



A
TELEVISÃO NA
TRAJETÓRIA
DRAMATÚRGICA
DE VIANINHA

Sandra C. A. Pelegrini

A televisão na trajetória dramatúrgica de Vianinha

Sandra C. A. Pelegrini

**A televisão na trajetória
dramatúrgica de Vianinha**



Copyright © Sandra C. A. Pelegrini

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora

Sandra C. A. Pelegrini

A televisão na trajetória dramática de Vianinha. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 317p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0308-9 [Digital]

1. Teledramaturgia. 2. Trajetória dramática. 3. Oduvaldo Vianna Filho. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

Ao Mateus com todo meu amor.

Agradecimentos

Sou grata a quantos, de uma forma ou de outra, em diferenciados momentos, partilharam comigo a trajetória que culminou com a realização dessa pesquisa.

Inicialmente agradeço a Profa. Janaína Cardoso de Melo, do Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal do Sergipe, que me acolheu na pós-graduação e compartilhou comigo sua amizade e preciosas experiências sobre o ofício do historiador.

Merece especial registro a incomum solidariedade da Profa. Dra. Maria Silvia Betti, professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, profissional que me coroou com sua confiança e gentilmente me cedeu documentos de seu acervo pessoal, sem os quais essa pesquisa não se realizaria.

À Maria Lucia Marins e à Dra. Rosângela Patriota pelas indicações e pela presteza no atendimento de minhas solicitações. De forma muito especial, a meu esposo Luismar e a meus filhos Thiago, Thaís e Bruna por partilharem comigo o seu viver e estimularem o meu desenvolvimento intelectual.

Não poderia deixar de reconhecer que para a concretização deste trabalho, foi fundamental a liberação dos encargos acadêmicos do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. No departamento, agradeço a todos os professores que me brindaram com seu apoio em inúmeros momentos da trajetória acadêmica, especialmente, o Professor Dr. Reginaldo B. Dias que avaliou o projeto e os resultados da pesquisa viabilizada durante o meu afastamento para gozar da Licença Sabática nesta instituição.

Cabe destacar ainda a prestatividade dos funcionários do Arquivo do Estado, do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e do

Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão; e, particularmente, dos profissionais que colocaram a minha disposição algumas imagens e roteiros referentes às produções desenvolvidas por Oduvaldo Vianna Filho nesta emissora.

Apresentação

A reflexão acerca da problemática cultural carrega consigo uma significativa gama de questões e suscita inúmeras possibilidades de investigação no campo da História. Este estudo optou por captar a produção de Oduvaldo Vianna Filho no contexto em que foi concebida, procurando lhe apreender os impasses e utopias em uma conjuntura marcada pela repressão e censura e pelo surgimento de novas oportunidades profissionais em um veículo em plena expansão no Brasil, qual seja, a televisão.

As articulações entre a teledramaturgia e um projeto nacional de cultura observado na trajetória criadora de Vianinha evidenciam que o ativismo político e a militância artística constituiriam características marcantes de sua obra. A participação do dramaturgo no âmbito do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura da UNE, do Grupo Opinião e dos Núcleos de Criação Televisivos na TV Tupi e na TV Globo representou distintos momentos da reflexão crítica do autor. A expectativa de extrapolar os limites impostos pelo teatro convencional e a possibilidade de conquistar um público maior na televisão alimentaram o seu desejo de confeccionar propostas dramáticas voltadas ao desnudamento das contradições históricas do país.

Tais possibilidades vinham sendo debatidas em múltiplas instâncias da sociedade brasileira, nesta direção, a pesquisa ora apresentada circunscreve-se ao sentido atribuído por Vianinha à atuação em um veículo da mídia como a televisão. Para tanto, toma como referencial os enfoques desenvolvidos nos “Casos Especiais” e no seriado a “Grande Família”, exibidos entre o final da década de 1960 e os anos iniciais da década de 1970, buscando investigar principalmente a investidura do dramaturgo numa linguagem que tendeu a desvelar os impasses vivenciados pela classe média durante a Ditadura Militar, deflagrada em 1964.

Sumário

Introdução	13
1. A teledramaturgia e a produção de Vianinha	35
1.1. A produção de textos para a televisão	41
1.2. A luta social como ideal dramaturgico	46
1.3. O “Matador”, um anti-herói atormentado	59
1.4. Nuanças da acepção de uma cultura “nacional” e “popular”	72
2. Vianinha e a militância possível	85
2.1. Uma reorientação do projeto cultural	95
2.2. O conceito de “indústria cultural” na produção do dramaturgo	137
2.3. A resistência política, as experimentações estéticas e a expansão da televisão brasileira	121
2.4. A versatilidade da linguagem televisional	
2.5. Medéia – um mito grego em paragens nacionais	137
3. A inventividade dramática nos “Casos Especiais” de Vianinha	157
3.1. Entre o pessoal e o político	175
3.2. Uma incursão pelo social	184
3.3. Reminiscências do companheirismo	192
3.4. Interpretações possíveis	205
4. Matizes humorísticos da teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho	209
4.1. O típico e o arquétipo em “O morto do Encantado”	222

4.2. A crônica da família saudável	233
4.3. Elementos da narrativa cômica	276
Considerações finais	291
Referências	297
Corpo documental	311
Sobre a autora	317

Introdução

Oduvaldo Viana Filho, também conhecido por Vianinha, nasceu em São Paulo, em 4 de junho de 1936 e faleceu no Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1974, vítima de um câncer no pulmão. Ele se destacou no cenário artístico brasileiro por ser um dramaturgo militante do Partido Comunista Brasileiro, ator e diretor de teatro e televisão. Como participante ativo do teatro brasileiro atuou no Teatro Paulista do Estudante, no Teatro de Arena, no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e no Grupo Opinião.

Sua dramaturgia foi marcada pela problematização da realidade brasileira vivenciada pelos trabalhadores da classe operária e pelos impasses sofridos pela classe média frente as políticas adotadas pelo Governo Militar no Brasil (1964-1985). Essa temática foi tratada em suas inúmeras peças teatrais, mas sem dúvida, com maior ênfase nos “Casos Especiais” e no seriado “A grande família”, escritos para Rede Globo.

Após o golpe militar de 1964, Vianinha e demais artistas militantes passaram a enfrentar a censura e a repressão. Aqueles ligados ao CPC da UNE foram os primeiros grupos de artistas perseguidos pela Ditadura Militar e foram colocados na ilegalidade, mas criaram um outro grupo disposto a resistir à situação então criada. Tal iniciativa obteve significativo sucesso e contagiou diversos outros setores artísticos, além daqueles que já atuavam em movimentos vinculados à arte popular. Driblando a censura e as imposições do Ato Institucional no. 5 (AI-5)¹, Vianinha manteve-se

¹ “O Ato Institucional no. 5”, conhecido como AI-5, “foi baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1968). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Fechou o

ativo por algum tempo até que quase todas as suas produções fossem censuradas. Na década de 1970, frente o acirramento da perseguição política ao seu trabalho teatral e para sobreviver atendeu ao convite para trabalhar na televisão com vistas a renovar a teledramaturgia, mediante as adaptações de clássicos do teatro universal como, por exemplo, “Medéia” (de Eurípedes).

Ocorre que em 1972, a direção da Rede Globo de Televisão optou por criar uma versão do seriado estadunidense intitulado *All in the Family* que se tratava de uma comédia de costumes. Todavia, essa primeira temporada da produção do seriado não agradou ao público, pois este não se identificara com as tramas retratadas no seriado estrangeiro. Somente após a contratação de um grupo de dramaturgos ligados ao PCB que a audiência do programa melhorou.

Como bem o lembra Roberta Alves da Silva (2014), em 1973, “ano crítico de repressão, no contexto da ditadura militar no Brasil”, Vianinha, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli reelaboraram essa comédia de costumes a partir de referenciais pautados na “tradição nacional-popular vinculada ao Partido Comunista Brasileiro desde finais da década de 1950”². Ao “abrasileirarem” os protagonistas da família Silva e tornando as questões e a linguagem assentados na realidade brasileira, os dramaturgos alcançaram sucesso e o seriado acabou ficando na grade da emissora por muito tempo.

Certo é que, apesar das censuras empresarial e policial, Vianinha em parceria com os outros dois dramaturgos supracitados conseguiram adaptar parcialmente os enredos e a linguagem à realidade brasileira e assim atraíram uma audiência de massa, uma vez que, retratavam as dificuldades encaradas por grande parte da população no decorrer dos chamados “anos de chumbo”, com

Congresso Nacional e suspendeu o *habeas corpus*. Disponível em site <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5> Acesso 09 abr.2022

² SILVA, Roberta Alves da. A primeira versão de a grande família: um melodrama sem vilões nem mocinhos (2014). *Ars Histórica*. Disponível em site <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7576964>, Acesso em 12 de set. de 2022.

críticas à “política econômica antissocial da época quanto à mentalidade reacionária e repressiva” do governo militar³.

Em síntese, cabe-nos lembrar que ao enveredar pelas possíveis articulações entre a teledramaturgia e um projeto nacional de cultura – então debatido em múltiplas instâncias da sociedade brasileira, essa pesquisa visará revelar o sentido atribuído por Vianinha à atuação em um veículo da mídia como a televisão. Para tanto, tomará como referencial os enfoques desenvolvidos nos “Casos Especiais” e no seriado a “Grande Família” confeccionados entre 1973 e 1974, buscando-se identificar as temáticas abordadas, o perfil das personagens e as singularidades das locações, de modo a investigar a investidura do dramaturgo numa linguagem que tendeu a desvelar os impasses vivenciados pela classe operária e a classe média durante a Ditadura Militar deflagrada em 1964.

Todavia, não se pode ignorar que a reflexão acerca da problemática cultural carrega consigo uma significativa gama de questões e suscita inúmeras possibilidades de pesquisa no campo da História. Na conjuntura brasileira circunscrita à década de 1960 e 1970, a amplitude assumida pelas investidas da arte comprometida social e politicamente reveste essa temática de um singular significado.

Por certo as circunstâncias que envolveram as conspirações contra Jango e antecederam o Golpe de 1964 no Brasil estão imbricadas ao “avanço” de práticas políticas consideradas de esquerda e à eclosão de movimentos populares. A luta em prol da nacionalização de setores da sociedade, da cultura e do Estado, na primeira metade da década, mobilizou amplos segmentos sociais na cidade e no campo. Essa disposição de participar ativamente da luta pelas “Reformas de Base” atingiu também a classe média urbana e ganhou a adesão de artistas e intelectuais.⁴

³ NUNES, Mariana. 40 anos sem Vianinha, intelectual comunista e dramaturgo da condição humana (2017). Disponível em site <https://fdinarcocores.org.br/> Acesso em 24 jun. 2017.

