

Reaparições do risível: estrutura episódica e serialização cômicas, em *Seinfeld* e *Comedians in Cars Getting Coffee*

Benjamim Picado
Jessica Neri

Introdução

Pretendemos avançar aqui alguns aspectos da estruturação narrativa dos gêneros cômicos na produção audiovisual contemporânea, explorando o caráter peculiar da estrutura episódica elementar a partir da qual estes se apresentam: trata-se do caráter aparentemente insignificante das “situações quaisquer”, definidas no modelo da análise estrutural da narrativa de Roland Barthes como “catálises” (ou “ações menores”), que são dotadas de uma funcionalidade meramente facilitadora da sucessão das ações, mas sem conferir-lhe qualquer aspecto dramaticamente resolutivo; constituídas sobre esta finalidade, os vários aspectos da modulação das sequências discursivas não parecem conduzir a história ou o universo ficcional para um destino que defina sua significação mais profunda, mas apenas acenam com uma evolução puramente cronológica ou genericamente sucessiva das etapas de ações.

No caso dos gêneros dramáticos associados à produção do riso (mesmo em suas variadas manifestações de estratégias narrativas e de evolução das ações, de definição dos caracteres e mesmo da natureza dos efeitos de humor que lhe são próprios), um aspecto se destaca para nossa atenção, enquanto elemento genericamente definidor de sua discursividade propriamente narrativa: trata-se da estrutura que define o universo mais elementar de suas ações, manifesta no caráter autoconclusivo e relativamente independente de cada um de seus episódios (sem constituir a integralidade do universo das ações narradas a partir da elisão de algum segredo, revelável na passagem entre as etapas que constituem sua evolução mais completa) e na característica que estes mesmos episódios assumem, compostas

a partir de vários aspectos de uma incongruência da conclusão dos eventos, seja como disjunção semântica ou física.

Como campo de provas destas questões, pretendemos analisar um episódio especial da web série de humor *Comedians in Cars Getting Coffee*, concebida por Jerry Seinfeld, exibido no intervalo da última edição do *Super Bowl* (fevereiro de 2014): neste brevíssimo segmento da série em questão, identificamos as estratégias através das quais o reconhecimento de alguns dos operadores de sentido mais característicos e gerais da serialização cômica se manifestam através do escopo dos agentes do universo ficcional, da natureza incongruente de suas ações, do tipo de situações preferenciais para a geração do efeito próprio ao humor e, finalmente, o aspecto autoconclusivo e reincidente de cada um de seus desfechos.

Na estrutura argumentativa do presente artigo, introduzimos esta estrutura episódica elementar da comicidade nas formas audiovisuais, a partir da caracterização de sua estrutura de *serialização reiterativa*, definindo em seguida os aspectos fundamentais da “mecânica narrativa” do humor visual (pautada por uma peculiar exploração das estruturas disjuntivas da organização dramática das ações), pela valorização das funções puramente “cardinais” da sucessão narrativa (definidas como um “núcleo” tópico preferencial das situações que compõem o universo da história contada) e finalmente avançando para a caracterização dos aspectos particulares nos quais a gestão das regras do gênero cômico definem o universo de *Seinfeld* como digno de um estudo sistemático; seguimos daí para um exame preciso da pequena sequência narrativa na qual seus dois principais personagens são reintroduzidos, em um outro contexto de mediação deste universo ficcional originário.

A serialização cômica e suas particularidades

No século XIX coube ao folhetim, matriz da lógica de produção e consumo das ficções seriadas, instituir as principais características estruturais deste tipo de produto, que continuam inclusive vigentes até aqui, a saber: sua *estrutura aberta* e o *jogo entre novidade e redundância* para garantir a longevidade da narrativa (Barbero, 2001). Em geral, no jogo entre redundância e novidade peculiar à estrutura própria à serialização, instaura-se um mecanismo de tensão pelo qual a novidade é oferecida sob a forma de pequenos “prêmios” àqueles que acompanham a narrativa, enquanto a redundância constrói os ganchos necessários para criar expectativa em relação à surpresa e garantir assim a manutenção da narrativa.

Geralmente, a grande surpresa é apresentada sob a forma de uma revelação à qual cabe desatar o nó da principal intriga da narrativa, sendo a mesma o “grande prêmio” para quem acompanhou todas as etapas da trama. Já à redundância cabe a função de recuperar o que é relevante para permitir que a narrativa avance, fazendo o público imergir gradativamente na trama, que se descortina em camadas. Acompanha-se então

a trajetória de personagens que saem de um ponto A no início da série e chegam a um ponto B em seu final, tendo passado por várias transformações ao longo deste percurso e concluindo algum tipo de ciclo ao final do mesmo (Mittell, 2009).

