

“O NATAL DE RITA”: COMÉDIA COMO RESSIGNIFICAÇÃO E DRAMATURGIA DO FRACASSO

Diego Hoefel¹

Resumo:

A partir da análise do telefilme “O Natal de Rita” (Ricardo Alves Jr., 2017), o presente artigo debruça-se sobre possíveis renovações do gênero comédia surgidas no audiovisual brasileiro contemporâneo. A hipótese principal aponta para o fracasso como um conceito central para que se possa compreender essas renovações. Elas operam não apenas no nível do conteúdo, enquanto ressignificação do desajuste ou do insucesso, mas também formalmente, através da construção de uma estrutura dramática composta por falhas. Essa discussão poderá favorecer o entendimento sobre como *novas formas de comédia* podem se relacionar com mudanças na maneira de se compreender e representar fracassos individuais e coletivos, especialmente em períodos de crise.

Palavras-chave: Comédia; Fracasso; Cinema Contemporâneo.

Abstract:

Based on the analysis of the telefilm “O Natal de Rita” (Ricardo Alves Jr., 2017), this paper focuses on possible renovations of the comedy genre that have emerged in contemporary Brazilian audiovisual. Its main hypothesis points to failure as a central concept for understanding these renewals. They operate not only at the content level, as a re-signification of maladjustment or failure, but also formally, through the construction of a dramaturgical structure composed of flaws. This apprehension may favor the understanding of how *new forms of comedy* can relate to changes in the way of understanding and representing individual and collective failures, especially in times of crisis.

Keywords: Comedy; Failure; Contemporary Cinema.

Introdução

Durante a crise financeira global, no momento em que a economia mundial estava frente a um colapso histórico e as ruas de diversos países foram tomadas por levantes que questionavam as estruturas não somente materiais, mas também simbólicas do sistema capitalista (HARDT; NEGRI, 2012; BOUTANG, 2009), Jack Halberstam defendia que “era claramente a hora de se falar sobre fracasso” (2010, p. 87). Mas, segundo o teórico, essa discussão não deveria ser feita para se pensar formas pragmáticas ou objetivas de superação do insucesso contextual surgido em razão do cenário de crise; pelo contrário: sua defesa era pela incorporação do fracasso como tática de resistência, a partir de sua ressignificação (Ibidem, p. 88). Em suma, trata-se de rever o que se compreende sobre o

¹ Investigador associado ao CineLab/Ifilnova da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa. Esse artigo é resultado de um projeto de pesquisa que tem apoio financeiro da FCT (Fundação de Ciência e Tecnologia, Portugal) e do FSE (Fundo Social Europeu).

insucesso e a inadequação, investigar suas potências ao invés de evitá-los. Algo não muito distante da *torção* que Nicholas Holm identifica no que chama de *novos modos de humor* (2017), que seriam estratégias de renovação do gênero comédia, surgidas em textos culturais contemporâneos, que substituem a usual depreciação dos personagens por um questionamento do *status quo*, que o autor associa a uma reconfiguração da representação do fracasso (Ibidem, p. 3). Mas como esse debate vem sendo abordado nas comédias do Brasil recente? É possível traçar relações entre o tratamento específico de uma obra sobre o fracasso, seus posicionamentos políticos e a configuração de *novas formas de comédia*?

Antes de começar a abordar diretamente essa questão, é interessante discutir algumas repercussões da crise financeira global, pois vários dos debates contemporâneos sobre o fracasso se articulam a esse momento histórico e ao seu conjunto de reverberações. Nesse período, diversas manifestações tomaram o mundo² e colocaram em pauta uma série de questionamentos que não se limitavam apenas à estrutura do sistema capitalista, mas contestavam também as suas construções subjetivas (HARDT; NEGRI, 2012). “Nós somos os 99%”, um dos principais emblemas do *Occupy Wall Street*, é um exemplo. Se por um lado o slogan discute a distribuição desigual da renda do mundo, por outro sublima o fato de que há um grande número de pessoas capaz de, coletivamente, exigir mudanças (DEAN, 2012). O que impede essa união é o fato de que, em vez de compor uma multidão insatisfeita, grande parte da população dedica-se a concorrer pela inserção no âmbito de privilégios restrito ao 1% mais rico. Em outras palavras, a construção cultural do sucesso – para a qual o cinema, a televisão e a publicidade têm um papel fundamental – serve para desmobilizar, por meio do incentivo à competição, um número de pessoas que seria capaz de efetivamente unir-se para impor transformações. Há, portanto, um mecanismo ideológico que interessa ao capitalismo na base da compreensão de sucesso (EHRENREICH, 2010).

Mas qual é a alternativa à voracidade competitiva imposta pela demanda de êxito profissional e pessoal? Como escapar, em especial nos atuais tempos de crise, a essa lógica que se alastra inclusive para os espaços tradicionais de resistência, como as universidades e as artes? Tais perguntas convidam a uma ressignificação do fracasso, de forma a não mais aproximá-lo de uma compreensão de frustração, mas de um gesto de radicalidade.

² Aqui me refiro especificamente aos levantes que questionaram, em diversos países, as respostas de seus respectivos governos à crise financeira global, como foi o caso, por exemplo, da *Primavera Árabe*, dos *Indignados* e do *Occupy Wall Street*. As manifestações de 2013 no Brasil, embora tenham revisitado algumas bandeiras e metodologias desses movimentos, não podem ser incluídas no mesmo conjunto, já que o país não havia até então sido afetado em profundidade pela recessão e pelo aumento da taxa de desemprego como ocorrera nos países em que esses outros movimentos se formaram.