⁴ A emergência desses movimentos é explicada pela historiografia como um fenômeno resultante das expectativas e dos impasses criados pela política

À época, procuravam-se inúmeras formas para transformar o social, moldando-o às particularidades de um mundo muito peculiar, próximo a determinados interesses. Ao contrário do que poderíamos afirmar, esse desejo de mudança se manifestava no pensamento e nas práticas de diferenciados setores da sociedade e incidia tantos nas mentes dos que buscavam desencadear processos revolucionários radicais quanto nas daqueles que pretendiam alcançar apenas mudanças circunscritas a perspectivas conservadoras.

Tomavam vulto basicamente dois tipos de ideias: uma voltada para políticas modernizantes e conservadoras, ancoradas no intuito de promover uma maior racionalização do social e defendidas por parcela significativa da classe dominante. E outra, localizada no âmbito da esquerda, que também pretendia a construção de um mundo “novo”, mais “partilhado”, assentado nos postulados do marxismo-leninismo ou nos ideais de Mao-Tse-Tung e de Che Guevara (CUNHA, 1998, p. 15).

Os debates em torno de alternativas viáveis para a promoção do desenvolvimento do país despertavam o interesse dos partidos políticos e da sociedade civil. Ambas as instâncias se manifestavam propensas a preconizar desde estratégias que promovessem a expansão do capitalismo subordinado ao capital estrangeiro até as

desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Além dos problemas políticos resultantes da renúncia de Jânio Quadros e daqueles desencadeados pela tentativa dos ministros militares de impedirem a posse de Goulart, a crise econômica assolava o país. As taxas inflacionárias entre 1960 e 1963 passaram de 30% a 74%, e a situação se agravava com os problemas da balança comercial e da evasão de divisas (TOLEDO, 1986, p. 72-83). Nesse contexto, o movimento operário articulado a organizações horizontais, como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), driblava as forças políticas do Estado que visavam restringir a luta dos trabalhadores à ação dos sindicatos oficiais. Além disso, aumentavam as mobilizações das Ligas Camponesas e do Movimento Estudantil, em torno da Reforma Agrária e da Reforma Universitária. Tratava-se das reformas pertinentes aos setores agrário, bancário, eleitoral, educacional e tributário (CHAUÍ, 1986, p.47-85).

que acionassem o crescimento do capitalismo nacional⁵. Por outro lado, as tendências de esquerda elegiam táticas que possibilitassem a transição do sistema capitalista de produção para o sistema socialista. No limiar desse debate reforçavam-se entre as posições políticas de esquerda o combate ao imperialismo e a formação da frente antilatifúndio. Cumpre lembrar que, nesse momento, a esquerda brasileira mostrava-se dividida entre várias tendências: Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Ação Popular (AP) e Política Operária (POLOP), entre outros. O eixo principal dessas divergências ideológicas de esquerda era o combate ao PCB, em face da defesa da ideologia nacional-reformista e do apoio político que o mesmo oferecia ao governo Goulart. Os outros grupos condenavam a estratégia propugnada pelo PCB, de promover uma aliança entre o proletariado e a “fração progressista” da burguesia brasileira, como “necessidade histórica” para a consolidação da “revolução democrático-burguesa”.⁶ Essas outras correntes de esquerda se autoproclamavam “revolucionárias” e, ao postular o marxismo-leninismo, propunham a composição de uma “frente de esquerda”, com vistas a superar a “política pequeno-burguesa da colaboração de classes e o reformismo” inculcado nas “massas”. Tal postura

⁵ Desde a segunda metade da década de 1950, durante o governo de J. K., tomava força a ideia de combater o subdesenvolvimento brasileiro. Nesse sentido, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1955, iria corresponder “à necessidade de o Estado providenciar agências que racionalizassem o surto de desenvolvimento do país”. Assim a ideologia nacional-desenvolvimentista forjada no ISEB iria fomentar as ideias voltadas para a expansão do capitalismo nacional (TOLEDO, 1982, p.30-31)

⁶ Em uma interpretação política demarcada pelo PCB, a “Revolução democrático-burguesa” era concebida como uma das etapas necessárias para o proletariado chegar ao poder. Esta se efetivaria pacificamente pela via eleitoral – anti-imperialista e antifeudal – para depois vir a ser socialista em uma etapa consecutiva, quando as forças produtivas capitalistas estivessem plenamente desenvolvidas. Isto equivale a dizer que seria uma aliança operário-camponesa com frações consideradas “progressistas” da burguesia brasileira para se chegar ao socialismo (GORENDER, 1987, p.20-32).

divergia frontalmente da proposta “frente única”, defendida pelo PCB (RIDENTE, 1993; 2000).

No início da década de 1960, também estava em evidencia uma série de esforços no sentido da promoção da educação e da cultura popular.⁷ Entre os principais movimentos de educação popular emergentes estavam o Movimento de Educação de Base, da Igreja Católica, os Centros Populares de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Método de Alfabetização de Adultos, de Paulo Freire. Enfim, tomavam vulto em todo território nacional as preocupações com as questões culturais e educacionais, em todos os níveis de escolarização.

Na conjuntura, persistia a ideia da existência de um “povo alienado”, que precisava ser “iluminado”. Se, por um lado, compartilhavam dessa perspectiva estudantes, artistas e intelectuais de esquerda, que tomavam para si a tarefa de “iluminá-lo”, por outro, os meios empresariais e intelectuais ligados à classe dominante articulavam-se no sentido de canalizar a “educação e a cultura do povo, de acordo com seus ideais de desenvolvimento”. Do ponto de vista da esquerda, “iluminar o povo” significava propiciar-lhe meios de compreensão da realidade e formas de atuação visando transformá-la.⁸ Essa postura decorria da orientação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), cujas bases remontavam à teoria revolucionária de Lenin, defendida na III Internacional (ULIANOV, 1979, p.242).

As reviravoltas políticas e institucionais pelas quais passou o Brasil, após o Golpe de 1964, interpelaram sobremaneira os projetos

⁷ O conceito de cultura popular assumia o significado de “cultura produzida para o povo”, deixando de ser interpretado apenas como “cultura produzida pelo próprio povo”. O caráter popular de tal cultura residia na apropriação de formas de representações artístico-culturais do povo. Esse aspecto diferenciava essa iniciativa daquelas anteriormente tomadas na década de 1950 (PELEGRINI, 1991, p. 89).

⁸ O caráter revolucionário atribuído ao proletariado tem suas raízes no pensamento marxista. Tal premissa seria reforçada pelo marxismo-leninismo, interpretação que atribui papel singular à “vanguarda do proletariado”, considerada portadora da “consciência revolucionária” e detentora do projeto redentor de toda a sociedade.

das esquerdas ⁹ e os movimentos sociais em curso. No entanto, apesar da repressão provocada pelo golpe da direita e do desencantamento militante diante da “frustrada iminência da Revolução Brasileira”¹⁰, a expectativa de desempenhar a função de oposição ao regime militar deu um novo alento à comunidade artística no pós-64¹¹. O *locus* cultural reservado ao teatro tornou-se, então, um dos poucos espaços em que ainda era possível manifestar “certas opiniões” e questionar a legitimidade do novo

⁹ Cabe lembrar que a reavaliação das propostas eleitas para a chamada revolução socialista no Brasil, desencadeada após a decretação do golpe militar, suscitou inúmeras cisões entre as esquerdas. A intensa fragmentação das organizações e dos partidos de esquerda nesse período deu margem ao surgimento de novas designações reunidas, no entanto, sob o rótulo de “Nova Esquerda”. Portanto, como sugere Daniel Araão Reis Filho (1990, p. 16), a apreensão da nova designação “Nova Esquerda” deve ser interpretada como “diferente” e não, como se poderia supor, como contraponto à conotação de “velho” ou “ultrapassado”. Outra questão a ser lembrada refere-se ao fato de que a “política de alianças”, adotada pelo PCB, havia sido alvo de discórdias desde 1962, momento de formação do PC do B – que não aderiu a etapa “democrático-burguesa” e optava pela linha maoísta – assentada na união entre camponeses e operários com vistas a desencadear a revolução através de uma “via direta”. Essa postura daria origem a organizações que apostariam na “guerrilha rural”. Um outro bloco investiria na possibilidade de fazer a revolução por meio da “guerrilha urbana” (CUNHA, 1998, p. 18).

¹⁰ Em face da crise generalizada e das insatisfações populares (greves, manifestações, etc.) a esquerda brasileira acreditava que a revolução estivesse por vir. Revolução no sentido de “transformação do regime político-social”, em um processo assinalado por “reformas e modificações econômicas, sociais e políticas sucessivas (...) concentradas em transformações estruturais da sociedade, em especial das relações econômicas e do equilíbrio recíproco das diferentes classes e categorias sociais”. Cabe ressaltar que esse conceito de revolução foi alvo das reflexões de Prado Jr., e acabou resultando em um trabalho publicado em 1966, bastante veiculado entre as esquerdas na segunda metade da década (PRADO JR., 1966, p.1-2).

¹¹ Os musicais “Opinião”, mantendo ainda certo sabor de Centro Popular da Cultura (CPC), marcaram uma das primeiras respostas ao golpe. Seus espetáculos denotavam um dos pontos chave da produção engajada naquele momento: a ideia de que a arte era “tanto mais expressiva” quanto mais tivesse uma opinião, ou seja, “quanto mais se fizesse instrumento para a divulgação de conteúdos políticos (HOLLANDA, 1986, p.22-23).

governo. A linguagem cifrada criava um clima de cumplicidade entre espectadores e artistas, e de rebeldia frente à ordem institucional. Simples referências à liberdade levavam a plateia ao delírio e ao êxtase.

Vê-se, então, o delineamento de uma situação singular. Embora economicamente o país estivesse enveredando pelos caminhos da “modernização”, cuja tônica era a racionalização e a industrialização dependente do capital estrangeiro, parte significativa da intelectualidade parecia voltada para os ideais nacionalistas identificados politicamente com a esquerda¹². Posteriormente, as articulações entre a indústria da cultura e o pensamento político de esquerda seriam redimensionados. Talvez seja possível dizer que desde os finais dos anos 1950 proliferava na indústria da cultura brasileira toda uma produção imbuída do intento de pensar a situação político-social do país e de propor saídas para os seus impasses. A vigorosa retomada de propostas esboçadas pelas tendências de esquerda desde os primeiros anos da década de 1960, no pós-golpe, aponta indícios no sentido da ocupação do espaço da produção cultural com fins políticos.

Debate Historiográfico

No caso específico da análise sobre a dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho, uma das principais dificuldades da bibliografia que trata o tema reside em uma apreensão homogeneizante da obra, cindida entre dois blocos distintos de interpretação: um identificado à proposta reflexiva sugerida pelo autor, e outro, avesso aos pressupostos estéticos e políticos por ele adotados¹³. Em ambos os casos a adoção de tais referenciais impede

¹² Cumpre ressaltar que, embora não houvesse homogeneidade nas propostas, essa fração intelectualizada do país partilhava a experiência de resistir à implantação do projeto idealizado pelos militares.

