguagem narrativa que faziam referências à própria atração.

A autorreferência e as brincadeiras com o formato do programa acompanharam *Os Normais* até o fim. O antepenúltimo episódio, por exemplo, foi intitulado *O magnífico antepenúltimo*. No penúltimo, chamado de *Até que enfim profundos!* – no qual Rui e Vani tentam demover Aldo (Diogo Vilela), o amigo machista de Rui, de tentar o suicídio –, o diálogo final entre os personagens é puro exercício de deboche metalinguístico. Ao tentar definir qual seria a mensagem que o programa transmite –

“Ah, essa coisa de que de perto ninguém é normal, as pequenas maluquices de cada um” –, Vani conclui que ela e o noivo fazem o programa mais profundo e cheio de significados que já apareceu na TV brasileira. Mas não sabe o que responder quando Rui pergunta: “Vem cá, não dá para ganhar dinheiro com isso?”. E o episódio termina com os dois mudos enquanto sobem os créditos. No último capítulo de *Os Normais*, Rui e Vani anunciam durante todo o programa que vão ter a última conversa no carro entre outras situações em clima de nostalgia.

Apesar dos bons índices de audiência, por uma opção dos criadores, diretor e protagonistas, o programa foi encerrado após a terceira temporada. Argumento: o formato teria se esgotado. No mesmo ano de 2003, foi lançado *Os Normais – o filme*, mostrando como Rui e Vani se conheceram. O longa contou exatamente com a mesma equipe que participou do seriado televisivo. A produção, ainda a ser analisada neste trabalho, teve participação especial dos atores Evandro Mesquita e Marisa Orth.

5.1 PERFIL DO PROGRAMA

Antes de uma análise detalhada das três temporadas, é necessário explicitar as características que marcaram *Os Normais*, no que diz respeito às nuances que permearam o relacionamento amoroso entre os protagonistas. Para tanto, a partir de agora serão apresentados: um panorama do relacionamento entre o casal e os perfis de Vani (Fernanda Torres) e Rui (Luiz Fernando Guimarães):

- a) Panorama do relacionamento entre os protagonistas, mote central do programa:

Em 2001, ano da primeira temporada, Rui e Vani apresentam-se como um casal “moderno”, segundo definição criada pelos dois. Noivos há cinco anos, o casal mora em apartamentos separados, ambos sozinhos, ou seja, sem a presença dos pais, e na Zona Sul do Rio. Vani sonha em desocupar seu imóvel, casar-se com Rui e se mudar para o apartamento dele. Na contramão, Rui evita de todas as maneiras o casamento, argumentando que justamente o cotidiano em casas separadas é a base de sustentação do relacionamento duradouro.

Rui e Vani possuem discurso diametralmente oposto aos conceitos clássicos do romance a dois: falam de todos os focos de desavenças às claras, sem idealizar a relação em um verdadeiro conto de fadas. Não há príncipe encantado, nem casa no campo. Até porque Vani detesta lugares bucólicos. No programa, são explicitados todos os conflitos diários do casal, da mesa de café da manhã à relação sexual. Não estão em xeque grandes acontecimentos: o tema central nada mais é do que os nós que entrelaçam o dia a dia dos protagonistas.

Outro ponto importante a ser ressaltado: diferentemente de alguns exemplares de dramaturgia da TV Globo (como as telenovelas da emissora, por exemplo), não há qualquer resquício de luxo, requinte ou assepsia nos cenários onde são passados os episódios. Pares de meias jogados pelos quartos, louça suja na pia, calcinhas penduradas na torneira do banheiro. A intenção é transmitir ao telespectador a sensação de cumplicidade com Rui e Vani, por estes vivenciarem situações que, em primeiro momento, podem parecer banais. Mas, após um segundo olhar, tornam-se fonte frutífera de humor e identificação com as chamadas pessoas “normais”, isto é, todos que estão do lado de cá da tela da televisão.

Alguns temas abordados pelo programa revelam mais características do relacionamento entre Rui e Vani. A escatologia, presente em praticamente todos os episódios, demonstra uma exposição irrestrita da intimidade do casal, como no episódio de estreia, *Todos são Normais*: ao jantarem em um restaurante, Rui e Vani decidem trocar os pratos de massa; ele encontra um fio de cabelo da noiva em seu prato e demonstra nojo, para total indignação de Vani; ela, por sua vez, argumenta com o fato de o noivo beijar constantemente sua cabeça, repleta de fios de cabelo. Essas e outras situações ratificam a intenção de desnudar quaisquer pudores relacionados à intimidade dos protagonistas. Trata-se de levar à baila temas que passam despercebidos no cotidiano das pessoas e ganham foco nos diálogos e peripécias vividas por Rui e Vani.

Mais um elemento integrante do relacionamento entre o casal: a cumplicidade. Por mais que Rui e Vani briguem, discutam, apontem os defeitos mútuos, há um pacto de cumplicidade entre os dois que os protege de acusações de pessoas alheias. Vani pode chamar o noivo de pão-duro, mas não permite que qualquer outra pessoa assim o faça. Rui, a cada episódio, profere o termo “maluca” para definir a noiva. Entretanto, que ninguém desfira o impropério a Vani diante de Rui.

Por fim, o ponto de união mais explícito do casal, presente em todos os episódios, sem exceção: a fuga do convencionalismo sexual, da “normalidade”, que

esbarra na essência conservadora que preenche a personalidade dos dois. Seja na busca por uma aventura com um casal de desconhecidos, seja na experiência do sadomasoquismo, seja o desejo de traição por vingança: as tentativas de bloqueio à “normalidade”, que nada mais é que uma subversão às regras do senso comum, sempre são destruídas por um receio e um arrependimento, resultados de um espírito conservador dos protagonistas. Receio esse que gera identificação no telespectador médio, também aguçado pela curiosidade no dia a dia, mas pressionado pelo senso de “normalidade” estabelecido.