Por seu turno, o arranjo entre novidade e redundância que ocorre no universo seriado das narrativas cômicas é um pouco diferente. Serializar narrativas do gênero cômico pressupõe a adoção de uma gama de estratégias que garantam não apenas a manutenção da estrutura continuada das histórias em série, mas também a preservação das particularidades da estrutura episódica elementar do gênero. Não por acaso, a caracterização dos personagens de narrativas cômicas (definidos mais como *tipos* do que como *indivíduos*) é um recurso que garante as condições necessárias para a produção do riso, na medida em que auxilia no estabelecimento do aspecto “mecânico” das ações, preparatório dos jogos disjuntivos que definem fortuna e a graça do gênero – aspecto este ressaltado por vários estudiosos da comicidade, nos vários meios e registros de sua manifestação.

Nas mais diversas teorias sobre o cômico e sua *dynamis* mais própria, destaca-se com força a ideia de que o riso produzido por qualquer situação representada narrativamente pressupõe de seu destinatário ou intérprete a suposição da existência de um “alvo”, ou seja: se o riso é o efeito próprio do gênero em questão, deve-se supor que ele significa a compreensão de que há algo ou alguém a quem ele se destina. Mas o que faz de um objeto, situação ou pessoa “alvo” potencial do riso?

Na conhecidíssima perspectiva de Henri Bergson (1924), segundo a qual a essência do cômico identifica-se com um aspecto da “mecanização da vida” (que se torna, neste sentido, o objeto do riso), há um aspecto da destinação do humor que é da ordem de um reforço dos aspectos da vida social que nos demandam uma certa “elasticidade do espírito e do corpo”; nestes termos, o caráter humano é, por natureza, dinâmico e duradouro, sendo que a comicidade advém da percepção de um engasamento desse dinamismo, da quebra dos fluxos orgânicos, da instauração de uma lógica mecânica oposta ao caráter vívido da criatura e das condições de sua existência.

Um homem que corria na rua tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riríamos dele, penso eu, se pudéssemos supor que veio a ele, de repente, a ideia de se sentar no chão. Ri-se do fato de que ele sentou-se involuntariamente. Não é sua súbita mudança de atitude que nos faz rir, é aquilo que há aí de involuntário na mudança, é a falta de jeito. Uma pedra estaria talvez no caminho. Ele teria sido obrigado a mudar de direção ou desviar-se do obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou da velocidade do movimento, seus músculos continuaram a executar o movimento, mesmo quando as circunstâncias exigiam uma outra coisa. É por isso que o homem está caindo, e é disso que riem os transeuntes (Bergson, 1924: 12).

Ora, o que se enxerga nesta passagem do pequeno livro bergsoniano sobre o cômico (na verdade uma reunião de três breves ensaios sobre o assunto) é precisamente a estrutura episódica elementar que caracteriza a *gag* visual das tirinhas diárias – assim como as situações narrativas mais típicas do cinema burlesco do início do último século: em ambos os casos, favorecidos inclusive por aquilo que a mudez dos agentes da história promove em relação aos movimentos físicos dos mesmos, consolida-se o molde sobre o qual as estruturas narrativas trabalharão a funcionalidade de uma vida sensório-motora dos corpos (precisamente neste sentido que a rigidez e o mecanismo instituem), tanto para a emergência dos acidentes disjuntivos (quedas, escorregões, saltos, corridas), quanto para o efeito propriamente humorado que estas situações programam, na interação com espectadores e leitores.

Segundo Bergson, nestes termos, o alvo do riso é sempre este aspecto do mecanismo em uma criatura viva, que se manifesta em contrariedade com os requisitos de adaptabilidade da vida social, aspecto este que demarca uma posição presumida de superioridade em face daquilo que o mecanismo significa, em termos bergsonianos, enquanto “excentricidade”.

Em raciocínio semelhante, Jaroen Vandaele (2002) conclui que a interação cômica, seja ela de ordem narrativa ou do convívio humano, demanda a presença de uma “incongruência” (inadequação a uma norma ou regra) e do estabelecimento de uma relação de superioridade entre os envolvidos. Por seu turno, Peter Kivy (2003) identifica nas ideias bergsonianas sobre o cômico um elemento das estratégias sociais de distinção (na mesma linhagem em que se podem examinar as ideias de Thomas Hobbes sobre o riso), pelas quais se estabelecem as forças constitutivas e os segredos que definem as condições para se estar ou não em um determinado agrupamento social.

Pois assim que o grupo se consolida, ao compreender a piada, e em seu resultado, com o riso, ele também estabelece a separação com respeito àqueles que não fazem parte do grupo. Não pode haver *insiders* sem *outsiders*. E quando o grupo se consolida a partir de seus membros internos, na piada e no riso, ele também se separa dos estrangeiros, a risada aqui significando: *é proibido ultrapassar*. O riso pode ser um abraço envolvente para os solidários, mas eu argumentaria que ele é também uma advertência ameaçadora para os externos: interiormente coesa, externamente divisionista. O riso, então, exprime simultaneamente sentimento de fraternidade calorosa e *sudden glory*¹ (Kivy, 2003: 8).