¹³ Rosângela Patriota detectou esses problemas na tese “Fragmentos de Utopias. Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo”, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento

que os textos dramáticos sejam observados à luz dos momentos históricos nos quais tiveram sua gênese, aspecto que, em última instância, contribui para que se configurem abordagens ora pautadas pela busca de uma linha “evolutiva” da obra, ora pela acusação de que o trabalho de Vianinha incide na “repetição” de temas, personagens e formas.

Contudo, além dessas dificuldades apontadas, percebemos que pouco se têm debatido sobre os resultados dos trabalhos confeccionados para a televisão, tomando-se quase sempre como referencial apenas a dramaturgia voltada para o campo teatral. Os que se ocupam da produção televisiva do dramaturgo fazem-no ligeiramente, tendendo, por um lado, a apontar aspectos positivos e negativos de uma obra que não teria tido tempo para se consolidar, e por outro, a evidenciar supostos aspectos degenerativos aprioristicamente considerados decorrentes de uma negatividade intrínseca aos trabalhos veiculados pelos meios de comunicação de massa. Em ambos os casos, acabam imputando-lhe certa ingenuidade no trato do veículo e intensa genialidade na desenvoltura da linguagem televisiva.

Nessa direção, percebe-se que as biografias, coletânea de textos comentados e análises sistemáticas da obra de Vianinha indiretamente privilegiam o estudo sobre a produção teatral, relegando a sua teledramaturgia a um plano secundário. Esse enfoque pode ser detectado nos trabalhos dos pesquisadores vinculados não

de História, da Universidade de São Paulo, em 1995. O referido texto foi publicado pela Cia. Das Letras em 1999.

apenas à história¹⁴, mas a diversas áreas do conhecimento, como as artes cênicas e comunicação, jornalismo e literatura¹⁵.

Mas, no que tange à organização de coletâneas, são expressivas as contribuições de Fernando Peixoto, que além de crônicas políticas, reuniu textos, depoimentos, entrevistas e ensaios do dramaturgo (1983 e 1989); e de Yan Michalski, responsável pela publicação do primeiro volume de uma série que pretendia colocar à disposição do público leitor toda a obra do dramaturgo. Constam do referido alguns comentários críticos efetuados pelo próprio autor ou pela crítica especializada (1981)¹⁶.

¹⁴ Além de Rosângela Patriota, Maria Aparecida Ruiz, defendeu, no campo da História, a dissertação de mestrado "Rasga Coração: Herói anônimo e revolucionário. Representação da militância comunista em um texto de Oduvaldo Vianna Filho, defendida na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), em 1996. Cumpre reconhecer que o crescente interesse dos historiadores pelas produções artísticas, parece inserir-se em um processo de abertura da disciplina a outros campos do conhecimento. A História Cultural, como apontou Elias Thomé Saliba "transformou-se na principal fronteira dos estudos históricos na atualidade" (1997, p. 16).

¹⁵ Nessas outras áreas do conhecimento destacam-se os trabalhos de Carmelinda Guimarães (Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes/USP, texto publicado pela MG Editores Associados, em 1984, com o título "Um ato de resistência: o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho"); Leslie Damasceno (Tese de Doutorado defendida em 1987, junto ao Program in Romance Linguistics and Literature/ UCLA e publicada com o título "Espaço Teatral e Convenções Teatrais na obras de Oduvaldo Vianna Filho, pela Editora da UNICAMP, em 1994); Maria Silvia Betti apresentou a dissertação de mestrado "Evolução do Pensamento de Oduvaldo Vianna Filho", em 1984, ao Programa de mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP; posteriormente defendeu na mesma faculdade a tese de doutoramento, "Resgate de Imagens: uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho", que seria publicada pela Edusp/Fapesp, na série artistas brasileiros, em 1997, com o título "Oduvaldo Vianna Filho". O jornalista Dênis de Moraes publicou a biografia "Vianinha – Cúmplice da paixão", no Rio de Janeiro, pela Nórdica, em 1991.

¹⁶ Os críticos Fernando Peixoto e Yan Michalski publicaram coletâneas dos textos do Vianinha. Peixoto Publicou "Teatro, televisão e política", em São Paulo, pela Brasiliense, em 1983, e depois "O melhor teatro do CPC da UNE (São Paulo: Global, 1989), no qual reúne peças também de outros autores; Michalski, além

Em termos da produção acadêmica, duas teses chamam especial atenção: a de Maria Silvia Betti e de Rosângela Patriota. A primeira pesquisadora que havia empreendido, na sua dissertação de mestrado, o levantamento das propostas do autor e uma periodização da obra, a partir de um tratamento da dramaturgia voltado para mediação entre a arte e a sua funcionalidade no interior dos contextos nos quais escrevia¹⁷, em um estudo posterior priorizou a abordagem de peças cujas premissas estavam, do seu ponto de vista, vinculadas a um projeto nacional para o teatro brasileiro. Assim, mediante o rastreamento de pressupostos e objetivos do autor/obra, procurou cuidadosamente situar embates políticos nos quais o dramaturgo se envolveu (1997), chegando a apresentar, de forma concisa, parte da produção televisiva de Vianinha.

Patriota, por sua vez, optou pela retomada da historicidade da produção de Oduvaldo Vianna Filho, respaldada por um tratamento metodológico voltado a pensar a crítica e o texto teatral como documentos da pesquisa histórica, privilegiando a análise de referenciais teóricos e políticos detectados na escritura da peça “Rasga Coração” (1974), considerada obra-prima do autor. Em sua análise, a autora procura contestar visões consolidadas sobre o processo criador do dramaturgo, propondo uma reavaliação das

de inúmeras matérias críticas, lançou em 1981, a coletânea “Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro”, pela Ilha/Muro. Edélcio Mostaço, crítico de teatro, também publicou, em 1983, o texto “O Espetáculo Autoritário” que se ocupa da discussão da peça Rasga Coração.

¹⁷ Essa importante sistematização da obra foi inicialmente realizada por Carmelinda Guimarães (1982) e Maria Silvia Betti (1984). Ambos os trabalhos realizados em períodos muito próximos, apresentam certas afinidades em termos de abordagem e se aventuraram pelos tortuosos caminhos da produção de Vianinha, buscando sistematizar suas ideias. Guimarães, pioneira nesta questão, se propôs a oferecer uma “visão geral da obra e do homem que a realizou”. Para isso, mergulhou no universo político e artístico que o envolveu, retomou depoimentos de pessoas próximas ao dramaturgo e analisou críticas publicadas pela grande imprensa. Betti, percorreu uma trajetória semelhante a de Guimarães, mas, procurou analisar os textos dramáticos de Vianinha destacando, sobretudo, o seu viés ideológico (circunstanciado pelas mediações socioculturais da época em que as peças foram escritas ou encenadas).

interpretações existentes e uma investigação vertical sobre o contexto no qual a peça acabou sendo eleita como baluarte da luta em prol da redemocratização do país (PATRIOTA, 1995).

Noutra direção, Maria Aparecida Ruiz buscou pensar o mesmo texto como representação da “refiguração da vivência de Vianinha, como militante do PCB”, no suposto “ponto de articulação” feito pelo autor entre a “experiência” e a “identidade de grupo”. Pautada pelo intuito de inscrever a abordagem do texto no campo da História Social, Ruiz circunscreve sua análise aos “embates e ao papel da militância comunista”, entendendo-os como formas de representação da sociedade, nas quais se evidenciariam diferentes aspectos do cotidiano; entretanto, não assume uma postura crítica em relação às qualificações atribuídas a essa peça, especialmente aquelas vinculadas à ideia de obra-síntese (1996, p. 14).

Adotando uma perspectiva diversa, Dênis de Moraes e Leslie Damasceno, imbuídos do desejo de apresentar uma exaustiva biografia de um dramaturgo cujo percurso criador teve destacado papel no *métier* artístico dos anos 1960 e 1970, elaboraram trabalhos que tendem a manter uma aura mistificadora em torno da produção de Vianinha. Embora também reúnam depoimentos diversos e matérias jornalísticas, não avançam em direção a uma análise crítica, compartilhando da opinião daqueles que elegeram a peça “Rasga Coração” como obra-síntese de toda a produção do dramaturgo. O desdobramento desse argumento conduz a uma leitura assentada em requisitos hierarquizantes que restringem a História a um campo de visibilidade indeterminado e ocasional, no qual aparecem depositados os episódios da vida e da obra do autor.

Os ensaios que assumiram publicamente posturas críticas em relação ao autor/obra resvalam por não atentarem justamente para aquilo que traduz, em parte, a singularidade da produção de Vianinha, qual seja a sua heterogeneidade e sua mobilidade em face a projetos diferenciados. Nessa linha de abordagem, nota-se que

Edécio Mostaço, na matéria “Um teatro de repetição”¹⁸, atém-se aos supostos prejuízos que a militância política do dramaturgo teria causado ao seu trabalho, distorcendo suas formulações e desqualificando as suas opções estéticas. Em um outro momento, o mesmo crítico, disposto a desvelar as intencionalidades inerentes a “Rasga Coração” através da tessitura de um debate estético e ideológico da peça, limita-se à apreensão do que entendeu como “reais” práticas político-partidárias do Partido Comunista Brasileiro (“entreguismo” e “anacronismo”), colocando em xeque o caráter inovador do texto e a unicidade do seu sentido. O crítico parece deixar passar despercebidos a densidade dessa peça e o fato de a mesma indicar a necessidade de transformações do socialismo – decorrendo daí a desconfiança que suscitou entre os segmentos mais ortodoxos do próprio PCB.

Por outro lado, críticos que não escamotearam sua preferência em relação ao trabalho de Vianinha no teatro, mas informados pela linearidade da ideia da “evolução” da obra e pela desconfiança em relação às atividades então desenvolvidas pelo dramaturgo na televisão, em determinadas ocasiões teceram restrições ao seu trabalho. Esse é o caso dos comentários efetuados por Jeferson Del Rio e Yan Michalski, referentes à comédia “Allegro Desbum”¹⁹. Acusando uma “queda no padrão” do dramaturgo, Del Rio destacou o “comercialismo” da montagem e Yan Michalski, diante daquela que supunha ser “uma descaracterização da obra do autor”, atribuiria esse “desvio” ao fato de que Vianinha ter-se-ia convertido em “mais uma vítima de certa mentalidade humorística da televisão”, a qual, assentada em um “nivelamento por baixo”, objetivava a “gratificação passiva de uma audiência conservadora e preguiçosa”, não se fazia valer dos pressupostos de “peças significativas que o mesmo Vianna escreveu no passado”.²⁰

¹⁸ Matéria publicada pelo jornal “Folha de S. Paulo”, em 10.09.1984 (p. 19).

¹⁹ “Allegro Desbundatio” foi redigida em parceria com Armando Costa e consiste de uma comédia em ritmo *vaudeville*. Porém, como a censura não aprovou este título foi mudado para “Allegro Desbum”.

²⁰ Allegro: consumo anticomunista. In: “Jornal do Brasil, 03.05. 1977.