Em resumo, pode-se definir o relacionamento entre Rui e Vani a partir de um tripé ambientado em cenários sem requinte e que corroboram o intento de identificação com o telespectador: a intimidade exposta e levada ao centro da trama; a cumplicidade restrita ao casal; o convencionalismo sexual em constante negação, mas visível ao fim dos episódios. No entanto, a característica que mais salta aos olhos é a transferência de aspectos banais do cotidiano de um casal (como manias, incompatibilidades e implicâncias) do posto de coadjuvante a protagonista da trama durante as três temporadas de programa.

b) Perfil de Vani (Fernanda Torres):

Vani não mantém uma relação estreita com a família, sendo que, em três temporadas, apenas houve citações a sua mãe, Neusa (interpretada por Lídia Mattos em *Todos são normais*, episódio de estreia), e sua irmã, Roberta, vivida por Paloma Duarte em *Grilar é normal*, episódio da primeira temporada.

A protagonista de *Os Normais* possui um temperamento explosivo e, segundo Rui, “tem fama de maluca”. Mas, claro, Alexandre Machado e Fernanda Young transformaram o traço marcante da personalidade politicamente incorreta de Vani em mais um artifício para o humor cortante do seriado.

A seguir, as principais características da personalidade de Vani: mal humorada, temperamental, voluntariosa, agressiva, egoísta, imatura, sarcástica, antiética, antissocial.

c) Perfil de Rui (Luiz Fernando Guimarães):

Rui é um homem na faixa dos trinta e poucos anos, que mantém uma relação distanciada com os pais, Ney e Silvana (interpretados por Jorge Dória e Eva Wilma em *Fazer as pazes é normal*, episódio da primeira temporada), e com o irmão, Pedroca, vivido pelo cantor Paulo Miklos em *Especialmente normal*, episódio da segunda temporada. Os motivos para o distanciamento nunca são muito bem explicitados, mas, em resumo, a impaciência de Rui diante das brigas dos pais e o sentimento de competitividade com o irmão são as razões mais plausíveis para esse afastamento.

Metódico confesso, Rui segue diversos “rituais”, como, por exemplo, o modo como passa o sabonete pelo corpo durante o banho, a direção correta de se cortar o queijo ou o religioso jogo de pôquer das quartas-feiras com os amigos (e sem a noiva). Mas, claro, não reconhece o traço obsessivo em sua personalidade.

Contraponto ao estilo explosivo e destemperado de Vani, Rui traz um suposto contraste de equilíbrio à relação, não dispensando, claro, manias e “estranhezas” comuns a todas as pessoas “normais”.

A seguir, as principais características do protagonista de *Os Normais*: tolerante, metódico, temporizador, conciliador, afeito a piadas com escatologia, bem humorado, caseiro, pacífico, implicante.

5.2 ANÁLISE DAS TEMPORADAS

Após contextualização da linguagem televisiva, da narrativa ficcional do seriado de TV, da emissora responsável pela transmissão do programa em foco, da trajetória profissional dos autores e protagonistas da série e de um breve perfil do programa, chega-se à análise das três temporadas (2001, 2002 e 2003).

O estudo foi dividido em três partes, relativas a cada uma das temporadas: o primeiro episódio de cada ano do programa servirá como base de análise das características que permearam a dramaturgia de *Os Normais*. Sendo assim, pode-se condicionar a próxima etapa do trabalho da seguinte forma: análise da primeira temporada a partir do episódio *Todos são normais*; análise da segunda temporada a partir do episódio *Tudo normal como antes*; análise da terceira temporada a partir do episódio *A volta dos que não foram*. Importante ressaltar que outros episódios serão

citados, mas as características apresentadas terão como referência os capítulos de estreia de cada uma das temporadas.

a) Análise da primeira temporada a partir do episódio *Todos são normais*:

Iniciada em 2001, com um total de 26 episódios, a primeira temporada de *Os Normais* foi marcada por uma característica, em especial: os diálogos dos protagonistas, Rui (Luiz Fernando Guimarães) e Vani (Fernanda Torres), com o telespectador.

Na primeira cena do episódio de estreia, *Todos são normais*, duas citações de Voltaire são exibidas: “Somos todos malucos” e “Quem não quer ver malucos, deve quebrar os espelhos”, respectivamente nos diálogos de apresentação de Rui e Vani com o telespectador. Uma amostra do que viria por três anos: a tentativa de transformar a todos em “loucos normais”, cheios de manias e pequenas “maluquices” do dia a dia.

Durante quase cinco minutos, cada um em seu apartamento, Rui e Vani travam diálogos com o telespectador, um personagem complementando as falas do outro:

Rui: “Sou um cara normal, igual a todo mundo”.

Vani: “Sou uma mulher normal. Passo metade do meu tempo pensando merda”.

Rui: “Vani, minha noiva: essa é uma pessoa meio ‘psica’. Sabe, pessoa meio ‘psica’?”.

Vani: “Só porque perguntei pra ele se não tinha vontade, de vez em quando, de pegar um sabonete e enfiar na garganta até sufocar”.¹

Essa introdução, sempre direcionada ao telespectador, é um artifício utilizado exaustivamente durante toda a primeira temporada, principalmente no início dos episódios, mas também durante os mesmos. A principal intenção é aproximar os protagonistas do público, quebrando a barreira do espaço diegético, ou seja, o universo fechado da trama ficcional. Desnudando a barreira da tela da televisão, Rui e Vani conversam com o espectador como se estivessem sempre desabafando com alguém em quem podem confiar, no caso, a audiência.