No entanto, apenas por si, desvios ou disjunções não transformam pessoas ou personagens em tipos cômicos, uma vez que o tecido inteiro dos componentes de narrativas (em quaisquer gêneros que se presume) também implicam movimentos de incongruência, que são constitutivos para a evolução das sequências acionais de uma história. Há, portanto, que se considerar quais seriam os aspectos pelos quais

a disjunção própria do mecanismo da criatura seriam aqueles que inscreveriam à personagem seu aspecto tipicamente risível: os caracteres cômicos são aqueles dotados de um patente desvio (físico ou de personalidade), sendo ao mesmo tempo incapazes de apreendê-lo nas interações que mantêm com o mundo circundante, o que torna particularmente interessantes os resultados advindos das situações dramáticas em que se envolvem – já que tendem a repetir mecanicamente seus comportamentos incongruentes, sempre produzindo os mesmos problemas para si mesmos. Assim que passassem a perceber estas características próprias, reorientando suas condutas, tais personagens simplesmente deixariam de ser cômicos, no rigor de sua definição.

Diferentemente do que ocorre em séries de outros gêneros, as séries cômicas (audiovisuais ou não), precisam garantir que seus personagens mantenham precisamente estas características mais fixas, o que condiciona o efeito propriamente humorado das situações dinâmicas em que se envolverão. No caso da comicidade própria às tirinhas diárias de jornal, por exemplo, já tratamos alhures da “caracterologia” iconográfica destes agentes (Picado e Neri, 2012), na medida em que sua presença na economia das histórias envolveria precisamente esta dialética entre o esquematismo de sua apresentação (através de uma plasticidade mais lacunar das formas fisionômicas) e o tipo de situações narrativas mais propícias ao efeito humorado de sua poética.

No que respeita o humor das formas seriadas no audiovisual contemporâneo (como é o caso do gênero das *sitcoms*), estas personagens são frequentemente construídas a partir de determinados desvios de sua personalidade (e da tendência à conduta que os manifesta) que não podem ser alterados ao longo da série: destas condições, decorre que o envolvimento destes agentes em situações padronizadas de interação evidencia a incongruência entre as atitudes que eles assumem e as regras do universo circundante das ações em que se engajam a cada episódio. Ainda segundo Bergson, a repetição reiterada e cíclica de uma situação cômica a eleva à condição de “categoria”, passando a indicar por si mesma algo que provoca o riso, ainda que deslocada de seu contexto original. Logo, é pelo mecanismo da repetição que uma piada ou situação numa série deixa de ser um acontecimento isolado para tornar-se uma categoria dentro de um universo narrativo específico.

Sendo o objetivo das séries cômicas provocar o riso (e sendo a repetição de piadas ou situações elevadas à condição de categorias fundamental para esta finalidade), os tipos cômicos necessitam ter seus desvios afirmados, de modo a infundir na serialização cômica a preferência da *redundância* sobre a *novidade*, sendo o retorno do mesmo através das piadas e situações arquetípicas a principal estratégia de engajamento destas séries. Nesta outra estrutura de peculiar dialética entre redundância e novidade, o público acompanha a série na expectativa de descobrir como os conhecidos desvios de caráter dos agentes (dado de redundância) se apresentarão em contextos narrativos inéditos (dado de novidade). Esta organização interfere

diretamente no tipo de função privilegiada no universo das ações cômicas, numa valorização de situações ordinárias de interação dramática, definidas por Roland Barthes como sendo “ações menores”.

A importância das ações menores na comédia de situação

Uma vez conferida esta estrutura na qual o jogo próprio ao efeito da comicidade é algo identificado por uma dialética entre *esquematismo* dos agentes e *flexibilidade* das situações de sua interação com os elementos do drama, precisamos avaliar a natureza das ações nas quais esta interação se converte em elemento de uma disjunção ou incongruência, próprias ao cômico: ao exaltar o sentido do desvio que é próprio à inclinação para a conduta do personagem cômico, Bergson caracteriza a comédia de situação como uma comédia de *tipos*, na qual “cada um dos personagens representa certa força aplicada em certa direção, e é pelo fato de que essas forças, (...) se arranjam inevitavelmente entre si do mesmo modo, que a mesma situação se reproduz” (Bergson, 1924: 44). Porém, para que estes desvios aflorem ciclicamente no âmbito das ações cotidianas, as comédias de situação tendem a valorizar um tipo específico de situação própria ao exercício de suas funções, as chamadas “ações menores”, que seriam aquelas que não promovem a sucessão mais ordinária da narrativa, segundo classificação oferecida por Roland Barthes em sua argumentação sobre as funções da narrativa.

Em seu artigo sobre um método estrutural para a análise da narrativa (Barthes, 1966), ele afirma que o corpo integral das formas narrativas se organiza em níveis hierárquicos, através dos quais a significação de cada unidade se define pelas condições de sua integração nos níveis superiores deste sistema textual: neste caso, o problema das “funções” emerge como sendo a marca específica através da qual as ações podem ser integradas, no contexto mais amplo da “narração” propriamente dita; o que confere sentido mais preciso às “funções” é o modo pelo qual ela integra as ações e seus personagens, na promoção do sentido mais íntegro do desenvolvimento da sucessão acontecimental da história. Nestes termos, “a narrativa só se compõe de funções; tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura” (Barthes, 1966: 7).