Em *The Queer Art of Failure* (2011), Halberstam pensa o fracasso a partir do conceito de “*weapons of the weak*” (SCOTT, 2008), ou armas dos mais fracos, desenvolvido por James C. Scott para designar os gestos de passividade e lentidão no trabalho utilizados por algumas populações camponesas do sudeste asiático para combater a escravidão. Esse embate não se dá diretamente, através de uma revolução, mas de forma quase invisível, por meio de gestos cotidianos de boicote e resiliência. Segundo o teórico, o fracasso deve também ser visto como uma arma dos mais fracos na luta contra a imposição pela vitória, que não somente mantém intactos os privilégios de uma elite masculina, branca, cisgênero e heterossexual, mas impõe também esses critérios como uma regra de adequação e pertencimento.

Halberstam argumenta que se deve abraçar a condição de *perdedora* ou *perdedor* como forma de se imaginar “outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para a existência” (Ibidem, p. 88). Uma definição aparentemente ampla, mas que se traduz na possibilidade de se repensar o entendimento coletivo sobre o fracasso, algo que seria possível a partir da maneira como ele é apresentado e discutido por meio dos textos culturais produzidos em cada local e tempo. Em sua investigação, esses textos culturais são animações e longas-metragens que motivaram pouco apreço por parte da crítica. Outras análises, também do mesmo período, expandiram essa discussão sobre a ressignificação do fracasso, por exemplo, para a arte contemporânea (LE FEUVRE, 2010), para o cinema de ficção (LOPES, 2013) e para o cinema documentário (FELDMAN, 2012).

Nicholas Holm (2017) tangencia também esse tema quando toma a representação do fracasso como um elemento fundante para estabelecer uma diferença na maneira como distintas comédias posicionam-se politicamente. Os dois exemplos fundantes do seu livro são os *sitcoms* *Friends* (1994 - 2004) e *Seinfeld* (1989 - 1998), ambos sobre grupos de amigos que vivem situações de inadequação na Manhattan dos anos 1990. De acordo com Holm, há uma diferença na maneira como as duas obras lidam com o *status quo*. *Friends* funda-se na angústia e no desajuste ligados às incapacidades individuais das personagens de se adaptarem ao contexto social. A série é um compêndio de situações em que se reitera o fracasso, mas sempre associado a um traço específico de neurose de cada personagem. Já em *Seinfeld*, o fracasso serve não para a diminuição das personagens, mas como uma forma de evidenciar absurdos presentes nas estruturas e sistemas que moldam suas existências rotineiras. Nesse sentido, em *Seinfeld* o fracasso deixa de ser uma falha individual e passa a ser uma chave de análise do contexto sociopolítico. Isso faz com que se possa identificar na série “o surgimento de uma virada no sentido de *novos modos de*

humor” (HOLM, 2017, p. 3, grifo meu), que direcionam os seus mecanismos de construção cômica na ridicularização não das personagens, mas sim da sociedade em que estão inseridas.

No Brasil, a maioria das comédias produzidas desde a retomada³ são esvaziadas desse potencial subversivo. Esses filmes, em especial as grandes produções cinematográficas, são essencialmente marcados pela transposição de técnicas e estéticas televisivas para o cinema (MORAES 2017). Há alguns anos, era possível tratar a comédia contemporânea brasileira como um conjunto relativamente homogêneo, a ponto de se chegar a discutir a validade do emprego do termo “*neochanchada*” (FONSECA 2012, SANTOS; MORAES 2019) para denominar o que então se compreendia como um movimento estético, com operações e procedimentos característicos. Esse conjunto de comédias provou-se capaz de atrair uma quantidade massiva de espectadores ao circuito de exibição, o que fez com que, por sua natureza essencialmente comercial, na imensa maioria dos filmes se evitasse a abordagem de temas que pudessem suscitar quaisquer impasses sociopolíticos da sociedade brasileira.

Diante desse contexto, *O Natal de Rita* (2017), de Ricardo Alves Jr, abre espaço para uma série de discussões. Comissionado como especial de fim de ano pela TV Globo Minas, o telefilme se diferencia das ditas *neochanchadas* a partir da maneira como, indiretamente, compõe seus posicionamentos políticos a partir da representação do fracasso de sua protagonista. Sem emprego e desesperada pela falta de dinheiro, uma mulher de meia idade decide montar uma banda para participar de um concurso televisivo de *covers*, em que se apresenta como Rita Lee. A partir dessa trajetória simples – e bastante repetida pelo cinema industrial –, o telefilme se encaminha não para a vitória da protagonista no concurso, mas sim para a sua derrota; e a partir disso discute as consequências desse fracasso. A essa curva narrativa soma-se uma camada composta pelas escolhas de construção dramática, nas quais também é possível identificar alguns fracassos formais.

O presente artigo busca investigar de que maneira *O Natal de Rita* incorpora o fracasso em seu relato e em que medida essa incorporação opera transformações e/ou reinvenções na sua própria construção dramática. Logo, busca-se compreender não

³ A expressão “retomada” foi adotada por setores da imprensa como forma de se referir ao período imediatamente posterior à deposição de Fernando Collor de Mello, em 1993, quando o cinema brasileiro voltou a ter um fluxo *mais ou menos* contínuo de produção, após um período crítico de dois anos de interrupção quase completa, marcados pelo fechamento da Embrafilme. O termo é controverso, e já foi questionado por diversos realizadores (NAGIB, 2002), mas serve como uma nomenclatura usual para se fazer referência ao período recente do cinema brasileiro, iniciado por volta da segunda metade dos anos 1990.

somente uma maneira de constituição da comédia na contemporaneidade, mas também como o telefilme, em sua forma específica de discussão do fracasso, contribui para se refletir sobre os atuais tempos de crise⁴.