Embora se reconheça a importância das suas respectivas contribuições, é preciso dizer que a maior parte desses estudos de Mostaço, Del Rio e Michalski não denotam o compromisso de reavaliar interpretações cristalizadas e, de modo geral, imprimem às análises um certo distanciamento do contexto histórico, aspecto que em última instância implica numa visão linear e progressista da dramaturgia de Vianinha e a encarcera às amarras dos significados únicos, reforçando a identificação de uma lógica interna autônoma e sacralizadora da produção artística no âmbito do teatro. Entendendo ser no mínimo um equívoco restringir o campo de criação do autor ao espaço teatral, e um erro pensar que as opções estéticas não são históricas, nem tampouco políticas, a presente obra se propõe a pensar a teledramaturgia de Vianinha à luz dos seus próprios referenciais, do contexto histórico de que emergiu e do *locus cultural* que elegeu para veiculá-la. Ao buscar viabilizar uma reflexão sobre as opções políticas e estéticas delineadas no percurso criador do artista, estará privilegiando elementos que considera fulcrais para a compreensão de toda essa produção: o projeto de cultura nacional e a suposta capacidade de emancipação da arte.

Objetivos

Como o próprio título desse plano anuncia, busca-se desenvolver uma pesquisa sobre o período em que Vianinha esteve vinculado a produção dos “Casos Especiais” e de “A Grande Família”, a saber 1973 quando é convidado a enfrentar essa empreitada e 1974 quando seu trabalho é interrompido pela grave enfermidade que o acometeu.

Diante dos dados levantados, esta pesquisa se propõe a empreender uma análise da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, ancorada na dimensão assumida pelo projeto de cultura nacional-popular presente em sua obra, que do ponto de vista desta análise desdobrar-se-ia na ideia de politização do cotidiano, particularmente repensada nos Casos Especiais, nas Adaptações

de Clássicos para a TV e na comédia de costumes “A Grande Família”. A partir do rastreamento dos pressupostos e dos objetivos de Vianinha, procurar-se-á observar de que forma o seu trabalho se articulou às propostas de esquerda e como se incorporou à programação televisiva da década de 1970. Nesse sentido, faz-se necessário cotejar o pensamento e a produção de um autor que, no âmbito da dramaturgia, compatibilizava-se com as expectativas de transformação político-econômica da sociedade brasileira e viria a aderir a um meio de comunicação considerado por parte significativa dos militantes e intelectuais ligados às tendências políticas de esquerda como um veículo mistificador das relações sociais.

As indagações que permeiam a produção do dramaturgo indicam tentativas de pensar a dramaturgia na televisão, enquanto espaço sociocultural, cujas ações deveriam oferecer uma dada contribuição aos artistas e à sociedade de seu tempo. Tais preocupações parecem tomar proporções ainda maiores quando se reconhece que parte expressiva das manifestações artísticas procurou, na década de 1960, redimensionar posturas, inovar conceitos e inaugurar linguagens com formulações práticas multifacetadas. Desse modo, torna-se relevante investigar uma dada produção cultural que, nas suas diferenciadas manifestações, tentou trabalhar novas linguagens, inseridas em projetos que não desprezavam a intervenção política, mas que começavam a colocar em evidência questões vinculadas aos impasses existenciais e familiares.

Essas transformações presentes na obra de Vianinha tendem a percorrer uma esfera, na qual, por um lado, é possível identificar inovações formais, que apontam para o apego a temáticas nacionais, geralmente vinculadas ao universo urbano e, por outro, à contextualização política não isolada de problemáticas emergentes no amplo universo humano, mas sim, mediatizada por impasses profissionais e/ou dramas psicológicos. As suas temáticas não se mostraram alheias às trilhas percorridas pelos meios de comunicação de massa ou ao desenvolvimento tecnológico –

aspecto da trajetória de Oduvaldo Vianna Filho que se converte em um desafio para o pesquisador, pois sua obra aparece articulada a práticas paradoxais, uma vinculada à militância teatral e à “arte popular revolucionária”, e a outra, incorporada aos meios de comunicação de massa ou à cultura industrializada. Nessa direção, buscar-se-á investigar se a produção de dramas e comédias de Vianinha incorporadas à programação da Rede Globo de Televisão em princípios da década de 1970 acabaria propondo ou não uma reavaliação das possibilidades de reconciliação entres essas práticas consideradas paradoxais.

Em síntese os principais objetivos dessa pesquisa centram-se na perspectiva de: 1. captar a produção televisiva de Oduvaldo Vianna Filho no contexto de sua época e compreender seus impasses e utopias, de modo a enveredar pelas possíveis articulações entre a sua dramaturgia e um projeto nacional de cultura – então debatido em múltiplas instâncias da sociedade brasileira; 2. analisar quais referências políticas e teóricas teriam embasado as propostas colocadas em prática na obra de Oduvaldo Vianna Filho; 3. examinar quais as soluções o artista adotou para resolver os dilemas decorrentes de suas opções estéticas e de suas convicções ideológicas; 4. analisar as principais medidas adotadas pelo governo no campo da política cultural e do desenvolvimento da indústria de bens de consumo; 5. refletir sobre a contribuição do dramaturgo no tocante à chamada construção da linguagem televisiva; 6. identificar os elos da comicidade desenvolvidos em alguns “Casos Especiais” como “O morto do Encantado” e o risível na produção do seriado “A Grande Família”.

Metodologia e fontes

Se de fato, as críticas do *corpus* documental – quaisquer que sejam as suas origens e características, constituem um dos fundamentos do método histórico, caberá ao historiador a criação das estratégias necessárias para desenvolver sua análise. Os *scripts* redigidos por Vianinha serão consultados diretamente no Centro

de Documentação da Rede Globo de Televisão. As matérias jornalísticas, críticas e entrevistas do dramaturgo publicadas em livros e jornais também constituirão fontes importantes para essa pesquisa. Elas serão tratadas de maneira criteriosa a partir dos referenciais da História Cultural²¹.

Efetivamente frente ao exposto, três possibilidades se esboçam: enveredar por um estudo voltado para a conformação interna da obra (prática informada pela teoria literária) ou privilegiar as referências históricas enquanto ponto de partida para a análise; ou ainda, optar pela hermenêutica ou pela semiologia. Independente da escolha realizada, será necessário usar de cautela para evitar-se o risco de isolar a obra no cerne de suas estruturas formais ou de lhe obscurecer a problemática.

Diante dessas possibilidades, talvez um dos caminhos seja tentar perceber a natureza histórica e, conseqüentemente mutável do juízo estético pertinente aos episódios selecionados. Portanto, a obra não será pensada em termos definitivos, como se se tratasse de algo “atemporal”, nem tampouco como “mito” identificado com o reacionarismo ou com a vanguarda. Talvez ao se desmistificar a participação social através da produção artística e ao se perceberem suas dimensões críticas dentro dos marcos históricos da sua época evidenciem-se possibilidades pertinentes a interpretação.

Umberto Eco ressalta que a obra de arte não se relaciona com o contexto histórico de modo “acessório” ou “casual”, mas sim, no seu plano constitutivo, tornando-se contraditório pensa-lo no âmbito da “neutralidade” como “jogo abstrato de estruturas comunicativas e equilíbrios relacionais”. Assim, pensar a obra como um “universo isolado” ou estabelecer relações imediatistas entre a obra e seu contexto constituiria um grande equívoco. Entendê-la como forma de representação do mundo ou como uma manifestação simbólica de uma dada sociedade implicaria o conhecimento de suas leis internas, seus objetivos e formas, e ainda

²¹ A análise do texto jornalístico será realizada com base no livro Fontes Históricas, organizado por Carla Bassanezi Pinsky (2005).

explicitaria seus vínculos com o mundo ideológico onde nasceu e onde foi veiculada (1971, p. 266).

O tratamento da dramaturgia produzida para a televisão exige do pesquisador acuidade também em outras direções. Nesse sentido, torna-se oportuno retomar as contribuições de Umberto Eco no tocante às possíveis armadilhas que envolvem os “conceitos-fetichê” da “indústria cultural”²². Discorrendo sobre os riscos decorrentes do excesso de positividade ou, no extremo oposto, de negatividade no trato desse material, Eco chama a atenção para o fato de que tais procedimentos podem resvalar em uma análise simplista e superficial que, em última instância, pode converter-se em “uniformidades esquematizantes”. Assim, acaba levantando indagações sobre a validade dos procedimentos assentados no “método da negação” reconhecido nas formulações que acusam essa produção de “desviar e consumir as energias necessárias à reflexão”²³. E adverte que a recusa deliberada da indústria da cultura tal como o fazem os adeptos da “crítica apocalíptica” circunscrita à negação em bloco dessa produção, tende a embutir uma dificuldade dissimulada de trato que se manifesta através da “paixão frustrada” e/ou de “um amor traído”²⁴.

²² Refiro-me basicamente e às inferências de Umberto Eco em **Apocalípticos e integrados** (1964), que se desdobram em uma síntese crítica do pensamento contemporâneo em **A estrutura ausente** (1968). O primeiro volume citado será aqui referido a partir de sua publicação pela editora Perspectiva, em 1979, e o outro, mediante a sétima edição, pela mesma editora, em 1997.

²³ Umberto Eco refere-se especificamente às assertivas de Adorno e Horkheimer sobre a “indústria cultural”, divulgados na obra **Dialética do Esclarecimento** (1947). A formulação desse conceito tornar-se-ia referência amplamente utilizada no universo conceitual das ciências sociais e da comunicação. Cabe lembrar que a teoria crítica da Escola de Frankfurt tornou-se mais conhecida pela sua crítica à cultura de massa do que pelos seus demais estudos em outras áreas do conhecimento, como a crítica literária, a sociologia, a filosofia, etc. (FREITAG, 1990, p. 65-66).

²⁴ E continuaria Eco: “(...) como a exibição neurótica de sua sensualidade reprimida, semelhante à do moralista, que, denunciando a obscenidade de uma imagem, detém-se tão demorada e voluptuosamente sobre o imundo objeto de seu

Não obstante, Umberto Eco destaca também a necessidade de se observar com prudência as assertivas ancoradas na ideia de que esta forma de produção cultural pode representar indícios da superação das diferenças de classe. E explica: objetando-se as propostas de Marx quanto à suposição de que “tão logo” adquirissem “consciência de classe”, as massas pudessem “tomar a direção da história”, os defensores da indústria da cultura de massa sustentam que, no contexto da superação das diferenças de classe, diga-se aparente e enganosamente processadas nas sociedades massificadas, seria de se imaginar que a cultura “produzida para ela, e por ela consumida” representasse um “fato positivo”.

A “invalidade metodológica” dos conceitos “indústria cultural, cultura de massa e homem de massa” e a impropriedade epistemológica dos procedimentos acima arrolados, reconhece o estudioso, esbarram no “fato assente” de que “uma categoria de operadores culturais” incontestavelmente “produzem para as massas” visando o “lucro, ao invés de oferecer-lhes reais ocasiões de experiência crítica”. Desse modo, como assinala Umberto Eco, há que se aprofundar a análise da “operação cultural” de modo a lhe perceber as “intenções” e o modo de estruturar as mensagens (1979, p. 19).