No entanto, a cumplicidade com o telespectador é exclusividade de Rui e Vani. No mesmo episódio, os personagens dos atores Drica Moraes e Murilo Benício também dialogam com o público, mas nunca de forma direta. Por exemplo: em certo momento,

¹ Trecho do episódio *Todos são normais*, 2001.

Beth, personagem de *Drica*, está no banheiro de um restaurante, enquanto Vani vomita na cabine. De repente, Beth, diante do espelho, diz:

Beth: “Eu era assim, igual a ela: comia e ia ao banheiro vomitar”.

Não havia mais ninguém no banheiro, logo, Beth estava falando com o telespectador, mas não de forma direta e, sim, através do recurso do espelho no banheiro. Falar diretamente com a audiência é um recurso restrito a Rui e Vani. Mais um exemplo: à mesa do restaurante, enquanto Beth está no banheiro, seu namorado, Tato (Murilo Benício), à espera, fala sozinho, mas não em direção à câmera:

Tato: “Que situação...todo mundo falando, todo mundo comentando”.

Logo depois, Rui, ao avistar Tato esfarelado pãezinhos no prato de Beth para demonstrar que não estava sozinho à mesa, volta-se para o telespectador e comenta:

Rui: “Entorpecentes...desencapam os neurônios. A pessoa fica assim: esfarelado tudo. Coitado”.

Em um derradeiro exemplo, enquanto Vani escolhe uma sobremesa, Rui volta-se para a câmera e fala:

Rui: “Dependendo do que ela pedir, dá pra saber como vai ser a noite”.²

E começa a relacionar tipos de sobremesas à provável intensidade do sexo naquela noite. Em resumo, o “truque” de conversar com o telespectador é o primeiro recurso de aproximação com o público utilizado por Alexandre Machado e Fernanda Young. No entanto, outro ponto comum em toda a primeira temporada é presente, de forma paralela, a esses diálogos que derrubam a estrutura da ficção e do distanciamento da linguagem televisiva. Trata-se da presença de tramas paralelas, vividas separadamente por Rui e Vani.

Apesar de estarem no mesmo ambiente, no caso, um restaurante, Rui e Vani participam de tramas paralelas, inclusive no momento de conflito do roteiro, quando,

² Trechos selecionados referentes ao episódio *Todos são normais*, 2001.

por um mal-entendido, Beth e Tato acreditam que Rui e Vani são um casal adepto da prática do *swing* e estaria, portanto, interessado em convidá-los para uma “festinha”.

Vani conhece Beth no banheiro, enquanto Rui presencia a tensão de Tato ao esperar a namorada voltar do toalete. Com o retorno das duas mulheres às mesas, o conflito está formado, mas, em essência, a virada da trama foi criada em situações distintas: uma se desenrolando no banheiro e a outra à mesa do restaurante.

Talvez o conceito de tramas paralelas que se encontram no momento de conflito esteja mais explícito no episódio *Normas do clube*. Nele, Rui e Vani passam por situações totalmente independentes: enquanto ele conhece a personagem de Eliane Giardini e mergulha em um flerte sem pudores, ela é perseguida por um “tarado” vivido por Otávio Müller. Rui e Vani, após chegarem juntos ao clube onde se passa a história, somente se encontram nos dez minutos finais do episódio (em um total de 30).

Mais um exemplo: no episódio *Trair é normal*, com participação especial dos atores Cláudia Abreu e Bruno Garcia, Rui e Vani também vivem situações independentes. Enquanto Rui embarca em uma traição com a personagem de Cláudia, Vani faz o mesmo, com o personagem de Bruno. Somente no desfecho da trama as histórias dos protagonistas se encontram.

Essa é uma característica específica da primeira temporada e que seria abolida nas duas temporadas seguintes. A independência das tramas paralelas concedia maior liberdade para os diálogos de Rui e Vani com o público. No entanto, ia de encontro à ideia de cumplicidade que uma trama sobre o cotidiano de um casal “normal” deveria transmitir. Onde estaria a essência da intimidade desnudada se as tramas eram paralelas e independentes?

Outro ponto: os atores convidados na primeira temporada nunca estiveram no centro das tramas. Sempre foram complementos a roteiros que giravam em torno do casal de protagonistas (mesmo que estes vivessem, na prática, tramas paralelas). Esta é outra característica que seria alterada nas temporadas subsequentes, como será apresentado a seguir.

Além dos diálogos com o telespectador, as tramas paralelas e a presença de coadjuvantes à margem do mote central, outras características estão presentes na primeira temporada, claro. Elementos que viriam a se repetir nas duas seguintes, como os “mal-entendidos”: termos de propulsão para o desenvolvimento de todos os episódios.

Assim como nessa primeira fase, as próximas não trariam “grandes acontecimentos” em suas tramas. Como já foi dito, estão em pauta lançamentos de livros regados a vinho barato, brigas de família, furadas com os amigos, enfim, estas e outras situações que marcaram os 26 primeiros episódios de *Os Normais*.

b) Análise da segunda temporada a partir do episódio *Tudo normal como antes*:

A segunda temporada, em total de 28 episódios, trouxe algumas novas características, eliminou outras tantas presentes na primeira, e apresentou mudanças em relação ao papel dos coadjuvantes nas tramas centrais. No episódio de estreia desta temporada, *Tudo normal como antes*, já são visíveis as alterações.