As funções narrativas são classificadas em duas grandes categorias: “funções” e “índices”. A primeira, a das funções propriamente ditas, corresponde à definição de Propp, primeiro autor a teorizar sobre este conceito e segundo o qual função é “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (Propp, 2001: 17). As funções são unidades que possuem como correlatas unidades de mesmo nível. Os índices, por sua vez, possuem caráter integrativo. Para compreender a que serve um índice é necessário passar a um nível superior, das ações ou narração. Em resumo, ainda segundo Barthes: “as funções correspondem à funcionalidade do fazer e os índices à funcionalidade do ser” (Barthes, 1966: 9).

A categoria das funções conta ainda com duas subdivisões: as funções “cardinais” (ou “núcleos”) e as “catálises”. Os “núcleos” são o esqueleto da narrativa, enquanto as “catálises” preenchem os espaços que separam os “núcleos”: os primeiros representam os momentos da narrativa em que a sucessão das ações é comprometida; ao passo que as últimas são (juntamente aos “índices”) expansões dos núcleos. Embora sejam classificadas por Barthes como funções mais fracas em relação aos “núcleos”, as “catálises” e os “índices” não são dramaticamente neutras ou ociosas, já que é sobre a funcionalidade das “catálises” que se pode atribuir o nível em que a narrativa se desenvolve conforme um ritmo ou andamento próprios ao acompanhamento da leitura, aquilo que caracteriza a importância das ações menores, sobre as quais esta função se exerce; já os “índices” implicam uma atividade de deciframento, cuja função é dar ao leitor um melhor conhecimento dos agentes, através da exibição dos aspectos definidores ou indicativos de seu caráter, assim como a atmosfera dos universos ficcionais.

Pensando a estrutura das narrativas seriadas, os “núcleos” correspondem aos momentos de apresentação da novidade, enquanto as “catálises” e os “índices” trabalham os aspectos de redundância na narrativa: por isto mesmo, estas duas últimas ocupam lugar de destaque na lógica da serialização cômica que pretendemos delinear. Neste contexto, enquanto as “catálises” representam as situações nas quais os desvios dos tipos cômicos se apresentam potencialmente, cabe aos “índices” reforçar a caracterização destes tipos a partir de seus desvios. Logo, estas duas funções reforçam uma a outra em séries cômicas e em muitos momentos uma mesma ação pode acumular as duas funções, aspecto que Barthes inclusive pontua:

De saída, uma unidade pode pertencer a duas classes diferentes: beber um whisky (numa sala de aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise, sob a notação (cardinal) da *espera*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de uma certa atmosfera (modernidade, lembrança): dito de outro modo, certas unidades podem ser mistas (Barthes, 1966: 11).

Um pouco mais tarde, Barthes aprofundará a discussão sobre as ações menores, para diferenciar (na ordem lógico-temporal da narrativa) as ações que comprometem sua sucessão (os “núcleos”) e a existência de “ações menores”, aparentemente fúteis, cujo desenrolar garante a concatenação da narrativa e a ajuda a evoluir processualmente até sua resolução (Barthes, 1993). Estas ações conferem um vínculo lógico à sequência da história (de ordem consequencial, reativa, consecutiva), de sucessão imediata, e seu encadeamento resulta sempre na formação de novos “núcleos”. Tomando como exemplo o curta que analisaremos mais adiante, *George Costanza – The Over-Cheer*, o mesmo é composto por uma única ação nuclear: a ida de George e Jerry (personagens que originalmente fazem parte do universo narrativo da *sitcom Seinfeld*) a um café durante o intervalo do *Super Bowl*. Tudo de relevante que ocorre

nesta breve narrativa localiza-se, entretanto, nas pequenas ações: entrar no carro, dirigir até o local, pedir o café, beber o café. São nelas que os desvios dos personagens afloram, bem como as situações arquetípicas que caracterizam o humor da série.

A maior ou menor exploração das ações menores para exaltação dos desvios dos personagens é algo que varia de acordo às particularidades de cada universo narrativo no âmbito das comédias de situação. *Seinfeld*, por exemplo, é certamente uma das *sitcoms* que mais levaram ao maior extremo a valorização das ações menores em função de seu estilo de humor e da origem essencial dos desvios de seus personagens. Este aspecto inclusive serviu para a série se popularizar como “o melhor show sobre o nada”, uma vez que as ações nucleares quase nunca ocupavam o foco de suas narrativas episódicas, como será analisado a seguir.

Quando o nada faz rir

Criada pelos comediantes Jerry Seinfeld e Larry David, *Seinfeld* (NBC) estreou em julho de 1989 e chegou ao fim em maio de 1998, totalizando nove temporadas. Sua peculiar estrutura consolidou-se ao longo das três primeiras temporadas, garantindo-lhe o rótulo sobre o qual falamos mais acima. O criador e protagonista Jerry Seinfeld em várias ocasiões já afirmou que este rótulo foi adotado por questões de *marketing* – uma vez que atraía a curiosidade das pessoas – garantindo que seria impossível desenvolver uma série que fosse de fato sobre *nada*. No entanto, esta marca reconhecível do programa encontra fundamento em organização estrutural episódica, que geralmente atribui a ações tipicamente caracterizadas como “catálises” a função de “núcleos”, ao atribuir a estas os pontos de resolução das tramas.