O enfrentamento dessa problemática exige, portanto, que sejam desmistificadas algumas proposições dogmáticas em relação à indústria da cultura, e em particular, à televisão. A indústria da cultura, como se afirmou antes, desde longa data tem sido tratada predominantemente como *lócus* hierarquizado de comunicação. Contudo, proposições têm sido feitas no sentido de relativizar a relação estabelecida entre emissores e receptores, especialmente no tocante à passividade, via de regra reservada a estes últimos. Além disso, constituiria uma prática pouco eficaz elencar, por exemplo, aspectos positivos e negativos de um veículo de divulgação de ideias, perdendo-se de vista que a questão da massificação dos valores não está circunscrita ao

desprezo que trai, naquele gesto, a sua real natureza de animal carnal e concupiscente” (1979, p. 19).

aparelho doméstico, mas estende-se à programação organizada e emitida com base em diversos interesses (MARCONDES FILHO, 1994). Outra forma de análise, também arriscada, mas bastante aceita entre os estudos de esquerda, seria a de considerar que a televisão é capaz de promover a alienação dos assistentes em tempo integral, servindo unicamente para reforçar as normas sociais (repetidas à exaustão) e suscitar o conformismo²⁵.

Ora, por mais que a televisão esteja vinculada à indústria do entretenimento e não a propostas de reflexão, acaba por referir-se à realidade cultural do país na medida em que precisa vender seus produtos e para tanto procura atingir o universo social dos seus receptores. Noutro extremo, igualmente ingênuas tornam-se as interpretações que ancoradas no poder da dinâmica interna do veículo, pressupõem, por um lado, a sua isenção alienante e supostamente promotora do desenvolvimento humano (expresso no domínio precoce da linguagem ou na difusão de alterações comportamentais), e por outro, a sua contribuição no tocante ao suposto rompimento das barreiras de classe ou de interesse de diferentes segmentos sociais.

Cumprir lembrar ainda que, se entendermos as manifestações culturais como obras inseridas em um determinado contexto socioeconômico, não sendo resultantes diretas de uma aproximação imediata com o contexto histórico, perceberemos que o seu projeto é mais amplo, e envolve uma série de influências ideológicas e plásticas que lhe conferem singularidade. Estas, por sua vez, são mediadas pela natureza dos grupos sociais nos quais se originam, por situações específicas de seus produtores e pelo *lôcus* no qual se manifestam (ECO, 1971, p.266).

²⁵ Refiro-me, principalmente, a crítica tecida por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em “A indústria cultural. O iluminismo como massificação de massas”, publicado na coletânea organizada por Luiz Costa Lima, intitulada **Teoria da Cultura de Massas**, no Rio de Janeiro, pela Paz e Terra, em 1978, páginas 154 à 204; e também ao texto “Televisão, consciência e indústria cultural”, publicada em **Comunicação e Indústria Cultural**, organizada por Gabriel Cohn, em São Paulo, 1977, páginas 346 à 354.

No caso específico do estudo da teledramaturgia faz-se necessário acrescentar que, a “análise da comunicação audiovisual” pressupõe o estudo de um “fenômeno comunicacional complexo que põe em jogo mensagens verbais, mensagens sonoras e mensagens icônicas” (ECO, 1997, p. 140). Por tratar-se de um produto que conjuga linguagem e imagem, a análise deve atentar para a especificidade que embute a somatória desses elementos, tornando-se pouco cauteloso considerar, como comentou Pierre Bourdieu²⁶, referindo-se aos programas jornalísticos que “de fato, paradoxalmente, o mundo da imagem” seja “dominado pelas palavras” (1997, p. 26). Ou em contrapartida, imaginar, como supôs Adorno, que as palavras empregadas na televisão tendam a tornar-se redundantes, por se converterem em “acessórios das imagens”, constringendo-se ao “esclarecimento dos gestos” ou “aos comentários das indicações da imagem (1977, p. 351).

Revitalizando-se a rigidez das considerações de ambos os pensadores no tocante ao papel das palavras na televisão, chega-se a uma percepção muito próxima daquela sugerida por estudiosos dos meios de comunicação, como Ciro Marcondes Filho e Jesus Martin Barbero, qual seja, a inutilidade de se tentar compreender um dado produto televisivo apenas por meio dos conteúdos do enredo, pelas intenções do autor ou pelo tipo de vocábulos empregados, pois o espetáculo televisivo se define pela sua eficácia visual (BARBERO, 1978). Como tal, a análise desse produto deve pressupor o estudo da “magia do show” promovido pela sua respectiva emissão (MARCONDES FILHO, 1988, p. 41).

O pesquisador, seguindo esse raciocínio, não deve negligenciar o estudo das imagens resultantes da construção cênica

²⁶ A “foto” – complementa o sociólogo, “não é nada sem a legenda que diz o que é preciso ler - *legendum* -, “isto é , com muita frequência , lendas, que fazem ver qualquer coisa. Nomear, como se sabe, é fazer ver, é criar, levar à existência”. Com esses termos o sociólogo refere-se à operação e à construção do discurso jornalístico, contestando a prática do sensacionalismo que ao dramatizar determinadas imagens, coloca em evidência cenas de um acontecimento, lhe exagerando a “importância, a gravidade, o caráter trágico (BOURDIEU, 1997, p. 25-26).

dos *scripts* elegidos, nem tampouco ignorar a possibilidade de inferência do diretor no resultado final do trabalho. Se na produção teatral a unidade básica da análise é a cena, na televisão, a tomada da imagem, uma após a outra, acaba por conferir determinado formato ao conteúdo dos roteiros. Nesse caso, constata-se que em toda organização cênica subsiste um “ângulo” e um “plano”, previamente selecionados. O foco da câmera escolhido pelo autor, pelo diretor, ou por ambos, pode interferir na narrativa que se quer projetar (AGUIAR, 1967, p. 120). Daí a necessidade de procurarmos remeter à análise dos programas ou episódios veiculados através das emissões de TV, observando-lhe não somente a mensagem ou o conteúdo, mas também o formato. Esta constatação de imediato remete ao reconhecimento de uma das limitações empíricas dessa pesquisa, qual seja a indisponibilidade das imagens resultantes de todas realizações de Vianinha na televisão. No entanto, essa dificuldade será contornada através dos próprios subsídios oferecidos pelo dramaturgo, que pontuou minuciosamente as tomadas das cenas, as substituições de planos, enquadramentos, cortes e escurecimentos ao longo dos seus *scripts*.

1. A teledramaturgia e a produção de Vianinha

Na trajetória criadora de Oduvaldo Vianna Filho, o ativismo político e a militância artística constituiriam características marcantes. A participação do dramaturgo no âmbito do Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura da UNE, Grupo Opinião e Núcleos de Criação Televisivos (na TV Tupi e na TV Globo) representaria diferenciados momentos da reflexão crítica e da prática dramaturgic que iria sendo construída ao longo de sua carreira. A análise do percurso até então traçado pelo teatro nacional, a expectativa de extrapolar os limites impostos pelo teatro convencional e a possibilidade de conquistar maior público, associadas ao desenvolvimento de um projeto nacional alimentaram o desejo de confeccionar propostas dramáticas voltadas ao desnudamento das contradições históricas do país e a reafirmação da urgente de transformação da sociedade brasileira.

Sem dúvida alguma, Vianinha desenvolveu uma práxis militante onde quer que tenha estado. Lutou pela consolidação da dramaturgia nacional, buscando colocar nas telas e nos palcos brasileiros diferentes formas de representação da “realidade” social do país. Perseguindo essa intenção, o dramaturgo não tardaria em tornar-se um dos mentores do Teatro de Arena de São Paulo, do Centro Popular de cultura da UNE e, posteriormente, do Grupo Opinião, espaços nos quais exercitaria vários sentidos da militância: uma política de intervenção vinculada às práticas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), um teatro de agitação e propaganda política, e ainda, o desenvolvimento do sentido crítico da própria produção cultural. Na televisão, sua postura não seria diferente, mas receberia novas colorações.

Essa constatação sugere, quase que de imediato, algumas indagações: quais as suas perspectivas de trabalho dentro desse

“novo” espaço de produção artística? Quais os limites e oportunidades a televisão impôs à sua produção? Inicialmente poderíamos dizer que, além de constituir-se como uma nova oportunidade profissional e um meio de expressão, a televisão parece inserir-se no universo produtivo de Oduvaldo Vianna Filho como um instrumento de popularização de seu trabalho, representando talvez uma alternativa mais abrangente de reconhecimento das relações humanas e da reiteração de determinados valores.

Entendendo a televisão como “extensiva e democratizadora”, o dramaturgo, nas suas últimas entrevistas, procuraria legitimar o trabalho nessa área como uma iniciativa necessária à difusão de determinados “conquistados pela humanidade”. A solidariedade, o direito ao fracasso, a beleza da justiça e do amor conquistado” seriam confrontados com valores constantemente divulgados pela publicidade e impostos pelo sistema: “competição, status, individualização”. Na entrevista concedida por Vianinha a Luiz Werneck, o autor tornaria bastante claras as suas pretensões no espaço televisivo:

No plano da formação cultural, a televisão não é criadora – é extensiva, é democratizadora, difusora de valores videntes socialmente e também difusora de valores espirituais conquistados pela humanidade ao longo de sua grande aventura espiritual. Há valores vigentes que a publicidade divulga: de competição, representação, status, individualização, etc. Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a solidariedade, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo que escrevi para televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos (...)²⁷.

²⁷ Essa entrevista de Vianinha à Luiz Werneck Viana seria a penúltima entrevista do dramaturgo. Ela seria realizada cerca de noventa dias após a primeira operação que sofrera, visando estancar um tumor no pulmão. Uma versão reduzida da

Como se pode constatar, na avaliação de Vianinha, a abertura de mais um espaço para dramaturgia na televisão evidenciava uma possibilidade efetiva de atuação para o intelectual brasileiro. Essa visão otimista do dramaturgo em relação à TV devia-se, especialmente, ao fato de que ele havia de fato constatado o predomínio da programação nacional nos horários nobres da televisão brasileira - período inscrito entre as 18 e 22 horas. Assim, Vianna Filho chamava a atenção para o fato de que a televisão estava abrindo um campo para autores brasileiros – algo que lhe parecia “decisivo” e de um “significado muito específico”, pois eram preteridas produções de origem estrangeira amplamente aceitas no mundo inteiro e salvaguardava-se uma produção genuinamente nacional (VIANNA FILHO, 1974, p. 171). Portanto, embasado nos resultados da análise realizada pela revista “TV Guide”, constata que, embora as séries americanas ocupassem amplo espaço na programação televisiva mundial, no Brasil não alcançavam ampla aceitação. Aspecto que, do seu ponto de vista, conferia a TV brasileira determinadas particularidades positivas e lhe proporcionava um “significado muito específico e muito importante”. Justamente essa dimensão da televisão no Brasil impulsionava-o a considerar o espaço televisivo como um “lugar” de realização de seu ofício, como mais um campo para o “escritor profissional”²⁸.

entrevista foi publicada pela primeira vez, logo após a sua morte, no semanário “Opinião” (29.07.1974). A íntegra dos depoimentos foi transcrita por Maria Silvia Betti e consta da coletânea organizada por Peixoto (1983, p. 161-173). Doravante será citada da seguinte maneira (VIANNA FILHO, 1974-A, P.161-173).