Repensando o fracasso

De acordo com Halberstam, a compreensão de sucesso passa a ser questionada com frequência em alguns textos culturais dos anos 2000. Isso ocorre não somente em razão da crise financeira global e do colapso das bolsas de valores, mas também como consequência de um simultâneo crescimento no número de divórcios (2011, p. 2). O teórico propõe assim um paralelo entre o fracasso coletivo e individual, já que em sua compreensão o sucesso “se alinha a uma forma específica de maturidade reprodutiva combinada com acumulação material” (Ibidem, p. 2). Em outras palavras, Halberstam argumenta que a centralidade da representação do sucesso nos textos culturais hegemônicos ajuda a disseminar os valores tradicionais do capitalismo, sejam eles relativos a esferas públicas ou privadas. Esse posicionamento se alinha aos debates sobre o papel da mídia como uma espécie de “*soft power*” (NYE, 2002), ou seja, como uma instância que auxilia na manutenção do sistema a partir de influências indiretas presentes no jogo ideológico de suas representações. Algo próximo do que dizem Miller e Maxwell sobre o cinema hollywoodiano, quando delineiam seu vínculo histórico de aliança com os interesses do governo norte-americano, traduzido na vocação de operar como portador da “mitologia da liberdade de mercado” (2011, p. 19).

Em seu estudo sobre a crença no pensamento positivo disseminada na sociedade americana, Barbara Ehrenreich diagnostica uma inabilidade contemporânea de lidar com o fracasso, que advém de uma convicção implícita de que o sucesso é possível para todos e de que o fracasso é “somente consequência de uma atitude ruim ou de um desleixo (e não de um contexto estrutural)” (EHRENREICH, 2010, p. 13). No entanto, na contemporaneidade o sucesso de uns depende do fracasso de outros, o que pode ser

⁴ Para Almeida, uma crise é um período de “excepcionalidade, alta instabilidade e pouca previsibilidade” (2019, p. 187). Essa definição foge do entendimento de que a origem das crises estaria sempre ligada à superprodução e à necessidade de consequentes ajustes do ciclo produtivo (MANDEL, 1990) e a expande para abarcar um conjunto de fatos que se somam na instauração de um momento de profunda incerteza. Segundo Almeida, a crise no Brasil tem implicações não somente político-econômicas, mas também jurídicas, sociais e culturais. Tomo essa definição de empréstimo, já que acredito que ela possa ajudar a pensar a história recente brasileira e ao mesmo tempo servir como ponto de partida para se refletir sobre como as práticas de resistência à crise político-institucional hoje instaurada no país refletem discussões contemporâneas sobre uma possível revisão de estruturas ideológicas - que se torna possível em momentos de profunda desestabilização.

pensado tanto na relação entre indivíduos, quanto, em escala macro, na relação entre nações.

Dessa forma, nos dias de hoje é urgente discutir e repensar os fracassos. Mas seria a comédia, com seus personagens desastrados e malsucedidos, um gênero que possibilita esse tipo de reflexão e ressignificação? Em um texto sobre o recente cinema palestino, Najat Rahman defende a comédia como uma possível contranarrativa, na qual surgem identidades de resistência, que se somam na construção de uma estética emancipatória. Isso porque a comédia teria o potencial de ir na direção contrária ao apagamento de vozes, histórias e perspectivas dissonantes (RAHMAN, 2013, p. 476). Assim, a comédia seria um tipo de ficção em que é possível inverter a lógica de “apagamento das narrativas dos perdedores” própria da história oficial (SANDAGE, 2006). É essa outra versão dos acontecimentos a que se refere Rahman quando discute o papel do humor frente à construção de uma história que não é paralela à contada pelos *vencedores*, mas sim contrária, e por isso uma contranarrativa.

No entanto, análises recentes apontam uma recorrência do ataque às mulheres e às minorias em uma parte majoritária dos discursos cômicos (LOCKYER; PICKERING, 2009; DAVIES; ILOTT, 2018; GILLESPIE, 2004). Nessas investigações, a ideia de que é preciso tentar identificar se o alvo da piada é alguém socialmente mais forte ou mais fraco do que quem propõe o gracejo tornou-se um critério de análise para se articular discussões sobre humor, comédia, políticas identitárias e multiculturalismo. Em suma, trata-se de um questionamento da ridicularização do mais fraco - ou em inglês “*mocking the weak*” (DAVIES; ILOTT, 2018), e de como esse mecanismo acaba por favorecer a manutenção dos privilégios dos mais fortes (PURDIE, 1993). Essa separação entre dois lados da sociedade, um forte e um fraco, está presente também na obra de James C. Scott (2008), citada por Halberstam (2011) como referência a uma divisão social entre *vencedores* e *perdedores*, *adequados* e *inadequados*. A maioria dessas análises sobre comédia expõe essa divisão para argumentar que existe um tipo de humor já culturalmente estabelecido que se nutre tradicionalmente da zombaria às representações do insucesso do lado mais fraco⁵.

⁵ Aqui me refiro notadamente às comédias cinematográficas e televisivas produzidas na segunda metade do século XX e que, segundo Holm, vêm passando por processos de transformação em tempos recentes. No entanto, as discussões sobre essa tendência de rir do mais fraco não são novas. Elas se articulam no que os estudos de comédia convencionaram chamar de teoria da superioridade. Uma das origens dessa teoria é a ideia aristotélica de que a comédia “seria a *mimêsis* de ‘pessoas inferiores’ (5, 1448b31-31)” (DESTREE, 2010, p. 70). Para Thomas Hobbes, que também é tradicionalmente incluído nessa vertente, é a percepção de uma incapacidade do personagem que fomenta o cômico, um rompante de “glória repentina que surge da concepção de alguma superioridade em nós mesmos, em comparação com a incompetência dos outros” (HOBBES, 1994, p. 54).