Ao se falar das peculiaridades estruturais de *Seinfeld*, o primeiro episódio considerado emblemático neste sentido é *The Chinese Restaurant*: exibido na segunda temporada da série (1991), este episódio é composto de uma única trama que narra a interminável espera de três dos protagonistas da série por uma mesa num restaurante chinês; a todo momento espera-se que *algo* aconteça para os tirar do torpor provocado por esta situação, na esperança de que uma ação nuclear provoque uma reviravolta na trama ou a resolva, sem que isto jamais ocorra. Ao contrário, assistimos a uma série de “catálises” que explora os conflitos que podem surgir neste contexto (como encontrar um conhecido, mas não lembrar-se seu nome e contexto de familiaridade, ou precisar usar o telefone público e não conseguir porque este está sempre ocupado).

O episódio termina quando os personagens, frustrados, decidem não mais aguardar pela mesa e vão embora, desistindo inclusive dos demais planos que tinham para aquela noite. Assim que deixam o restaurante, finalmente são chamados para entrar, fato sobre o qual não tomam conhecimento. Em suma, *nada* acontece em *The Chinese Restaurant*, o que significa que nenhuma ação “cardinal” ocorre no epi-

sódio: há muitas “ações menores” articuladas entre si, mas sem que se constituam como promessas de uma resolução dramática. Apesar disso, episódios exemplares quanto à essência do humor em *Seinfeld* como *The Chinese Restaurant* não são a regra na trajetória da série; estes cumprem a função de índice em relação a tal aspecto no universo mais amplo da *sitcom*.

Embora dentro do universo de *Seinfeld* este seja um caso extremo, ele expõe possibilidades permitidas pelo estilo de humor que caracteriza a série e que marca toda a sua trajetória. As situações em *Seinfeld* são comicamente exploradas a partir da perspectiva das apresentações de *stand-up comedy* de Jerry Seinfeld (e até a sétima temporada os episódios começavam sempre com um comentário feito pelo humorista numa rotina de *stand-up*), ou seja: a série se propõe a comentar a vida em sociedade explorando as incongruências constantes do convívio social humano. O humor em *Seinfeld* é apresentado tendo como perspectiva a essência do conceito de desvio: a inadequação de seus quatro personagens principais às regras sociais. Sendo assim, a série nunca se prende a um tema específico, preferindo explorar os diversos modos nos quais a pressão das regras sociais em qualquer situação pode levar certos tipos de indivíduos a vivenciar situações que os tornem “alvos” do riso alheio.

Como consequência desta abordagem, o que se via em *Seinfeld* era uma supervalorização das manias e neuroses de seus personagens centrais, em detrimento de uma caracterização que aprofundasse a complexidade psicológica destes e suas motivações e inclinações para a ação. No contexto da peculiar comicidade do seriado, as tramas geralmente serviam para fornecer elementos novos que trouxessem à tona os mesmos desvios e as mesmas chaves semânticas que definem o espírito de seu universo tópico, em contextos explorados a partir da valorização das “ações menores” em que se engajam seus agentes.

Em *sitcoms* e narrativas cômicas em geral, essas “ações menores” servem como base para constituir o corpo textual das piadas, bordões e falas das personagens, assim como para fixar as estruturas episódicas e sequenciais dos universos ficcionais em questão. No caso de *Seinfeld*, contudo, o recurso a toda esta ordem de procedimentos e regras do gênero cômico no audiovisual televisivo acaba por comprometer o próprio andamento da narrativa: a diferença de *Seinfeld* em relação às demais *sitcoms* é que os pontos de apresentação e resolução da intriga muitas vezes encontram-se nestas ações normalmente caracterizadas como menores, graças à essência do humor da série e do modo como seus personagens são construídos. Essas características emprestam à estrutura da série uma grande capacidade de adaptação a novos contextos sociais (partindo-se sempre da perspectiva da inadequação), aspecto fundamental à compreensão do modo como o curta *George Costanza – The Over-Cheer* se ajusta ao contexto narrativo de um outro universo discursivo – e como a inserção deste episódio mantém reconhecíveis os caracteres de um universo de histórias já encerrado há mais de 15 anos.

O mesmo café... 15 anos depois

Comedians in Cars Getting Coffee é uma web série que estreou em julho de 2012 e que consiste em entrevistas com comediantes conduzidas por Jerry Seinfeld, sendo estas apresentadas em episódios que não duram mais que 20 minutos. O título da série revela sua estrutura episódica: Jerry – um aficionado por carros – apresenta um automóvel a cada episódio, fazendo uma conexão entre as características do mesmo com o convidado que irá receber. Passada esta introdução, ele leva seu convidado a uma cafeteria e os dois conversam descontraidamente, tocando em pontos que geralmente abordam a carreira dos humoristas entrevistados e seus gostos pessoais. Desta conversa surge o título do episódio, que é sempre tirado de alguma frase dita pelo convidado.