²⁸ “A última entrevista” é o título da matéria publicada pelo “Jornal do Brasil”, no Rio de Janeiro, em 07.07.1974. Trata-se da última entrevista concedida por Vianinha à Ivo Cardoso, da revista “Visão”. Uma parte das declarações do dramaturgo seriam publicadas pela referida revista com o título “Os olhos da tragédia”, em 05.08.1974. Outros trechos seriam editados pelo “Jornal do Brasil” e a íntegra da entrevista seria publicada por Fernando Peixoto na mesma coletânea anteriormente citada (1983). Doravante será citado no texto como Vianna Filho (1974-B, p. 174-187).

Entusiasmado com o desenvolvimento de atividades culturais nesse espaço, o dramaturgo remeter-se-ia às possibilidades de contribuição desse veículo à cultura brasileira da seguinte maneira:

Eu acho que a TV consegue alguns momentos muito expressivos, como nas novelas de Dias Gomes, Jorge de Andrade, Bráulio Pedroso, algumas de Walter Negrão e de Geraldo Vietri. Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações, etc. Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira vive hoje. De tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas. Da necessidade que cada um tem que é fruto da situação real que não pode ser mais iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a realidade brasileira (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 184).

Mas não escamotearia o reconhecimento de alguns problemas considerados por ele como inerentes ao veículo. Apesar da fala inflamada, o dramaturgo estabelece uma percepção crítica de que a TV poderia estar omitindo ou manipulando informações, aspecto que estaria indicando um ponto de estrangulamento na relação entre a televisão e a intelectualidade. Ao apontar as limitações desse veículo de comunicação de massa. Vianinha iria admitir que “as vezes ela apresenta(va) um determinado tipo de transformação” contrária aos interesses da “maioria do povo”. Mas ressaltava que “apesar” de a programação televisiva não explorar a temática dos problemas do país e da insatisfação dos cidadãos “ao nível conceitual”, voltava “à discussão no nível do subjetivo, da alma das pessoas”. Seguindo essa linha de argumentação, acabava apostando na possibilidade de que “a televisão” pudesse “se desenvolver no sentido de aprimorar e aperfeiçoar a percepção das relações humanas” (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 185).

Na sua última entrevista, o dramaturgo acrescentaria que o “problema da TV” não estava no que ela exibia, mas sim no que ela deixava de exibir. Considerando que esta questão fugia “à alçada decisória da própria TV”, concluía que a “omissão factual da grande

realidade” era uma “constante de todos os meios de comunicação”, e que, no plano da informação, essa questão se convertia num “fenômeno da imprensa brasileira, muito mais acentuado e caracterizado na televisão” (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 184).

O posicionamento de Vianinha frente à televisão parece se fundamentar na perspectiva de que o desenvolvimento de um trabalho mais crítico, nas brechas do sistema, representaria um avanço. Essa convicção ancorava-se na ideia de que o desvelar de determinadas problemáticas implicava na descoberta de soluções, incidindo, por exemplo, na ilusão de que a consciência do subdesenvolvimento por si só poderia gerar a insatisfação e conseqüente insurreição dos dominados²⁹. A própria publicidade, aos olhos de Vianinha paradoxalmente representava uma possibilidade de interferência do intelectual na realidade, na medida em que criava o que ele denomina de “fissuras” – uma na esfera da qual o intelectual devia atuar e desenvolver o seu trabalho. Por essa via, acabava concebendo a televisão brasileira como a “concretização da publicidade”, e, dentro dessa categoria, considerava-a “dinâmica, como condição para execução, como mobilização de intelectuais e trabalhadores” (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 184)³⁰.

Ao postular uma concepção de cultura marcada pelo racionalismo, fundamentalmente circunscrita a uma leitura determinista do processo histórico, o dramaturgo acabava supondo, em primeiro lugar, que a simples constatação do subdesenvolvimento capacitaria os subdesenvolvidos a superá-lo. E, em segundo lugar, que a publicidade utilizada pela classe dominante para manter sua dominação necessariamente geraria

²⁹ A descoberta do subdesenvolvimento brasileiro é atribuída por Vianinha à “geração de 30 e 40” do século XX, e também, à “velha guarda latino-americana, de Martí a Cárdenas (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 183).

³⁰ Parece evidente que o seu intento era atuar “através das contradições internas” do veículo. Como tal parece considerar que apesar de estar inserido em um sistema autoritário certamente não lhe parecia um bloco monolítico.

“incongruências no plano cultural” capazes de provocar uma reversão no campo político (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 184).

Cabe lembrar que, se por um lado, como afirma Maria Silvia Betti, a análise do dramaturgo contraditoriamente se afastava da ideia de que a publicidade poderia se converter em um “instrumento deformante” – utilizado pela classe dominante como forma de controle, e assentava-se em formulações que indicavam uma dificuldade de adequação das “visões” que advinham de sua vontade de atuar nas fissuras do sistema (“as brechas existem pois a publicidade é deformante”) com as quais resultavam de suas próprias proposições (“a televisão brasileira é uma concretização bem realizada da publicidade”). Por outro lado, a incoerência dessa interpretação o levaria a inferir que a televisão, como parte integrante do processo pelo qual passava o Brasil (naquele momento), também partilhava da proposta de transformação da sociedade brasileira postulada pelas esquerdas. A brevidade da sua vida, o impediria de “verificar essa contradição” e de “processá-la através de seu próprio exercício criador” (BETTI, 1997, p. 263).

No âmbito da militância política de esquerda, a adesão de Vianinha ao espaço televisivo geraria severas críticas. Os mais sectários chegariam a considerar que a sua integração na Rede Globo expressava a sua capitulação diante das oportunidades oferecidas pelo sistema. Todavia, progressivamente, outros produtores de cultura se juntariam a ele. Paulo Pontes e Ferreira Gullar também sofreriam acusações de semelhante teor, mas defenderiam suas posições de diferentes maneiras: o primeiro a encarava como um veículo “democrático”, o segundo como uma possibilidade de estabelecer “contato com as pessoas mais simples”, e como uma forma de dar continuidade à proposta cepeciana de alcançar as massas (KEHL, 1979, p. 20 e 71)

Vianinha parecia convicto de seus objetivos:

Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão

não é um meio de comunicação ‘maldito’ ou amaldiçoado pela sua própria natureza. (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 185)

Na sua ótica, o alcance da emissora e o poder de penetração dos programas por ela desenvolvidos bastavam para justificar a sua adesão a um espaço alternativo de atuação artística.

1.1. A produção de textos para a televisão

As experiências iniciais de Oduvaldo Vianna Filho na televisão ocorreram mediante a confecção de a “Cia Teatral Amafeu de Brusso” – primeiro teletexto produzido pelo dramaturgo e apresentado pela TV Excelsior de São Paulo, em seis de março de 1961. Essa comédia, dividida em três partes, ao problematizar questões relativas a infraestrutura de uma companhia independente de teatro, tecia veladas críticas aos grupos originários do Teatro Brasileiro de Comédia, especialmente, no que diz respeito ao vedetismo, à ausência de um espírito de coletividade e aos tímidos experimentos no campo de novas propostas estéticas. Ao retratar as dificuldades econômicas das companhias independentes de teatro, o autor procurava mostrar os impasses do modelo de teatro empresarial e as polêmicas de um grupo que oscilava entre os ideais de seus membros e a carência de subvenções do Estado e de financiamentos bancários³¹. Embora “Amafeu” tenha sido o primeiro texto produzido por Vianinha para a televisão, a temática abordada parece distante das suas preocupações em torno da indústria cultural, mas mantém-se atrelada aos princípios da dramaturgia nacional em termos de conteúdo e de expressão.

³¹ Vianinha escreve “Amafeu” em um período no qual ocorre o desligamento do Teatro de Arena de São Paulo e a montagem de “A mais valia vai acabar, seu Edgar”. Mesmo durante sua atuação no CPC, trabalhou na perspectiva de ativar canais de produção cultural como filmes, discos e livros. Atuou como ator no filme “Cinco vezes favela”.

Ainda na TV Excelsior, a pedido de Flávio Rangel, o dramaturgo em companhia de Armando Costa, seria encarregado da redação do programa “O Show é o Rio”, apresentado por Maria Fernanda. Substancialmente, depois da confecção de “Amafeu”, Vianinha voltaria a escrever para a televisão somente em 1965, quando inscreveu dois de seus textos nos concursos de dramaturgia da TV Tupi: “Matador” e “O morto do encantado morre, saúda e pede passagem”. Ao evidenciarem certa eloquência com a linguagem televisiva, os referidos textos seriam classificados em primeiro e quinto lugares, respectivamente (VIANNA, 1984, p. 193)³².

A experiência do dramaturgo na TV Tupi foi significativa no cômputo geral de sua trajetória profissional, na medida em que, juntamente com Paulo Pontes e Maurício Sherman, se inseriu no primeiro Grupo de Criação da TV brasileira, criado com o objetivo de organizar “um banco de programas que ficassem numa espécie de reserva e que seriam utilizados na medida da necessidade”. Esse trabalho era desenvolvido com uma certa infraestrutura: tinham uma sala e uma secretária. O grupo se reunia diariamente para falar sobre televisão e acabou empreendendo projetos que resultaram em mudanças radicais na programação da TV Tupi.

De início, as criações de Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho foram exibidas no horário da tarde com o “Capitão Aza”, que segundo depoimento de Sherman “conquistou toda a faixa vespertina de audiência. Depois, o grupo foi responsável pela organização do “Festival de Música de Carnaval”, através do qual seria incrementada a criação e a divulgação de músicas carnavalescas para além dos limites estruturais das escolas de samba. Foi também responsável pela produção do “Festival Universitário”, no qual lançariam nomes como Gonzaguinha,

³² Maria Silvia Betti diria que “sendo o Matador um texto dramático e O morto do encantado... uma comédia de costumes com toques *nonsense*, neles estariam prefigurados os dois veios teledramatúrgicos posteriores que Vianinha viria a desenrolar e que chegariam ao seu mais alto grau de representatividade com o trabalho na Rede Globo de Televisão” (BETTI, 1994, p. 267).

Fagner, Ivan Lins, Aldir Blanc, João Bosco, entre outros ³³. Esses programas conquistaram um espaço de atuação para a TV Tupi, no qual ela jamais havia penetrado.

Todavia, Maurício Sherman relata que o grupo produziu também o programa “Cré com cré, Zé com Zé”, mas esse humorístico não obteve aceitação significativa em termos de audiência, experiência considerada por eles “muito frustrante” e justificada por tratar-se de um programa “muito avançado para época” ³⁴.