Em paralelo, alguns teóricos (HOLM, 2017; SAVORELLI, 2010; KAY, 2018), entre os quais destaco Nicholas Holm, identificam na contemporaneidade o surgimento “*novos modos de humor*”, que seriam formas cômicas capazes de mudar “não somente a maneira como rimos, mas como consequência de sua popularidade e influência cultural, também a maneira como construímos sentido e nos engajamos com o mundo à nossa volta” (HOLM, 2017, p. 6). Resumidamente, o que esses teóricos tentam investigar é como o humor pode fazer, ou vem fazendo, trabalho político. E aqui, como já pontuei anteriormente, para Holm a ressignificação do fracasso ocupa um lugar fundamental, já que é definidora do posicionamento de cada obra: seja direcionando a zombaria às impossibilidades dos personagens, ou a um questionamento do contexto em que estão inseridos - o que potencialmente gera um curto-circuito no ataque aos mais fracos característico das formas tradicionais de comédia.

Além disso, um outro aspecto importante do trabalho de Holm é não limitar a análise apenas ao *quê* as comédias discutem, ou ao *por quê* o fazem, mas insistir que uma parte considerável de seu trabalho político está na maneira *como* as discussões são transpostas para os textos culturais, isto é, na forma das obras. Esse posicionamento se alinha a uma tradição teórica de discussões sobre as relações entre estética e política, que identificam na forma dos textos culturais o *locus* em que os “antagonismos não resolvidos da realidade” (ADORNO, 2011, p. 18) podem ser reconhecidos e, nesse sentido, também um meio através do qual as intervenções estéticas podem reconfigurar sensibilidades políticas existentes (RANCIÈRE, 2005).

Portanto, é possível traçar relações entre as discussões contemporâneas sobre o fracasso, e a emergência de *novos modos de humor*, que repercutem nas comédias em alterações não somente na representação do fracasso no nível do conteúdo, mas também no da forma. Mas como essas discussões ecoam na comédia brasileira contemporânea? Pode-se também estabelecer vínculos entre o momento turbulento que o país atravessa atualmente e uma mudança na maneira como comédias produzidas ao longo dos últimos anos discutem o fracasso de seus personagens?

Vou tentar abordar essas questões a partir de como repercutem em um texto cultural específico: *O Natal de Rita* (2017). Essa escolha deriva do entendimento de que a estética do humor é “uma categoria cultural que se estende em múltiplos textos” (HOLM, 2017, p. 14), o que dispensa a necessidade de se analisar o todo da produção cômica de um dado local e tempo, já que é possível identificar, *mesmo em textos culturais singulares*, os

elementos que desestabilizam os modos estéticos dominantes em operação, e assim indicam caminhos de renovação do gênero.

Comédia e resignificação do fracasso

A resignificação do fracasso ocorre uma vez que ele passa a ser compreendido como forma de instaurar relações menos pragmáticas e mais experimentais. Algo próximo ao que Denilson Lopes propõe em sua análise de *Estrada para Ythaca* (Gustavo Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010), em que a tristeza associada ao suicídio de um amigo é um elemento catalisador de uma viagem, um andar sem direção (*drift*), o que distancia a ideia de fracasso de uma “senha de desistência” (LOPES, 2013, p. 75) e a aproxima da construção de outros modos de vida. Trata-se, portanto, do oposto da compreensão do fracasso presente no senso comum, na medida em que o que poderia ser percebido como um malogro, passa a ser matéria para uma reinvenção estética e política (BAILES, 2010), que se torna “intrigante em termos de seus efeitos materiais e metafísicos e sua orientação para o/um futuro” (Ibidem, p. 22).

Uma operação similar é apresentada e discutida em *O Natal de Rita*. Na narrativa, Rita sustenta sozinha a casa em que vive com seu marido desempregado e sua filha. Além de trabalhar em uma loja, ela vende bolos feitos por sua mãe e por sua sogra. A situação econômica da família se agrava uma vez que, na véspera do natal, Rita é despedida de seu emprego. Um show de calouros da televisão, em uma edição especial de final de ano, oferece um prêmio em dinheiro para pessoas que façam *covers* de famosos. Sem saber como agir, Rita conclui que esse prêmio pode salvar o natal de sua família. Ela então decide remontar uma banda que tinha com seu marido e com uma amiga, em que fazia *covers* da cantora Rita Lee. A banda acabara anos antes, quando seu marido discutiu com os clientes de uma churrascaria, que conversavam em vez de prestar atenção ao show, o que desencadeou uma rixa entre os integrantes do trio. Rita precisa então convencer seu marido e sua amiga a participarem do programa de televisão e também preparar-se para a apresentação depois de tantos anos sem cantar.

Essa trajetória busca instaurar a expectativa de que Rita vença o concurso e com isso salve o natal de sua família. Isso, no entanto, não acontece. Mesmo tendo conseguido montar a banda em sua composição original e, apesar das dificuldades, tendo encontrado uma forma de se preparar para a competição, Rita tem uma crise de tosse durante o

concurso, e o apresentador do programa não aceita que ela repita a sua interpretação. De súbito, o espectador se depara com o fracasso da protagonista. A partir desse momento, o telefilme opera de forma muito próxima ao que propõe Sara Bailes: ele parte da desilusão, da sensação de não dar conta ou de estar “aquém de um determinado objetivo, intenção ou critério” (BAILES, 2010, p. 4) para, a partir das “dobras da decepção” (Ibidem, p. 11), criar uma poética do fracasso.