Na primeira cena, Rui está no banheiro do apartamento de Vani, quando, de repente, volta-se à câmera e diz:

Rui: “E aí, beleza? Voltamos, hein! Tudo normal como antes”.³

Bem, na verdade, nem tudo. Essa primeira pílula de conversa com o telespectador se repetiu consideravelmente em menor escala na segunda temporada. Outros “truques” tomaram o lugar dos longos diálogos entre os protagonistas e a audiência. No entanto, em *Tudo normal como antes*, a primeira mudança a ser percebida é o deslocamento do papel dos coadjuvantes. No caso, Marilena, personagem de Andréa Beltrão e nova amiga de Vani.

Como já foi dito, na primeira temporada, os coadjuvantes ocuparam papel secundário nas tramas, surgindo durante os episódios como complementos às histórias, sendo simples “escadas” para o humor de Rui e Vani. No episódio de estreia da segunda fase, por exemplo, Marilena é o ponto propulsor do roteiro. E mais: trava um diálogo com Rui antes de Vani, o que seria impensável na primeira temporada.

³ Trecho do episódio *Tudo normal como antes*, 2002.

Logo depois do diálogo de Rui com o telespectador, Marilena entra no banheiro e pergunta ao noivo de Vani:

Marilena: “Rui, minha bunda fica gorda com essa saia?”

Rui: “Não...fica boa...”

Marilena: “Mas fica boa e gorda ou só boa?”

Rui: “Você quer saber se alguém na rua passaria e falaria ‘nossa, que bunda gorda?’”

Marilena: “Isso! E aí, fica gorda?”

Rui: “Ah, então não fica, não”

Após o rápido diálogo, Marilena sai do banheiro por uma porta, enquanto Vani entra por outra e pergunta a Rui:

Vani: “E aí, Rui? Gostou?”

Rui: “Do quê?”

Vani: “Da Marilena!”⁴

Esse primeiro exemplo não demonstra apenas a mudança de papel dos coadjuvantes, como traz mais uma novidade: diferentemente do que ocorria na primeira temporada, nesta, Rui e Vani já iniciam os episódios no mesmo espaço físico, seja em qualquer um dos dois apartamentos. O casal inicia o episódio no mesmo local e, no caso de *Tudo normal como antes*, estão se preparando para uma festa de um amigo do namorado de Marilena. Mas, antes de expor ainda mais a importância da amiga de Vani na trama, surge o elemento mais marcante da temporada, que ganharia ainda mais força na fase derradeira da série: os miniflashbacks.

Claro que continuam presentes as características que dizem respeito ao teor de sarcasmo e ironia nas piadas, ditas de forma rápida e entrecortadas por uma edição ágil, mas a presença dos miniflashbacks viabilizou ainda mais esse dinamismo de montagem que sempre permitiu maior liberdade à interpretação cômica dos textos escritos por Alexandre Machado e Fernanda Young.

⁴ Trechos selecionados referentes ao episódio *Tudo normal como antes*, 2002.

Ainda no banheiro, ao tentar argumentar o porquê de não ter gostado, à primeira vista, de Marilena, Rui diz a Vani:

Rui: “Quando você tem uma nova amiga, extrapola na propaganda!”

Vani: “Eu?!”

Rui: “Você não lembra do passado, né. Agora temos miniflashbacks”

Vani: “O que é isso?”

Rui: “Flashbacks pequenos”

E seria exatamente a presença dos miniflashbacks a marca mais forte desta segunda temporada, como recurso para ratificar, justificar, ou até mesmo, contrapor uma ocasião do passado a discussões vividas pelo casal. Assim como os diálogos com o telespectador na primeira temporada, os miniflashbacks quebram a barreira da tela da televisão, do chamado espaço diegético, para interferir na estrutura narrativa e aproximar o público das situações interpretadas.

Ao solicitar o miniflashback, Rui ratifica a queixa sobre a “propaganda exagerada” feita por Vani, porém com um detalhe: o flashback traz uma situação passada, mas jamais vista pelo público. Ou seja, o recurso, definitivamente, assume papel diferente em *Os Normais*, se comparado a outros programas, como as telenovelas. Enquanto, na série, trata-se de uma novidade, de um novo elemento que remete a um passado com o qual o telespectador ainda não teve contato, nas telenovelas, o flashback também tem a função de ratificar um fato presente, mas trazendo à tona uma cena já vista pela audiência em algum capítulo passado.

Ao fim do miniflashback convocado de modo inesperado por Rui, sem sequer “avisar” aos telespectadores sobre a novidade, Vani disserta mais sobre o artifício, de forma debochada e sarcástica, evidentemente:

Vani: “Não sabia que agora tinha miniflashback. Se eu soubesse, tinha preparado um ótimo sobre você”⁵

⁵ Trechos selecionados referentes ao episódio *Tudo normal como antes*, 2002.

Enquanto Rui está saindo do banheiro, Vani decide utilizar o recurso também:

Vani: “Lembra quando você leu, em uma revista, sobre uma técnica sexual imperdível?”

Ao fim do miniflashback de Vani, Rui reclama:

Rui: “Vani, não é pra ficar usando toda hora. E deve ter a ver com a história”.⁶

Em resumo, as conversas com o telespectador, marca mais forte da primeira temporada, abriram espaço para os miniflashbacks, recurso que ditou ritmo nesta segunda fase, como no episódio *Um programinha normal*: em menos de cinco minutos, três miniflashbacks são exibidos, todos como argumentos durante uma briga entre Rui e Vani.