O episódio *George Costanza – The Over-Cheer* se utilizou da forte referência que o seriado *Seinfeld* representa na cultura midiática norte-americana para promover *Comedians in Cars Getting Coffee*, explorando a disputada faixa publicitária do intervalo do *Super Bowl*, a final do campeonato nacional de futebol americano nos Estados Unidos. Neste episódio em especial, Jerry Seinfeld não apenas tem um convidado que, na verdade, é um personagem, mas também se assume ele mesmo com os trejeitos de seu personagem homônimo, que por nove temporadas foi protagonista da *sitcom Seinfeld*. Apesar disto, a estrutura padrão de *Comedians in Cars Getting Coffee* é mantida – com a apresentação de um carro no início do episódio e a ida a um café depois – e o nome do episódio surge de uma revelação feita na interação entre George e Jerry.

Antes de analisar o que acontece neste curta de seis minutos, é preciso entender quem são George Costanza e Jerry Seinfeld (o personagem). Para começar, embora *Seinfeld* possua quatro personagens centrais – Jerry, George, Elaine e Kramer – os dois primeiros certamente são os verdadeiros protagonistas da *sitcom*. Jerry define o tom do humor de *Seinfeld*, cabendo a ele organizar os diálogos com questionamentos cômicos próprios às rotinas de *stand-up* e enxergar os problemas dos outros três sempre pelo viés da incongruência, produzindo piadas a partir disso. Na série, Jerry é um homem caracterizado por desvios como superficialidade, propensão a manias e descompromisso com as emoções alheias, sendo este último fundamental para justificar o fato de ele sempre avaliar os fatos como se estivesse no palco, num show de *stand-up*. Ele também é o elo que une os demais, já que é o único vínculo comum entre George, Elaine e Kramer.

Já George é o personagem que melhor encarna a essência do humor de *Seinfeld*: ele é o mais inadequado de todos, um grande azarado e fracassado (profissional e afetivamente), além de ser o mais inconveniente dos quatro (embora não se perceba assim) por ter um comportamento explosivo e ser mentiroso, uma vez que ele não se aceita como é e tende sempre a mascarar sua personalidade para ser melhor aceito,

mas sem sucesso. Ou seja: os desvios de George o tornam alvo das regras sociais o tempo todo, gerando as situações mais comicamente incongruentes no contexto narrativo de *Seinfeld*. Apresentados os protagonistas da *sitcom* que aparecem em *George Costanza – The Over-Cheer*, passemos agora à análise do curta – cuja narrativa se passa durante o intervalo do primeiro para o segundo tempo do *Super Bowl* – para entender de que modo esta se conecta a situações arquetípicas de *Seinfeld*.

O episódio começa como todos os outros de *Comedians in Cars Getting Coffee*, com Jerry Seinfeld apresentando um carro que de alguma forma se relaciona a seu convidado, e, pela primeira vez na trajetória da web série, o Jerry Seinfeld que faz esta apresentação é o personagem. O carro escolhido é um Pacer 1976, anunciado como “o primeiro carro largo e compacto”, e, segundo Jerry, um fracasso completo, do *design* ao sucesso junto ao público. Ele então justifica sua escolha para a ocasião: “Eu amo este carro por três razões: ele não funciona, tem uma aparência ridícula e se desmonta. O que faz dele o carro perfeito para o meu convidado de hoje: o senhor George Costanza”. A caracterização do carro não poderia ter sido mais apropriada para anunciar George, uma vez que ele, assim como o veículo, é inadequado na premissa, um fracasso social. Jerry então fala que George foi seu melhor amigo ao longo da década de 1990, mas não dá explicações para além disso: não se sabe o tipo de vida que levam nem o que aconteceu com eles desde então, mas, tratando-se de tipos cômicos, intui-se que é possível reconhecê-los a partir de seus desvios, ainda que 15 anos tenham se passado.

Na sequência do episódio, George pergunta a Jerry porque tiveram que usar o carro, já que eles poderiam ter ido ao café na esquina do prédio de Jerry, o *Tom’s Restaurant*, cenário recorrente em *Seinfeld* onde os personagens se encontravam para falar sobre suas vidas quando não estavam na casa de Jerry. Num tom exaltado, Jerry argumenta que deseja ir a *outro lugar*, onde colocam canela no atum, prato que ele deseja experimentar. Aqui se observa a meticulosidade de Jerry, sempre atento e exigente em relação a detalhes, e, diante do capricho do amigo, George demonstra insatisfação. O local onde Jerry deseja ir, no entanto, encontra-se fechado por causa do *Super Bowl*, então eles se dirigem ao café de sempre. O fato é destacado pela frustração na expressão de Jerry diante da placa de “fechado” na porta do estabelecimento, contrastando com sua animação prévia e enfatizando a essência de *Seinfeld* de valorizar problemas causados pelas convenções.