Essa poética se inicia na cena justamente posterior ao momento em que Rita compreende que seu plano não deu certo. Ela anda sozinha pela cidade, mas seu marido a encontra. Encostados em um viaduto, ainda com as fantasias do concurso, eles conversam. Rita diz que fez papel de boba, que não deveria ter participado da competição. O marido discorda e afirma que, mesmo que não saibam o que vão fazer, o importante é que estão vivos e juntos. Essas duas ideias, a de dar uma outra importância à vida e a de se constituir enquanto comunidade, são as bases que compõem o centro da poética do fracasso que o telefilme constrói dali para frente.

Na cena seguinte, o casal chega em casa e descobre que a filha, a mãe e a sogra de Rita haviam convidado as outras pessoas que também não venceram o concurso para uma confraternização coletiva de natal. Como ninguém que está ali tem dinheiro, pois todos perderam a possibilidade de ganhar o prêmio, não há troca de presentes, o que quebra com o ponto-chave pelo qual o natal é importante para o capitalismo, isto é, acelerar o consumo no final de cada ano. Ao contrário disso, a festa se transforma em uma celebração do fracasso coletivo, em que à família de Rita se somam *covers* precários de Maria Bethânia, Amy Winehouse, Ney Matogrosso, Carmem Miranda, entre vários outros. É uma cena curta, mas bastante simbólica. Rita compreende que não poderá ter o natal que esperava, mas, apesar disso, percebe que ali se abre uma chance para construir outros objetivos de vida. E na sequência, com sua sala lotada por falsas celebridades, ela finalmente canta a música que havia preparado para o concurso. Nesse novo contexto, horizontal já que não há mais competição, todos festejam juntos, o que cria uma espécie de comunidade de *perdedores*.

Em sua pesquisa recente, Hermann Kappelhoff vem investigando o contágio afetivo nos filmes do gênero guerra e sua relação com a formação de um senso de comunidade. Para o autor, o afeto é fundamental nessa construção, que no caso específico dos filmes de guerra serve como uma espécie de manipulação em massa, para a adesão a uma causa ideologicamente construída (KAPPELHOLF, 2016). Em *O Natal de Rita* ocorre também a construção de um senso de comunidade, contudo aqui essa elaboração não se dá como

manipulação ideológica⁶, mas como um gesto de idealização de alternativas. Representar uma comunidade de perdedores que celebram um natal fora do que se espera dos valores tradicionais da família para um especial comissionado por um canal de televisão é uma forma de criar um pequeno espaço de resistência frente à crise. A partir da quebra do realismo e da “lógica do absurdo” (PALMER, 1988), Ricardo Alves Jr. faz uso da condição de liminaridade ou “*in-betweenness*” (BAKOLA, 2010) própria da comédia para construir um espaço de liberdade, uma descoberta que se faz possível a partir das possibilidades criativas do fracasso.

Mas aqui se poderia questionar se essa tomada de consciência da personagem principal não é apenas um desdobramento esperado da jornada do herói (CAMPBELL, 1989), parte dos processos clássicos de transformação da protagonista, que se articulam com a construção moral da obra. Ocorre que o processo de aprendizagem de Rita não a inclui novamente no sistema, pelo contrário. Não é na família que ela encontra refúgio, é no coletivo; e em um coletivo expandido, precário, formado por pessoas como ela, também inadequadas, e em grande parte mulheres, algumas *cis*, outras *trans*. E tampouco a obra apresenta alternativas de reinserção de Rita no mundo do trabalho. Ela, em plena noite de natal, termina o telefilme sem prêmio, sem reconhecimento, sem glória e sem perspectiva profissional clara. Mas ainda assim, feliz.

Se tomarmos alguns filmes alinhados com a tradição das ditas *neochanchadas* e que também se debruçaram sobre o mundo do trabalho, o final costuma ser bastante diferente. Em *De Pernas Pro Ar* (Roberto Santucci, 2010), a protagonista pode até arremessar seu celular no mar para indicar que entendeu que a família é mais importante que seus negócios, mas na cena seguinte ela aparece com um celular reserva e permanece ativa, cumprindo seu lugar de mulher bem-sucedida. O mesmo, ou quase o mesmo, ocorre na versão mais recente da franquia, *De Pernas Pro Ar 3* (Júlia Rezende, 2019), quando na cena final, enquanto tira uma foto de seu marido e filho, a protagonista negocia com sua nova sócia a continuidade de sua empresa. E até em um filme mais caótico, como *Tudo Acaba em Festa* (André Pellenz, 2018), o absurdo da confraternização de final de ano da firma é sucedido pela tomada do protagonista da empresa, e também pelo estabelecimento de seus planos de casamento. Não é o caso de Rita. O telefilme termina sem promessa de futuro. A reinvenção do fracasso é *per se* o que ela tem para aprender e não um meio para

⁶ Uma das questões que compõem a manipulação ideológica no gênero guerra, de acordo com Kappelhof, é a constituição de uma comunidade em oposição a outra. Em *O Natal de Rita*, o senso de comunidade ou “*public spirit*” se forma uma vez que já não há mais competição ou conflito, e, portanto, ele não serve para construir uma escala de valores de uma comunidade em comparação a outra.

que ela possa voltar à sua vida normal, apenas um pouco menos neurótica e mais empoderada do que anteriormente, como nas *neochanchadas*.

Dramaturgia do fracasso

O Natal de Rita aborda o fracasso não somente através da ressignificação até aqui considerada, mas também na maneira *como* o telefilme é construído, o que significa que a discussão sobre o insucesso não se limita a uma reinvenção no nível do conteúdo, mas atinge também os aspectos formais da obra. Acredito que esse conjunto de propostas compõe uma espécie de *dramaturgia do fracasso*, na medida em que há uma série de quebras de expectativa: seja em relação ao riso, ao tipo de humor, ao formato, aos corpos colocados em cena, ou mesmo ao desdobramento da narrativa.