Além dos coadjuvantes como integrantes da trama central e dos miniflashbacks, mais outras duas características importantes devem ser destacadas nesta segunda temporada: a extinção de tramas paralelas e a inserção de referências à estrutura narrativa da série.

Primeiramente, a ausência das tramas paralelas trouxe maior sentimento de cumplicidade aos protagonistas, agora envolvidos nos mesmos conflitos, como o aniversário da chefe de Vani, Silvia (Júlia Lemmertz), em *Um programinha normal*, ou então o aniversário do afilhado de Vani, em *Uma tarde de sábado normal*.

Rui e Vani agora são parceiros nas enrascadas, já unidos no início dos episódios e envolvidos por uma trama única, muitas vezes desenvolvida a partir de uma participação coadjuvante especial.

Por fim, a inclusão de referências à estrutura narrativa da série. Com mais de 50 episódios exibidos, nada mais natural que algumas referências ao próprio andamento das narrativas surgissem nos diálogos de Rui e Vani. Como, por exemplo, as conversas finais do casal, sempre desfecho dos episódios. Em *Tudo normal como antes*, Rui e Vani comentam sobre algumas mudanças que eles gostariam que fossem feitas nesse trecho final dos episódios, como, por exemplo, a extinção das “letrinhas”, isto é, dos créditos finais que surgiam na tela enquanto os dois dialogavam. Durante toda a

⁶ Trechos selecionados referentes ao episódio *Tudo normal como antes*, 2002.

segunda temporada, essas e outras referências, como os constantes comentários sobre o excesso de piadas escatológicas, foram feitas pelos protagonistas.

Em resumo, pode-se dizer que a segunda temporada consolidou *Os Normais*, trazendo novos elementos (como as tramas únicas, os miniflashbacks, os coadjuvantes integrantes do mote central e as referências às características do programa) e deixando de lado outros, como o constante diálogo com o telespectador. No entanto, a terceira temporada marcou a volta de algumas peças narrativas deixadas de lado na segunda, além de valorizar ainda mais a presença de coadjuvantes nas histórias, como será mostrado a seguir.

c) Análise da terceira temporada a partir do episódio *A volta dos que não foram*:

Com total de 17 episódios, a terceira temporada não só trouxe mudanças na estrutura narrativa do programa, como também no elenco, com a entrada de dois personagens fixos: o músico de barzinho Bernardo (Selton Mello) e a professora primária Maristella (Graziella Moretto). O surgimento dos dois novos integrantes de *Os Normais* aconteceu logo no episódio de estreia da última temporada, *A volta dos que não foram*.

Por conta dos sete anos de noivado, Rui e Vani decidem “voltar aos velhos tempos” e namorar em um lugar ermo, sem ninguém por perto, para comemorar. Quando, de repente, Bernardo chega ao carro de Rui, desesperado. Motivo? O *piercing* genital da mulher com quem estava em seu carro (Maristella) ficou preso no freio de mão. Logo, Rui e Vani vão ao carro de Bernardo para tentar ajudar Maristella. Trata-se do primeiro contato do casal de protagonistas com os dois novos personagens. Aliás, a entrada de Bernardo e Maristella no elenco fixo trouxe mudanças significativas ao programa.

A tendência de deslocar os coadjuvantes para o foco das tramas se consolidou definitivamente com a presença dos novos personagens. Em *A volta dos que não foram*, por exemplo, após salvarem Maristella da constrangedora situação em que estava, Rui e Vani decidem dar uma carona aos dois: a partir daí, o roteiro do episódio se desenrola com foco em Bernardo e Maristella. Os protagonistas vivem situações desencadeadas pela presença dos dois. Interessante, aliás, lembrar dois diálogos que marcam o início de um novo sentimento de cumplicidade que surgiu no seriado, além

do já existente e comentado entre Rui e Vani: as parcerias Maristella/Vani e Bernardo/Rui.

Maristella e Vani decidem firmar um pacto, logo após o incidente no carro de Bernardo:

Maristella: “Vani, vamos firmar um pacto?”

Vani: “Um pacto?”

Maristella: “Aconteça o que acontecer, uma sempre dará apoio à outra”

Vani: “Fechado!”

Agora, uma breve conversa entre Rui e Bernardo, no mesmo instante em que foi firmado o pacto entre as mulheres:

Bernardo: “Rui, você mentiria pra mim?”

Rui: “Olha, cara, queria deixar claro que estamos iniciando um relacionamento de amizade, então seria injusto dizer que não mentiria, pois eu mentiria sim”

Bernardo: “Peraí, não tô entendendo. Eu quero que você minta pra mim”⁷

Essa nova cumplicidade marcou a terceira temporada, inclusive na estrutura narrativa do programa: no episódio *Sexo só semana que vem*, por exemplo, Rui e Vani vivenciam tramas diferentes. Enquanto ela, ao lado de Maristella, fica em casa, em uma sessão de depilação íntima, Rui vai a uma boate com Bernardo em busca de “aventura”. Ou então no episódio *É uma questão de química, entende?*, em que Vani e Maristella se aventuram pelo laboratório onde esta dá aulas, enquanto Rui e Bernardo têm que desfazer um mal-entendido e convencer um professor homossexual não-assumido de que ele, na verdade, não é gay. Enfim, foi o retorno das tramas paralelas, extintas na segunda temporada, e agora de volta com a presença de Maristella e Bernardo.