George pergunta a Jerry se há algo de errado acontecendo, já que este está atipicamente exaltado e parece aborrecido com a presença do amigo, não tendo inclusive preparado nada para recebê-lo em sua casa. Jerry alega que não havia necessidade de grandes preparativos já que a ocasião contaria apenas com a presença dos dois, e George, aqui já irritado, diz que infelizmente seriam só eles dois porque ninguém mais os convidou para assistir ao jogo. Jerry então finalmente revela que ele foi convidado para a festa dos Wassersteins, mas não compareceu para poder receber

George. Este se espanta de não ter sido convidado, já que eles estiveram na casa dos Wassersteins dois anos antes para assistir ao *Super Bowl*, ao que Jerry lhe explica que foi em função do comportamento nesta ocasião que George não foi convidado agora, lembrando que no referido episódio George “torceu exageradamente” (daí o nome do episódio), batendo constantemente na mesa e empurrando a anfitriã contra a parede num momento mais empolgante do jogo. Para piorar, George ainda usou a suíte do casal, fato pelo qual Jerry o repreende frisando que “isso não se faz, não na casa dos Wassersteins”.

Ocasões como a reunião na casa dos Wassersteins é um tipo de situação muito recorrente em *Seinfeld*, uma vez que nestes contextos os desvios dos protagonistas tendiam a aflorar na interação com os demais. Em contrapartida, era também neste tipo de situação arquetípica que os personagens principais da série se deparavam com os desvios dos outros, produzindo comentários cômicos sobre isso e reforçando a relação do estilo de humor de *Seinfeld* com o *stand-up comedy*. Já a revelação de Jerry nesta sequência coloca em evidência a inadequação social de George, seu comportamento explosivo enfatizado por sua exagerada forma de torcer, e sua total falta de clareza sobre como portar-se, explícita na revelação sobre o uso da suíte dos anfitriões.

A repetição do nome dos Wassersteins (que surge aleatoriamente neste episódio, já que estes personagens nunca foram mencionados antes em *Seinfeld*) serve ao propósito de indicar o que representa a repressão social neste contexto, quem dita as regras desta situação, e isso fica mais nítido quando Jerry diz a George que “isso não se faz na casa dos Wassersteins”. O nome do episódio, tirado a partir da ação de George na casa do Wassersteins, também remete ao fato de que em *Seinfeld* comumente personagens secundários eram tipificados a partir de suas ações que estavam em desacordo com regras de convívio ditadas pelos protagonistas, uma consequência do distanciamento emocional dos mesmos, que classificavam as pessoas como tipos por não alimentarem laços afetivos.

Voltando à narrativa do curta, George reconhece o ato de generosidade de Jerry em não ter ido à casa dos Wassersteins e libera o amigo da obrigação de estar com ele no segundo tempo do jogo. Neste instante, Newman, uma antiga inimidade de Jerry, aparece dizendo que está se dirigindo à casa dos Wassersteins, fazendo Jerry desistir de comparecer ao local. Ao final do curta, Jerry e George tentam ir embora, mas o carro quebra e George dá a entender que isso ocorre com frequência, remetendo à noção de ciclos frustrados que se repetem indeterminadamente e que caracterizam as interações sociais em *Seinfeld*.

Numa estrutura semelhante à do episódio *The Chinese Restaurant*, aguarda-se que algo aconteça em *George Costanza – The Over-Cheer*, alguma ação nuclear, mas o que se acompanha é uma série de ações menores – entrar no carro, ir à cafeteria, tomar o café – que colocam em evidência os desvios de George e Jerry na interação entre os dois, dando mais ênfase neste caso aos desvios de George, que são enfatiza-

dos na menção a uma situação muito recorrente em *Seinfeld*: uma reunião social. A aparição de Newman, desafeto de Jerry, remete a outra interação bem definida em *Seinfeld*, e sua ida à reunião dos Wassersteins significa automaticamente a desistência de Jerry em fazer o mesmo para os conhecedores do universo da série, sendo esta uma categoria cômica em si mesma. Esse conflito entre os personagens nunca foi sequer explicado na série, Jerry e Newman simplesmente se odeiam desde sempre, e isso é um fato dado, uma “piada pronta”. Por fim, a noção de confinamento própria às comédias de situação também é explorada em *George Costanza – The Over-Cheer*, uma vez que Jerry tenta sair do entorno do *Tom’s Restaurant* no começo e no final da sequência, mas é forçado a ficar preso àquele contexto, contra a sua vontade e junto a George, sinalizando que a impossibilidade de evolução das situações é algo maior que a vontade, e perpetuando um mecanismo de repetição que parece eterno.

Conclusão

Muito além de satisfazer aos anseios nostálgicos dos fãs da *sitcom Seinfeld*, o episódio especial *George Costanza – The Over-Cheer* da série *Comedians in Cars Getting Coffee* evidencia dois importantes aspectos à compreensão da serialização cômica: o primeiro deles é sua caracterização como uma *serialização reiterativa*, na qual a repetição eleva situações a categorias e estas definem as principais marcas dos universos ficcionais; e o segundo é a centralização das chamadas “ações menores”, nas quais os pontos de comprometimento da sucessão narrativa costumam ser apresentados.