O somatório desses elementos pode indicar o surgimento de *novas formas de comédia*, algo próximo ao que Holm descreveu como “novos modos de humor” (2017), que seriam configurados em contraste com o conjunto de características partilhadas pela produção hegemônica imediatamente anterior; e não em oposição ao que se poderia entender eventualmente como uma matriz clássica da comédia (KARNICK; JENKINS, 1995). Isso porque os gêneros são categorias não estanques, cuja configuração depende “da complexidade e da diversidade das relações sociais” (MILLER, 1994, p. 36), o que faz com que variem a depender não somente do momento histórico, mas também das condições específicas do seu local de realização. Assim, o argumento de que há *novas formas de comédia* presentes em *O Natal de Rita* se sustenta a partir de suas diferenças em relação às ditas *neochanchadas*, ou seja, ao conjunto de filmes e telefilmes que foi tomado como representativo da comédia brasileira no período imediatamente anterior⁷.

No entanto, em nenhuma das abordagens teóricas ou jornalísticas das ditas *neochanchadas* há um conjunto já estabelecido de características que possam defini-las. De toda a maneira, os textos desenvolvem alguns aspectos formais dos filmes que podem servir como pistas, entre os quais destaco: 1) a utilização de um “humor *besteirol*” (FONSECA, 2012); 2) “a apropriação de atores de televisão” (MORAES, 2017, p. 3), ou seja,

⁷ Aqui tomo especificamente esse conjunto de obras - e não outras formas de humor presentes na televisão - pois a dramaturgia de um telefilme, tanto em termos de construção de personagens, quanto no estabelecimento do arco dramático, aproxima-se mais de construções cinematográficas do que de outros formatos cômicos televisivos, como os programas de entrevista ou de esquetes. O próprio termo *telefilme* indica essa imediação.

de um *star system* televisivo; 3) o emprego de uma estrutura narrativa clássica (SANTOS; MORAIS, 2019). Nenhum desses três aspectos se aplica a *O Natal de Rita*.

A expressão “besteirol” surge no Rio de Janeiro nos anos 1980, como referência a um tipo de teatro de escárnio, cuja intenção era provocar o riso como forma de provocação e resistência à ditadura (WASILEWSKI, 2018). Hoje, a ideia de *humor besteirol* se refere a um conjunto de táticas cômicas que visam produzir o riso fácil (FONSECA, 2012). É o oposto do que ocorre em *O Natal de Rita*. O telefilme muito raramente gera riso: seu efeito está muito mais próximo de uma espécie de desconforto ou vergonha alheia pela situação a que a personagem está submetida. O “fracasso do riso” já foi estudado por Dana Polan em um artigo sobre *Mr. and Mrs. Smith* (1941), de Alfred Hitchcock, em que o autor afirma que essa escolha faz parte do traço de autorialidade do diretor (POLAN, 1991, p. 132). Diversos outros realizadores contemporâneos também não buscam gerar riso com suas comédias, entre os quais estão notoriamente Hong Sang-soo, Maren Ade, Nani Moretti e Noah Baumbach, o que reitera essa possível conexão entre o não riso e uma aproximação autoral do gênero comédia.

A utilização de um *star system* televisivo nas comédias cinematográficas é um outro ponto que une a maioria das *neochanchadas* brasileiras. Ele gera o efeito descrito por Lidiane Moraes de se “ir ao cinema para assistir televisão” (MORAES, 2017, p. 16), e claramente está conectado a um projeto de atração de público articulado ao lançamento dos filmes no circuito comercial. *O Natal de Rita* é de certa forma o contrário disso. Seus atores são em sua maioria do teatro⁸, ou seja, rostos pouco conhecidos para o público televisivo. Além disso, ele foi produzido para a televisão, mas com uma equipe majoritariamente do cinema, entre os quais se destacam não somente o diretor Ricardo Alves Júnior⁹, mas também o roteirista Germano Melo¹⁰. O telefilme é portanto uma obra que parece estranha à televisão, espécie de reversão da descrição de Moraes, em que se vê *televisão para assistir cinema*.

Mas o que há de mais instigante formalmente em *O Natal de Rita* é o fato de que a própria estrutura dramática do telefilme fracassa, na medida em que escapa à teleologia e objetividade do relato clássico - o que evidencia mais uma diferença em relação às *neochanchadas*. O telefilme se constrói inicialmente como uma espécie de

⁸ Vários dos atores presentes no telefilme integram o Grupo Galpão, um importante coletivo de teatro mineiro.

⁹ Ricardo Alves Jr. é um realizador de cinema, cujas curtas-metragens circularam nos principais festivais de cinema do mundo, entre os quais estão Cannes, Obberhausen, Locarno etc. Seu primeiro longa-metragem, *Elon não Acredita na Morte* (2016), foi lançado no circuito comercial brasileiro em 2017.

¹⁰ Germano Melo é um dos roteiristas do longa-metragem *Elon Rabin não Acredita na Morte* (Ricardo Alves Jr, 2016) e atua também como ator e dramaturgo de teatro.

pastiche de comédias dramáticas, na qual se somam diversos mecanismos já conhecidos e reiteradamente utilizados pelo cinema industrial, em especial a junção entre o conflito da(o) protagonista e um desafio final, para o qual ela(e) precisa se preparar. Assim, *O Natal de Rita* é um telefilme construído a partir de uma espécie de fórmula do cinema industrial, reiterada em um imenso contingente de filmes cuja construção dramática se estabelece a partir de uma preparação para uma eventual competição, que ocorrerá no clímax da narrativa (GULINO, 2004) e na qual, na grande maioria dos casos, a(o) protagonista consegue vencer suas dificuldades, de forma a superar seu mais difícil obstáculo.