A inserção de Vianinha no mundo da televisão seria comentada por Sherman da seguinte forma:

(...) ficávamos falando de televisão. Eu passei uns três meses só conversando sobre televisão. O diálogo era fácil, porque tínhamos a origem política, só que com uma diferença: eu já havia passado por algumas experiências e a minha cabeça já estava um pouco aliviada de preconceitos e traumas. Eles (Paulo Pontes Oduvaldo Vianna Filho) simplesmente reagiam a televisão. Mas acabaram comprando a ideia, porque realmente não havia como não comprar. Era uma sequência lógica. Você que tem um compromisso com o povo, com o pensamento popular, com a cultura popular não pode ignorar a televisão. Se a TV tem espaços, esses espaços devem ser ocupados por gente preocupada em estabelecer um diálogo objetivo com o povo. E não foi difícil estabelecer esse compromisso com Vianinha – já haviam antecedentes. (...) E Vianinha transformou-se em brilhante homem de TV (VIANNA, 1984, p. 194-195).

Como se vê, a participação de Vianinha no Grupo de Criação da TV Tupi teve ressonância na trajetória do dramaturgo e na postura dele frente ao trabalho aberto com a programação televisiva. Persistia entre os membros desse grupo, a ideia de

³³ Esse festival foi realizado no auditório do Canal 4 – TV Tupi de São Paulo, com apoio da Secretaria de Turismo da Guanabara. As eliminatórias constam dos dias 10, 17 e 24 de setembro de 1968, e a finalíssima ocorreu em 1 de outubro de 1968. Vianinha, juntamente, com Paulo Pontes, foi responsável pelo evento.

³⁴ Depoimento de Maurício Sherman, no livro de Deocélia Vianna, mãe do dramaturgo (1984, p. 194)

manter um “compromisso com o povo” e de ocupar espaços a partir dos quais julgavam ser possível estabelecer “um diálogo efetivo com o povo”.

A partir de 1968, o dramaturgo passaria a escrever com regularidade para a televisão, produzindo, juntamente com Paulo Pontes, para a TV Tupi do Rio de Janeiro, o programa da Bibi Ferreira, depois o programa da Cidinha Campos³⁵. Com o término do programa, Oduvaldo Vianna Filho passa a integrar o núcleo de criação dos “Casos Especiais” da TV Globo como *free-lancer*, desligando-se da TV Tupi.

Ao integrar-se ao núcleo de criação dos “Casos Especiais” da TV Globo, Vianinha estaria participando de um projeto que “enquadrava-se na preocupação da emissora de melhorar a qualidade de seus programas, coincidindo com o início da consolidação da rede. O “padrão Globo de qualidade se consagraria com o “advento da TV a cores no Brasil, que exigia perfeição técnica e, principalmente, aprimoramento visual”. De certa forma, a “unificação da programação correspondia à meta do regime militar de acelerar, através da expansão da mídia eletrônica”, a chamada integração nacional (MORAES, 1991, p. 23).

Na TV Globo, o dramaturgo foi responsável pela adaptação de clássicos como “Medéia”, de Eurípedes; “A dama das camélias”, de Alexandre Dumas Filho; “Mirandolina”, de Goldoni; “Noites brancas”, de Dostoievski (essas duas últimas em parceria com Gilberto Braga) e “Ratos e Homens”, de Jonh Steinbeck³⁶. Mais tarde, lançar-se-ia em aventuras criativas mais ambiciosas como,

³⁵ Diversos outros textos de teatro foram criados para serem apresentados na televisão. “Copacabana via Madri”, “As duas mulheres” e “Trânsito” foram alguns dos especiais que Vianinha escreveu junto com Paulo Pontes para o programa de Bibi Ferreira, porém não foi possível ter acesso a eles.

³⁶ “Manhã de Sol”, adaptado de uma peça de seu pai; “A hora e a vez da zebra”; “Culpado ou inocente” também foram textos produzidos por Vianinha para o teleteatro da TV Globo. Estes roteiros também não foram localizados e, segundo informações dos funcionários do Centro de Documentação da TV Globo, no Rio de Janeiro, também não constam do acervo da emissora.

por exemplo, a criação de “Ano novo, vida nova” ou “As aventuras de uma garrafa de champagne”, “Enquanto a cegonha não vem” ou “As aventuras de uma moça grávida”, o primeiro episódio do programa piloto “Turma, minha doce turma” (que após a sua morte seria convertido em um “Caso Especial”). De sua autoria, a emissora apresentaria também “O Matador” e “O morto do encantado morre, saúda e pede passagem”, além dos episódios de “A grande família”.

Nessa emissora, além das adaptações de clássicos e da criação de originais, Vianinha também produziria alguns textos para o programa “Viva Marília”. Nesse trabalho reencontraria o diretor Paulo Afonso Grisoli que lembrou o programa com a “expressão da inquietude que transformava a TV” e como experimento de certas “travessuras de linguagem”.

O Vianna foi sempre um batalhador. (...) Vinha do programa da Bibi, na Tupi, e fazia de tudo. Tinha um texto brilhante, com muita lucidez e clareza. Eu me lembro de um monólogo que ele escreveu uma vez, com a Marília no papel de uma empregada doméstica, que foi uma das coisas mais bonitas que já li (MORAES, 1991, p.236)³⁷

No início dos anos 1970, Vianinha desenvolveu basicamente dois gêneros dramáticos, na TV Globo: a comédia de costumes, como é o caso do seriado “A Grande Família” e a teledramaturgia nos programas intitulados “Caso Especial” e “Sexta Nobre”. Percebe-se que, enquanto a referência básica para o trabalho com a comédia de costumes é o trabalho de seu próprio pai Oduvaldo Vianna, na teledramaturgia, o autor fez valer toda a experiência resultante do trabalho desenvolvido nos *scripts* de teleteatro produzidos para Bibi Ferreira, na TV Tupi.

A identificação do autor com o conteúdo e o estilo desses trabalhos se deve, segundo Carmelinda Guimarães, à sua própria familiaridade com o ritmo dos mesmos: sua mãe Deoclécia Vianna

³⁷ Depoimento do diretor Afonso Grisoli, publicado no livro de Dênis de Moraes (1991)

escreveu durante anos o esquete “Papinho com Dona Genoveva” e seu pai Oduvaldo Vianna esteve ligado a Rádio Nacional até o expurgo realizado após o Golpe de 1964. Desde a infância, conviveu com o trabalho radiofônico de seus pais, quer na criação de radionovelas, quer na criação de esquetes humorísticos. Por essa via, alguns críticos se arriscam a dizer que Vianinha tivesse até uma “predisposição” natural a atuar em meios de comunicação de massa.

Embora essa noção de “predisposição” natural mereça severas reservas, convém considerar antes de tudo que essa “familiaridade” com o gênero provavelmente tenha facilitado o trânsito do dramaturgo nesse campo, na medida em que se inseriu no seu universo referencial. Entretanto, torna-se de fato relevante conjugarmos essa vivência do autor a outros referenciais que teriam informado a sua trajetória. Nessa direção, faz-se necessário atentarmos para aquilo que parece ter configurado um marco característico de sua obra, qual seja a valorização da cultura nacional e a ideia da luta cotidiana. Nesse contexto, torna-se indispensável percebermos de que maneira orientou seu trabalho, de que forma pensou o exercício de seu ofício, quais relações estabeleceu entre arte e política; enfim, que referenciais estéticos e políticos teriam norteado ou informado o seu trabalho.

1.2. A luta social como ideal dramático

Determinadas nuances da produção televisiva de Vianinha podem ser melhor apreendidas se nos debruçarmos sobre as posturas políticas e profissionais por ele adotadas ao longo de sua trajetória profissional. Desde cedo, as opções políticas e estéticas do dramaturgo encontrariam campo de expressão e debate entre projetos voltados para uma dramaturgia que ao mesmo tempo se propunha nacional e popular. A característica essencial de tal propósito seria deflagrada pelo objetivo de fazer um teatro voltado para o presente, seja pela temática abordada, seja pelo estilo de sua representação, de modo a lhe imprimir traços que o identificariam à chamada “realidade nacional”. Tratava-se de um modelo de

identidade assentado sobre o ponto de vista dos menos favorecidos, considerados detentores de uma força política potencialmente transformadora.

Alguns desses princípios norteadores do plano criador de Vianinha podem ser apreendidos também na prática política adotada pelo PCB. Nessa direção, são significativos os postulados da “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro”, formulada pelo Comitê Central do Partido Comunista, em março de 1958, onde se constata a avaliação de que estariam ocorrendo “importantes modificações na situação econômica e política” do Brasil, bem como “na situação nacional”, aspecto considerado responsável por “alterações na disposição das forças sociais” e que tornava oportuna a promoção da “união de forças políticas entre o operariado e setores da burguesia”³⁸.

Sob a ótica do partido, “as reivindicações específicas da pequena burguesia, da intelectualidade e da burguesia nacional” deviam “merecer da parte dos comunistas maior atenção”, cabendo represálias apenas aos capitalistas brasileiros que “traíssem” os interesses nacionais, alinhando-se aos “imperialistas”. Nesses termos, o documento propunha uma ampla cooperação entre todos que desejassem “lutar pela soberania e a emancipação nacional, pela defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento pela preservação e ampliação das liberdades democráticas”³⁹. Esses aspectos destacados no documento do PCB, formulado em 1960, inúmeras vezes aparecem nas entrelinhas dos textos reflexivos, nos comentários e na própria práxis dramaturgic de Vianinha.

Outro referencial importante para a compreensão da trajetória do dramaturgo foi o contato do encenador italiano Ruggero Jacobbi, contratado pelo Teatro Brasileiro de Comédia na década

³⁸ “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro” inclusa entre os documentos publicados na coleção “A questão social no Brasil 7”, com o título “PCB: vinte anos de política 1958-1979, pela Livraria Editora Ciências Humanas (1980, p. 12).

³⁹ “Resolução política do V Congresso do Partido Comunista Brasileiro (1960)”, publicada em “PCB: vinte anos de política 1958-1971 (1980, p. 65).

de 1950. Nesse período, Jacobbi também se aproximara dos membros do Teatro Paulista do Estudante (TPE) – do qual Vianinha fizera parte integrante no início de sua carreira. Entre eles, o encenador difundira a importância de uma “boa” formação cultural e política dos homens de teatro. A somatória dos conteúdos de seus livros que tratavam de “aspectos estéticos da literatura dramática” e de “outros problemas correlacionados”; das leituras de Marx, Hegel, Gramsci e do conhecimento de textos do repertório internacional e nacional, abriram aos membros do TPE novos horizontes: perspectivas estéticas e políticas por vezes diversas e renovadoras se comparadas às linhas do pensamento e da ação teatral então em voga no país. Em um depoimento a Dênis de Moraes, Guarnieri relembra o contato que ele e Vianinha tiveram com Ruggero Jacobi destacando que “essa foi a fase de sair e comprar aquela pilha de livros, principalmente de literatura brasileira. Compramos tudo de Machado de Assis. Como estudantes, só conhecíamos Jorge Amado e José Lins do Rego”⁴⁰.