Mais uma vez, o “truque” de conversar com o telespectador foi usado muito pouco nessa temporada, enquanto os miniflashbacks continuaram assíduos. Além de outros recursos de quebra da narrativa, como o “efeito psicológico”, em que os personagens demonstravam o que estavam sentindo em determinado momento. Em *Sexo só semana que vem*, por exemplo, ao fim do episódio, Vani afirma que “se sente usada como uma escova de dentes velha”. Após a inserção de uma vinheta do efeito, ela ressurgue vestindo a “cabeça” de uma escova de dentes, com direito a um pedaço de

⁷ Trechos referentes ao episódio *A volta dos que não foram*, 2003.

feijão de mentira. Ou seja, mais um artifício de humor e de quebra de narrativa, como os miniflashbacks.

Outra mudança, imperceptível para muitos, ocorreu nos títulos dos episódios, agora não necessariamente com a palavra “normal” inserida. Como nos exemplos citados: *A volta dos que não foram*, *É uma questão de química, entende?* e *Sexo só semana que vem*.

Em resumo, a terceira temporada trouxe alguns elementos que haviam praticamente desaparecido na fase anterior (como as tramas paralelas), ratificou alguns recursos (miniflashbacks) e manteve quase esquecidos outros (diálogos com o telespectador). Porém, a característica mais marcante e importante na terceira temporada foi, sem dúvida, a chegada de dois novos personagens ao elenco fixo: Bernardo e Maristella expandiram a essência de cumplicidade que sempre foi marca registrada de *Os Normais*. Além de parceiros nas enrascadas de sempre, Rui e Vani passaram a ter não só dois amigos para dividir piadas e as banalidades cotidianas engraçadas, como para serem protagonistas dessas novas situações de humor. Mais do que coadjuvantes, Selton Mello e Graziella Moretto tornaram-se agentes diretos no desenvolvimento dos episódios, sendo muitas vezes pontos de partida para as tramas.

6. ANÁLISE: OS NORMAIS – O FILME

Após o término do seriado televisivo, em outubro de 2003, foi levado às telas de cinema *Os Normais- o filme*, realizado exatamente pela mesma equipe responsável pela série: na direção, José Alvarenga Jr.; no roteiro, Alexandre Machado e Fernanda Young; e como protagonistas, Luiz Fernando Guimarães (Rui) e Fernanda Torres (Vani). Com a presença da equipe que por quase três anos fez sucesso na TV, o longa manteve muitas características oriundas do programa, mas também inseriu outras feições que não fizeram parte da atração global.

A proposta do filme nada mais é do que contar ao público como Rui e Vani se conheceram: justamente em circunstâncias que remetem a características marcantes do programa de TV. Como um longa-metragem não permite a colagem de situações independentes que formam um episódio de seriado, o mote principal do filme baseia-se em uma traição amorosa.

Primeiramente, é preciso esclarecer que o filme se passa no tempo passado: as ações que se desenrolam na tela não acontecem no tempo da trama. Trata-se de um “miniflashback gigante”, como uma vinheta inserida na produção explica logo nos primeiros minutos de projeção. Em contraponto ao recurso do miniflashback, tão usado no programa, a produção tem como ponto de partida uma situação desconhecida do público que acompanhou por mais de dois anos o seriado: Rui e Vani eram casados, mas não entre si.

Logo na primeira cena, os dois estão no Cais do Porto do Rio. Ela, vestida de branco, como uma noiva; ele, de terno. Mas, logo depois descobrimos que Rui acabou de se casar com Marta (Marisa Orth) e Vani, com Sérgio (Evandro Mesquita). Por terem brigado com seus respectivos pares estão ali: Vani precisa embarcar, agora sozinha, em um cruzeiro em que havia planejado passar a lua-de-mel com Sérgio. Como precisam ainda esperar por duas horas até o momento de Vani embarcar, ela tem uma ideia. Aliás, reveladora do caráter duvidoso que acompanhou a personagem durante a série:

Rui: “A gente precisa ocupar essas duas horas com alguma coisa”.

Vani: “Tive uma ideia, mas você não pode ter medo de castigo divino, praga, essas coisas...”

Então, os dois vão até a igreja onde casaram (Rui e Vani casaram-se na mesma paróquia, coisas do destino), para concretizar a ideia de Vani: roubar as certidões de casamento. Ao chegarem, encontram o padre que casou os dois, na noite anterior. E é nesse momento que surge a entrada da vinheta do “miniflashback gigante”. Para explicarem o ocorrido ao padre, Rui e Vani precisam voltar no tempo (até porque a plateia também não sabe por que os dois desistiram de seus casamentos após menos de 12 horas da consumação).

A partir daí, todos os conflitos vêm à tona. Descobrimos que Sérgio e Marta têm um caso, o que propicia a fúria de Rui e Vani, arrasados com a descoberta. No entanto, mais curioso do que a própria trama em si, é reparar em detalhes, como o fato de Rui e Vani serem namorados de longa data de Marta e Sérgio, antes de decidirem se casar. O argumento? Ser noivo é coisa do passado. Curiosamente, no seriado, os dois ficaram noivos por sete anos, até, claro, ter fim o programa.

Outros dois pontos de destaque: as neuroses de Rui e o conhecido desequilíbrio emocional de Vani. Primeiramente, vamos ao cavalheiro. Em certo momento da cerimônia de seu casamento, Rui começa a sentir um incômodo no corpo, no mesmo momento em que o padre está a pregar os últimos votos antes da troca de alianças. No que Marta pergunta:

Marta: “Mas o que é isso, Rui?”

Rui: “Tô com nojo dessa roupa, Marta. Tá me pinicando!”

Marta: “Para de se sacudir...”

Rui: “Sei lá quantos sacos de quantos noivos já suaram aqui dentro dessa roupa alugada. Isso tá impregnado de homem!”