A partir da mimetização desse modelo dramaturgico, *O Natal de Rita* busca instaurar no espectador a certeza de conhecer o desenrolar dos acontecimentos por ter a sensação de já ter visto inúmeras variações da mesma história, em que todas terminam com o êxito da personagem. É justamente essa sensação de infalibilidade que cai por terra, uma vez que o resultado esperado se reverte e a protagonista fracassa. Portanto, o telefilme constrói estruturalmente uma espécie de fracasso formal, feito através da quebra de expectativa que a repetição de formatos do cinema industrial estabelece no nível do inconsciente coletivo. Brien Henderson discute esse tipo de reinvenção na estrutura dramaturgica de algumas comédias, referindo-se principalmente a quebras na “coesão dramático-narrativa” (1991, p. 169). Segundo o autor, “esses ‘fracassos’ são os portais para novos tipos de estrutura de comédia e também para efeitos que não poderiam ser atingidos (...) nas formas clássicas” (Ibidem, p. 169). Em *O Natal de Rita*, essa operação faz com que a compreensão do fracasso no telefilme não se localize “nem como forma nem como conteúdo, mas como operação que desloca ambos” (BAILES, 2010, p. 23).

Conclusões

O Natal de Rita constrói simultaneamente uma ressignificação e uma dramaturgia do fracasso. Esse movimento favorece o estabelecimento de um senso de comunidade (KAPPELHOLF, 2016) ou “*public spirit*” próprio dos fracassados, em que já não interessa vencer, mas sim experimentar outras formas de se colocar no mundo, o que aparece no telefilme não apenas em uma discussão no nível do conteúdo, mas também no da forma. Mas como essa discussão se relaciona com a crise político-institucional que o país atravessa atualmente?

A cena final de *O Natal de Rita* é uma espécie de celebração da inadequação, em que corpos minoritários, os mesmos que tradicionalmente são tratados como alvos de piadas depreciativas (PURDIE, 1993; LOCKYER; PICKERING, 2009), unem-se e fortalecem-se a partir de seus fracassos. Essa imagem curta é uma contribuição da obra para o conjunto de discussões com as quais a sociedade brasileira tem sido confrontada a partir do fortalecimento da *onda conservadora* (ALMEIDA, 2019) e do consequente acirramento das *guerras culturais* (GALLEGO; ORTELLADO; RIBEIRO, 2017). Nesse contexto, o natal tornou-se mais um dos campos de batalhas simbólicas no país (TAVARES, 2018), o que se reitera, por exemplo, com a imensa polêmica gerada em torno do especial de natal do coletivo Porta dos Fundos (Rodrigo Van der Put, 2019), também uma comédia, em que Jesus é desenvolvido como um personagem *queer* - o que fez com que a obra chegasse a ser censurada na primeira instância de julgamento (AMPARO, 2020).

O natal é uma festa que costuma reunir membros de um conjunto expandido das famílias; pessoas que muitas vezes passam o resto do ano sem se ver. E isso, frente ao acirramento da polarização, evidencia tensões muitas vezes latentes. As diversas formas de se responder à pergunta: “*e as namoradinhas?*” motivou, por exemplo, uma quantidade imensa de memes e *tweets* célebres. Mas por mais que se ria do natal através da internet, são raras as obras que tentam repensá-lo para além dos limites das nossas bolhas de interação virtual. É essa a proposta de *O Natal de Rita*; e, nesse sentido, o telefilme apresenta pistas de como se pode associar um posicionamento sobre o atual contexto sociopolítico a uma maneira específica de aproximação do gênero comédia. É justo nessa conexão – em que se instaura um intercâmbio dinâmico entre as possibilidades de reinvenção da comédia, a história contemporânea e a constituição de um “*public spirit*” do desajuste – que uma obra como *O Natal de Rita* pode somar novos pontos de vista aos esforços de construção de alternativas no atual contexto de crise.

Mas *O Natal de Rita* não é a única comédia que propõe esse tipo de articulação. Ao longo dos últimos anos é notória a emergência de *novas formas de comédia* no audiovisual brasileiro contemporâneo e aqui é possível incluir desde um filme como *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019), que mescla comédia, drama e ficção científica para discutir o papel da Igreja evangélica na sociedade brasileira; até *Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018), uma comédia que faz um questionamento das relações de exploração entre patrões e funcionários criando a imagem de um clube de poderosos que praticam canibalismo com o corpo de seus empregados. O que une esses dois exemplos é a utilização da comédia como forma de debater o contexto sociopolítico brasileiro. Ao contrário das ditas

neochanchadas, a narrativa se estrutura *a partir de* impasses políticos, de maneira a se posicionar frente aos embates surgidos em decorrência do acirramento da polarização.

Desse modo, parece fundamental ao campo teórico do cinema pesquisar como, em um contexto como o brasileiro, as recentes transformações sociopolíticas reverberam na criação de *novas formas de comédia*. *O Natal de Rita* apresenta algumas pistas para essa reflexão, mas certamente outras comédias poderão adensar o que proponho inicialmente aqui. Essa questão, se pensada de maneira ampla, pode contribuir para uma discussão sobre como os gêneros cinematográficos em geral, e a comédia em específico, se adaptam e respondem a contextos políticos marcadamente turbulentos e conflituosos. Assim, o caso brasileiro pode ser pensado como um recorte para se fazer uma discussão sobre como as renovações formais de um gênero cinematográfico se relacionam com as transformações materiais e simbólicas de seu contexto de produção; e também como ele pode fomentar movimentos e processos de resistência.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALMEIDA, R. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. *Novos Estudos: Cebrap*, 2019. p. 185-213.

AMPARO, T. “Censura a filme do Porta dos Fundos afronta a Constituição.” *Folha de São Paulo*. 8 de jan de 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAILES, S. J. *Performance theater and the poetics of failure*. New York: Oxford University Press, 2010.