Este último aspecto, por sua vez, é fundamental para entender a maior relação de dependência entre episódios de séries cômicas se comparadas a estruturas seriais de narrativas de outros gêneros. A maior valorização das “catálises” que dos “núcleos” tende a gerar episódios quase que totalmente independentes entre si, uma vez que geralmente é nos “núcleos” que são construídos os ganchos necessários à suspensão narrativa que constrói um horizonte de expectativas em relação a revelações futuras, ou seja: em relação à polaridade da surpresa no jogo entre esta e a redundância próprio à lógica serial.

Esta mesma justificativa nos permite compreender como é possível que os personagens de *Seinfeld* tenham sido tão facilmente deslocados de seu contexto original de criação e “atualizados” à temporalidade atual, condensando a lógica de nove temporadas em seis minutos de vídeo. Uma vez que suas construções não estão ligadas a ações nucleares, tornar-se mais fácil readaptá-los a contextos variados desde que as ações menores que os caracterizam sejam apresentadas, já que nestas brotarão seus desvios peculiares.

Daí também o fundamental papel desempenhado pelas ações de função incidental em séries cômicas, uma vez que a reafirmação do caráter desviado dos tipos é essencial ao andamento da narrativa e ao desenvolvimento do seu potencial de

engajamento. Esta circularidade produzida pela repetição mecânica de desvios é outro fator importante à compreensão de tal recontextualização, pois este mecanismo perpetua os desvios dos personagens como uma categoria atemporal que permite que os mesmos sejam identificados a partir da reprodução de ações arquetípicas.

Como também já dissemos, a *sitcom Seinfeld* pode ser tomada como um espécime quase exemplar (e, talvez, único) dos mecanismos de funcionamento da comédia de situação televisiva, uma vez que seu universo narrativo explora a essência do conceito de *desvio* que caracteriza o chamado *tipo cômico*, mas os aspectos aqui discutidos e analisados podem ser aplicados a comédias de situação seriadas em geral, inclusive em outros formatos, como demonstrado nas correlações feitas entre a organização do universo narrativo cômico televisivo e aquele próprio às tirinhas diárias de jornal.

Benjamim Picado

Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF)
jbpicado@hotmail.com

Jessica Neri

Doutoranda da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Recebido em março de 2014.

Aceito em junho de 2014.

Nota

1. A expressão “*sudden glory*” vem do *Leviathan*, hobbesiano, designando o grau de satisfação que caracteriza a reação do riso, na perspectiva em que ele representa uma dimensão *egoística* do prazer: no caso da comicidade (produzida por aquilo que suscita uma graça humorada), nos jubilamos com um aspecto de outrem que não desejamos que seja o nosso próprio.

Referências

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. In: *Communications*. 8, 1966: p. 1, 27.

_____. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1924.

KIVY, Peter. Jokes are a laughing matter. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 61/1, 2003, p. 5, 15.

MITTELL, Jason. *Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory*, 2009. Disponível em www.justtv.wordpress.com. Acesso em outubro de 2011.

PICADO, Benjamim e NERI, Jessica. Potências animadas do traço: fixidez e animação da caricatura no humor gráfico. In: *Significação*. 37, 2012, p. 147,166.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Editora: CopyMarket.com, 2001.

VANDAELE, Jeroen. Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority. In: *Poetics Today*. University of Oslo: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2002. p. 221-249.

Resumo

Este artigo pretende analisar o curta *George Costanza – The Over-Cheer*, produzido pela web série *Comedians in Cars Getting Coffee* para exibição especial no intervalo da edição de 2014 do *Super Bowl*. Neste episódio, nos interessa identificar as estratégias de referência ao universo dramático da série *Seinfeld*, a partir de um sistema de reiterações de valores narrativos, centrados na caracterização de dois agentes da história. A proposta aqui é entender, a partir das peculiaridades da serialização cômica, como o universo de *Seinfeld* foi contextualizado neste episódio, 15 anos após seu término, ainda assim permitindo seu reconhecimento nos mesmos termos de sua primeira vigência.

Palavras-chave

Comédia de situação. Serialização cômica. Funções da narrativa.

Abstract

This article aims to analyze the short film *George Costanza – The Over-Cheer*, created by the web series *Comedians in Cars Getting Coffee* for a special exhibition during the commercials of the 2014 edition of the Super Bowl. Our best interest is to identify in this episode the strategies referring to *Seinfeld's* dramatic universe from the perspective of a reiteration system of narrative values centered in the characterization of two of the story's agents. What we propose is to understand, having in sight the peculiarities of comical serialization, how *Seinfeld's* universe was contextualized in this episode, 15 years after its end, still allowing its recognition in the same terms of its original exhibition.

Keywords

Situation comedy. Comical serialization. Narrative functions.