Já Vani, ao desconfiar da fidelidade de Sérgio, por causa de uma marca de batom em uma taça de champanhe, mostra seu lado “maluca”, como Rui sempre apregoou no programa:

Vani: “Quem é a vagabunda, Sérgio? Se você não disser, eu quebro esse minisystem”

Sérgio: “Shirley, Sheila...uma vagabunda qualquer...loira do pentelho preto”

Vani: “E de onde ela é?”

Sérgio: “Pelo amor de Deus, Vani. De lugar nenhum!”

Vani: “Pééém! Resposta errada, Sérgio.”

Destruído o *minisystem*, Vani não conseguiu descobrir com quem Sérgio a estava traindo, então decidiu quebrar mais algumas peças do enxoval. Em resumo, essas cenas referentes a Rui e Vani demonstram duas das características principais dos dois personagens. Alguns podem usar o argumento de que o filme surgiu após o fim do programa, um facilitador para construir o casal. No entanto, o importante é lembrar que o longa conta a origem do relacionamento dos dois, logo, é essencial que Rui e Vani apresentem, se não personalidades idênticas às exibidas nos episódios, traços que nos remetam às construções da TV.

Se faltam algumas nuances que permearam o seriado, como o diálogo com o telespectador e as tramas paralelas, outros elementos estão presentes no filme, como os diálogos ágeis e ironia com o processo de produção da TV. Já na parte final do filme, quando Rui sai em busca da aliança que havia dado a Marta (para agora passar a Vani), é exibida uma cena de perseguição desenfreada da polícia a Rui, por este estar em altíssima velocidade. No lugar de tomadas incríveis e grandes efeitos especiais, uma maquete, um carro (supostamente dirigido por Rui, mas, na verdade, pilotado por um bonequinho de plástico) e uma viatura de polícia em miniatura. Deboche com a cara do telespectador? Não. Desconstrução bem humorada da linguagem televisiva.

O mais importante a destacar em *Os Normais - o filme* é sua função: mostrar ao público como nasceu o relacionamento de Rui e, claro, em que circunstâncias. Para isso, são trazidos à tona fatos nunca citados e elementos já conhecidos da audiência que acompanhou por quase três anos os desencontros e desentendimentos do casal.

E, ainda em 2009, seis anos após o primeiro filme, estreia *Os Normais 2*: demonstração da força e do carisma desses personagens e desse seriado. Nem mesmo a extinção do programa conseguiu abrandar a popularidade de Rui e Vani. Mérito de todos os envolvidos nessa ideia. De José Alvarenga Jr. a Fernanda Young. De Alexandre Machado a Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres.

7. COM A PALAVRA, OS CRIADORES: ENTREVISTA COM ALEXANDRE MACHADO E FERNANDA YOUNG

Mesmo em meio à correria, à falta de tempo e ao cansaço, Alexandre Machado e Fernanda Young, autores de *Os Normais*, se disponibilizaram a responder seis perguntas, por e-mail. Como encerramento deste trabalho, este pequeno ping-pong, que ratifica e resume os principais pontos abordados e elucidados nessa monografia. Até porque, por mais elucidativos e explicados que tenham sido os pontos citados no trabalho, nada mais legítimo do que opiniões expostas pelos criadores do programa em questão.

1) O que há em *Os Normais* que possa ser identificado nos folhetins do *Planeta Diário* e nos episódios da *Comédia da Vida Privada*?

Uma busca constante de testar os limites. Da linguagem, dos assuntos, do ridículo de todos nós.

2) Como poderia ser caracterizado o núcleo de criação comandado por Guel Arraes e em que pontos esse núcleo estruturou *Os Normais*?

O núcleo do Guel foi fundamental no surgimento de vários ótimos programas e na renovação da linguagem na TV. No caso específico de *Os Normais*, desde a encomenda, o Guel nos supriu com toda a liberdade necessária para o projeto.

3) O que em *Os Normais* pode ser identificado na linguagem publicitária?

O Alvarenga era diretor de comerciais antes de ir para a Globo. Acho que a linguagem publicitária está na genética do programa.

4) Que traços do programa podem ser ligados à presença da Fernanda e do Luiz Fernando como protagonistas e às suas trajetórias artísticas?

O Luiz e a Fernandinha são tão criadores do Rui e da Vani quanto nós. Se não fossem eles os protagonistas, o programa seria outro. Provavelmente pior, pois não conseguimos imaginar atores tão perfeitos para os papéis.

5) Em resumo: ser normal é ser um pouco maluco?

Ser normal não existe, o que existe é o "teatro" da normalidade, do qual todos nós participamos. Passamos a vida fingindo que somos normais, confessando algumas de nossas maluquices para apenas poucas pessoas - as que amamos.

6) O que, em poucas palavras, poderia caracterizar cada uma das temporadas?

A primeira temporada é caracterizada pelo "truque" de falar com o público, no meio das situações. A segunda, pela idéia do "miniflashback". A terceira, pela presença do Selton e da Graziela, que derem um tempero especial à temporada final.

Em poucas linhas, Alexandre e Fernanda conseguem resumir perfeitamente os conceitos abordados na análise de *Os Normais*: as origens, os conceitos e os traços de linguagem em cada uma das temporadas. A seguir, como elemento-chave do trabalho, uma breve conclusão, com intuito de reafirmar conceitos abordados e sugerir novamente o papel de grande valia de *Os Normais* na história recente da TV brasileira.

8. CONCLUSÃO

A televisão, desde sua existência, sempre sofreu com a presença do espectro relativo à sua função de “janela para o mundo”, onde o discurso objetivo seria transmitido de forma unilateral, do emissor ao receptor. Com a evolução e disseminação dos aparelhos televisivos, na década de 60, a TV passou a ser objeto de estudo, o que permitiu maior perícia na definição da função e da linguagem televisiva.