BAKOLA, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. New York: Oxford University Press, 2010.

BOUTANG, Y. M. Com a cabeça nas nuvens da crise dos Subprimes. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, 5, Setembro 2009. p. 152-157.

BUTLER, J. *Precarious Life: the powers of mourning and violence*. New York: Verso, 2006.

CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989.

DAVIES, H.; ILOTT, S. **Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

DEAN, J. **The Communist Horizon**. Brooklyn: Verso, 2012.

DESTRÉE, P. "A comédia na Poética de Aristóteles". **Organon**, n. 49, 1 julho-dezembro 2010. p. 69-94.

EHRENREICH, B. **Bright Sided: how positive thinking is undermining america**. New York: Metropolitan Books, 2010.

FELDMAN, I. "O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo." In: **Teia 2002-2012**, por André Brasil (Org.). Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 289-305.

FONSECA, Rodrigo. "Neochanchada se firma como gênero mais rentável do cinema nacional." **Jornal O Globo**. 04 de Nov, 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147>>. Acesso em: 15 de Jun de 2020.

FOUCAULT, M. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, v. Vol. IV (1980-1988), 1994.

GALLEGO, E.; ORTELLADO, P.; RIBEIRO, M. "Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à Operação Lava Jato e contra a reforma de previdência." **Em Debate**. 2017. p. 35-45.

GILLESPIE, M. "From Comic Asians to Asian Comics: Goodness Gracious Me, British Television Comedy and Representations of Ethnicity." Em **Group Identities on French and British Television**, de Michael Scriven e Emily Roberts. Oxford: Berghahn Books, 2004. p. 35-45.

GULINO, P. **Screenwriting: the sequence approach**. New York: Bloomsbury, 2004.

HALBERSTAM, J. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Declaration**. New York: Argo-Navis, 2012.

HENDERSON, B. "Cartoon and Narrative in the Films of Frank Tashlin and Preston Sturges". In: HORTON, A. **Comedy / Cinema/ Theory**. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 153-173.

HOBBS, T. **The Elements of Law, Natural and Politic**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HOLM, N. **Humour as Politics: the political aesthetics of contemporary comedy.** Basingstroke: Palgrave Macmillan, 2017.

KAPPELHOLF, H. "Genre and 'Sense of Community'." **mediaesthetics - Journal of Poetics of Audiovisual Images.** Junho 2016. Disponível em: <<http://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/42>> Acesso em: 07 jun. 2020.

KARNICK, Kristina; JENKINS, Henry. **Classical Hollywood Comedy.** New York: Routledge, 1995.

KAY, K. **New Indian Nuttaks: Comedy and Cultural Critique in Millennial India.** Cham: Palgrave MacMillan, 2018.

LE FEUVRE, L. (org.). **Failure.** London: Whitechapel Gallery, 2010.

LOCKYER, S.; PICKERING, M. **Beyond a Joke: The Limits of Humour.** London: Palgrave Macmillan, 2009.

LOPES, D. O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. **Galaxia**, n. 26, dez 2013. p. 72-83.

MANDEL, E. **A crise do capital: Os fatos e sua interpretação marxista.** São Paulo: Ensaio, 1990.

MILLER, Carolyn. "Genre as Social Action." In: **Genre and the New Rethoric**, de Aviva Freedman e Peter Medway. London: Taylor and Francis, 1994. p. 20-36.

MILLER, T. ; MAXWELL, R. "For a Better Deal, Harass Your Governor!: Neoliberalism and Hollywood". In: KAPUR, J.; WAGNER, K. **Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique.** New York: Routledge, 2011. p. 19-37.

MORAES, L. "Neochanchada: a comédia que faz o brasileiro sorrir." **Revista Livre de Cinema**, 2017. p. 3-18.

NAGIB, L. **O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Ed. 34, 2002.

NYE, J. "Limits of American Power." **Political Science Quarterly**, 2002. p. 545-559.

PALMER, J. **The Logic of the Absurd: on film and television comedy.** London: British Film Institute, 1988.

POLAN, D. "Mr. And Mrs. Smith in the Screwball Tradition". In: HORTON, A. (.). **Comedy / Cinema/ Theory**. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 131-152.

PURDIE, S. **Comedy: the mastery of discourse**. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

RAHMAN, N. "Laughter that Encounters a Void? Humor, Loss and the Possibility for Politics in Recent Palestinian Cinema". In: HORTON, A.; RAPT, J. **A Companion to Film Comedy**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANDAGE, S. **Born Losers: history of failure in america**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

SANTOS, A.; MORAES, L. "Neochanchada: Caminhos para a construção de uma comédia à brasileira." **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, 2019. p. 238-253.

SAVORELLI, A. **Beyond Sitcom: new directions in American television comedy**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

SCOTT, J. C. **Weapons of the Weak**. New Haven: Yale University Press, 2008.

SENNET, R. **The Culture of New Capitalism**. New Haven: Yale University Press, 2007.

TAVARES, J. "Brigas políticas levam tensão às confraternizações de Natal." **Folha de São Paulo**. 22 de dez de 2018.

WASILEWSKI, L. "Questões políticas da ditadura brasileira sob o prisma da irreverência nos Dzi Croquetes e no Teatro Besteirol" In: **Conexão Letras**, Porto Alegre, 2018. p. 93-102.

Como citar este artigo

HOEFEL, Diego. “O Natal de Rita”: Comédia como ressignificação e dramaturgia do fracasso. **Revista Dispositiva**. [on-line] Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva>> Editor Responsável: Conrado Moreira Mendes. Volume 9, Número 15, Belo Horizonte, julho de 2020, p. 155-173. Acesso em “dia/mês/ano”.

Texto recebido em: 12/05/2020

Texto aprovado em: 10/06/2020