A maior diversidade de atrações na programação das emissoras tornou visível a retroação produzida pelo público, através dos famosos índices de audiência, que se transformaram em termômetros de popularidade e balança fiel para os moldes, sempre em mutação, da televisão. Mas, no entanto, algumas características mantiveram sua posição de destaque dentro do universo da TV, como a busca pela familiaridade com o telespectador.

A partir dos anos 80, com a presença do Núcleo Guel Arraes, na TV Globo, novas técnicas e recursos modificaram a forma de se fazer TV, com a introdução de elementos oriundos de diversos universos, como a publicidade, o cinema, o jornalismo impresso e o vídeo independente. A televisão passou a falar muito de si mesma, a adotar a autorreferência, principalmente em programas de humor, como os realizados pelo núcleo de Guel.

A edição passou a ser elemento de grande importância no processo de produção, com a inserção de cortes rápidos, tela dividida e deformações nas imagens, sempre como um recurso a mais no discurso tradicional. Além disso, o próprio processo de produção ganhou a frente das câmeras, com programas que exploraram justamente a construção do discurso como peça protagonista.

Reunido a esse conjunto criativo e, de certa forma, experimental, o gênero dos seriados, pouco valorizado pelo público (a preferir, desde priscas eras, as telenovelas), tornou-se campo de ousadias dessa trupe que marcou uma nova fase na televisão, com herança ainda visível nas produções contemporâneas.

Antes apenas moldes abrasileirados de enlatados americanos, os seriados ganharam novos ares com o Núcleo Guel Arraes. Um dos exemplos, objeto de estudo deste trabalho, como foi visto, tratou-se de *Os Normais*, projeto encomendado por Guel ao casal de autores Alexandre Machado e Fernanda Young.

Obviamente, poderia ter sido feita a escolha de outro programa do núcleo, inclusive de autoria de Alexandre e Fernanda. Mas a força dos protagonistas vividos por Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres, além de um fascínio pessoal pelo humor cotidiano levaram a este objeto de estudo. Não se trata de uma busca pela originalidade ou por elementos jamais vistos na televisão brasileira: *Os Normais* é um dos representantes de uma série de produtos que são o resultado do trabalho de um núcleo criativo que trouxe uma gama de novidades e tecnologias ao cenário da TV, nos anos 80.

Em cada uma das temporadas, uma marca principal foi deixada, como bem afirmaram os criadores na entrevista que consta neste trabalho. Primeiramente, o truque de se voltar ao telespectador e manter contato direto. Posteriormente, a inserção do recurso dos miniflashbacks, como método de inserir novos fatos às cenas, mesmo que remetentes a um tempo passado. Por fim, a presença de coprotagonistas: Selton Mello e Graziela Moretto.

Envoltos em situações banais, vividas por cada um dos telespectadores, todos esses recursos tornaram-se ainda mais prazerosos de identificar e construir uma ponte entre a ficção e a realidade. E é justamente nesse quesito que reside o grande diferencial de *Os Normais*: enquanto, tradicionalmente, os programas de TV buscavam uma identidade com o público através de uma construção de discurso pronto, o seriado também buscava familiaridade com o público, mas com a inserção dos recursos de desconstrução do imaginário sem arestas, antes preconizado pela televisão.

O grande gancho do sucesso de *Os Normais* está localizado no carisma dos protagonistas, nas situações exibidas (por mais que, nas telenovelas, haja uma busca pela identificação com o público, são deixadas de lado todas as nuances que envolvem escatologias, sarcasmo e constrangimento, justamente o mote do programa) e na agilidade com que os recursos já falados são introduzidos no desenrolar dos episódios.

A simplicidade dos roteiros e dos cenários era compensada por diálogos que inebriavam os telespectadores, tamanha sintonia e *timing* de humor. Sem qualquer resquício de conservadorismo e falta de ousadia estética, *Os Normais* foi marcado pela incorporação integral de vários elementos do Núcleo Guel Arraes, mas adequados dentro de um formato, de certo modo, tradicional: o seriado. Mas nem por isso a criação de Alexandre Machado e Fernanda Young tornou-se pastiche de séries americanas, como *Friends*, ou esbarrou na resistência do público por não se tratar de uma telenovela.

Os Normais, por três anos, manteve seu sucesso inabalado, com índices de audiência históricos para o horário de exibição, rendendo, mesmo ao fim do programa, um longa-metragem. E, para comprovar, definitivamente, a eterna consagração de Rui e Vani, ainda este ano chegará às telas de cinema *Os Normais 2*, uma continuação ao filme original, de 2003.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Asdrúbal trouxe o trombone*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1998.

RONDELLI, Elizabeth. *Realidade e ficção no discurso televisivo*. In: *Imagens*, São Paulo: Unicamp, volume nº 8, Maio/Agosto de 1998

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público*. São Paulo: Ática, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e História*. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de Cinema e Televisão*. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Venâncio A. de; CAPPARELI, Sérgio. *Comunicação e televisão*. São Paulo: Hackers Editores, 2004.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O homem na era da televisão*. São Paulo: Loyola, 2005.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *História da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, televisão e publicidade. São Paulo: Annablume, 2004.

FECHINE, Yvana. “Grupo ou núcleo? Guel Arraes como referência”. Texto apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos: 2007.

MEMÓRIA GLOBO, portal de memória da Rede Globo. Disponível em: [<memoriaglobo.globo.com>](http://memoriaglobo.globo.com) .