Portanto, entendendo que a arte deveria assumir um papel preponderante no processo de conscientização dos segmentos sociais e de intervenção política, Vianinha se dispunha a transpor para os palcos os impasses vivenciados pela sociedade brasileira. Influenciado pelas disposições do PCB e pelos ensinamentos de Ruggero Jacobi, ele não hesitaria em promover uma produção genuinamente nacional, comprometida com as necessidades mais urgentes do país – incluso, com a defesa da união das chamadas nacionais em torno de objetivos comuns: “a emancipação do povo brasileiro”.

As estratégias de luta e as palavras de ordem assentadas na divulgação de um ideário construído em torno de uma ideia de “progresso” e ancorada na perspectiva da organização dos segmentos sociais, na reafirmação do desenvolvimento e da soberania nacional e nos anseios revolucionários eclodidos na fase final do governo de João Goulart, seriam as máximas de uma

⁴⁰ Depoimento de G. Guarnieri, publicado no livro de Dênis de Moraes (1991, p. 43).

prática dramatúrgica comprometida com a história contemporânea. Essa inclinação da obra de Vianinha torna-se ainda mais explícita quando se retomam os caminhos da sua criação e neles detecta-se uma concepção dramática fundamental em torno das noções de nacional e popular.

Desde a escritura de “Chapetuba Futebol Clube” (1959), um dos seus primeiros textos, desenvolvido nos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena⁴¹, sob a coordenação de Augusto Boal (1958), ver-se-ia despontar uma proposta que representava um núcleo ordenador, cujo modelo assentava-se, conforme depoimento de Gianfrancesco Guarnieri, na investigação sobre a cultura nacional e na exploração das possibilidades de transformação dos rumos da sociedade brasileira através da mobilização do público expectador.

Comungando dos postulados do grupo criador do Teatro de Arena, segundo os quais a arte devia expressar-se como “manifestação sensorial da verdade”, Vianinha apostava na possibilidade de mudança da sociedade “real” e na mobilização das potencialidades do público (BOAL, 1979, p. 41). Se “popularizar” o teatro significava torna-lo mais acessível ao povo – entendido aqui como classes oprimidas e subalternas, o investimento na ação modelar do artista implicava o reconhecimento do público como agente histórico, como agente capaz de responder concretamente aos problemas levantados pelo enredo apresentado. Mais tarde, a despeito das contradições do sistema, a televisão seria considerada pelo dramaturgo como um meio potencialmente capaz de viabilizar uma efetiva aproximação entre esses segmentos e o artista.

⁴¹ No texto “Teatro de Arena: histórico e objetivo”, redigido por volta de 1959, Oduvaldo Vianna Filho destaca entre as atividades do Arena, não apenas as referências aos Seminários de Dramaturgia, mas também as do Laboratório de Interpretação, no qual aprofundavam o estudo de interpretação e discutiam o método Stanislavsky. Esse texto também foi publicado na coletânea organizada por Fernando Peixoto (p. 26-29), doravante citada como Vianna Filho, 1959, p. 28.

Vianinha, porém, não tardaria a questionar as possibilidades de alcance do Teatro de Arena e o próprio espaço de projeção das imagens idealizadas pelo grupo – restrito a cento e cinquenta lugares por espetáculo. Ao constatar que a “urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, do próprio povo e a quantidade de público existente”, estaria em “forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa”, o dramaturgo decide afastar-se. Sem subestimar o raio de ação atingido pelo Arena, mas repensando a eficácia e a organização das atividades propostas pelo grupo, Vianna Filho resolve retornar ao Rio de Janeiro, onde se reconciliaria com outros projetos, especialmente com o do Centro Popular de Cultura da UNE (VIANNA FILHO, 1962)⁴².

Na crítica que tece ao Arena, intitulada “Do Arena ao CPC”, Vianinha deixa claras as suas pretensões:

(...) É preciso produzir em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. (...) O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. (...) O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, mas um teatro inconformado.

(...) Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural de massas (...) (VIANNA FILHO, 1962).

Na busca de maior amplitude para o seu trabalho, o dramaturgo depara-se com o anseio de criar uma forma alternativa de dramaturgia, capaz de expressar a “experiência mais ampla de nossa condição” e de organizar “poeticamente valores de

⁴² O texto “Do Arena ao CPC”, de autoria do dramaturgo, foi publicado inicialmente no periódico intitulado “Movimento”, n. 6, da UNE, em 1962. Depois integrou a coletânea organizada por Fernando Peixoto (1983, p. 93).

intervenção e de responsabilidade – propósito que explicaria no texto “A mais-valia tem que acabar”⁴³. Por essa via, vislumbrava a confecção de peças que não desenvolvessem apenas “ações”, mas viabilizassem determinadas condições:

Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias (VIANNA FILHO, 1961, p. 221).

Nessa fala, o dramaturgo expõe uma preocupação que o acompanha no decorrer de toda a sua carreira: o empenho no desenvolvimento de uma linguagem acessível e da estética necessária para a confecção de textos capazes de promover maior aproximação das camadas populares. Assim, daria início a um compromisso artístico voltado para a politização da sociedade brasileira, via projetos e lutas da dramaturgia engajada.

Ao revelar no texto “Do Arena ao CPC” (1962) que não se “conformava com a estreiteza de limites do (...) teatro realista”, acrescentaria ser “preciso ajustar a produção dramática brasileira à capacidade intelectual do povo brasileiro”, ideias essas que também retomaria anos mais tarde para justificar seu ingresso no âmbito dos meios de comunicação de massa (VIANNA FILHO, 1962)

Notadamente inspirado nas atividades desenvolvidas pelo Movimento de Cultura Popular (MCP)⁴⁴ e influenciado pelas ideias

⁴³ O texto do dramaturgo, intitulado “A mais-valia tem que acabar, seu Edgar”, consta da coletânea “Oduvaldo Vianna Filho – Teatro”, organizada por Yan Michalski, v. 1, Rio de Janeiro: Muro, 1981 (p. 217-221). Doravante citada como Vianna, 1961, p. 217 -221.

⁴⁴ O MCP foi fundado em 1962, sob o governo de Miguel Arraes, com o apoio de Ariano Suassuna e Hermildo Borba Filho. O movimento constituiu-se na primeira experiência concreta de alfabetização através do método de Paulo Freire e expandiu-se para outros estados nordestinos. No campo das artes cênicas, contribuiu com a construção de um teatro ambulante, chamado Teatro do Povo, e também, o teatro ao ar livre no Recife, denominado Teatro do Arraial Velho. Luís

de E. Piscator⁴⁵, Vianinha, juntamente com Leon Hirszman e Carlos Estevan Martins, se engajou no Centro Popular de Cultura – órgão vinculado a União Nacional dos Estudantes, cujo propósito central era uma ação deliberada sobre os problemas que envolviam as camadas mais pobres da população. Engajado nessa luta, Vianinha elaborou inúmeros textos de agitação e propaganda política, abordando desde as relações entre o capital e o trabalho até questões sobre a Reforma Universitária⁴⁶.

Compartilhando da ideia de submeter a forma ao conteúdo, em maior ou menor grau, Vianinha volta-se para a dramatização dos problemas do “povo”, montadas em espetáculos cujos desfechos apontavam abordagens de certa maneira ingênuas e diretas, com a adoção de formatos simples e de linguagens permeadas por expressões populares⁴⁷. Tais espetáculos eram realizados em palcos e cenários improvisados, levados ao público nas portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis. Nessa perspectiva, o autor se dispôs a escrever textos que pudessem contribuir para a conscientização do

Marinho e Luiz Mendonça destacaram-se entre os autores e encenadores de incontáveis espetáculos encenados no Nordeste. Cf. Marcos Cirano e Ricardo Almeida, organizadores do livro “Arte popular e dominação”, publicado no Recife, pela editora Alternativa, em 1978.

⁴⁵ Entre os preceitos piscatorianos insere-se uma opção pelo teatro de agitação e propaganda política, quase panfletário, que não denota grandes preocupações com a estética. “Piscator fala-nos de teatro (1956). (RAMOS, 1973, p.71-79).

⁴⁶ Convém lembrar que o “Auto dos 99%”, elaborado em 1962, percorreu grande parte do território nacional, especialmente as grandes capitais, tematizando pela primeira vez o problema da universidade brasileira e constituiu um dos eixos das discussões que envolveram o II Seminário Nacional da Reforma Universitária, organizado pela UNE, em Curitiba. Esse texto foi escrito em coautoria com Armando Costa, Cecil Thiré, Carlos Estevan Martins, Antônio Fontoura e Marco Aurélio Garcia (PELEGRINI, 1998).

⁴⁷ Era frequente a utilização de versos inspirados na Literatura de Cordel, nos diálogos entre personagens tipificados (às vezes, caricatamente) e de falas apoiadas em um tom didático e esclarecedor. Sobre o assunto, consultar: Manuel T. Berlink (1984), Fernando Peixoto (1989), Sandra C. A. Pelegrini (1991, 1995 e 1998).

social – considerada fundamental para o encaminhamento da pretensa “Revolução Brasileira”⁴⁸.

À filosofia da suposta função emancipadora da arte, dominante no CPC, “alinha-se uma conjuntura que apontava para revolução e par o desejo cada vez maior de participação social e política”. Como explica Carlos Estevam Martins – um dos seus teóricos, para os artistas engajados “a forma não interessava enquanto expressão do artista, o que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público (...)”⁴⁹. A radicalização dessa premissa seria alvo de não poucas controvérsias entre os próprios cepecistas, e também de celeumas expressas na crítica especializada e na produção analítica a ela referida⁵⁰.

Polêmicas à parte, a postura assumida pelos artistas vinculados ao CPC – inclusive por Vianinha – assentava-se na ideia da existência de um “povo alienado”, que por sua vez, necessitava

⁴⁸ Embora, as atividades cepecianas em geral se desenvolvessem de forma coletiva, Vianinha produziu neste período alguns textos individualmente. “Brasil – versão brasileira” (1962), “Quatro quadras de terra” (1963) e “Os azeredos mais os benevides” (1964) são alguns deles. Enquanto o primeiro procurou tematizar um dos vetores do debate político de então – a defesa da indústria nacional e a luta anti-imperialista – nos dois últimos, o autor privilegiou a problemática rural e a necessidade de organização dos trabalhadores agrícolas por meio da formação de sindicatos, ligas camponesas e cooperativas (PELEGRINI, 1991).

⁴⁹ Depoimento de Carlos E. Martins ao Centro de Estudos da Arte Contemporânea, em 1978 (PELEGRINI, 1995, p. 145).

⁵⁰ Convém lembrar que na perspectiva de Marilena Chauí, o anteprojeto do CPC reduziu a “arte popular” e a “arte do povo” à “cultura de massas”, cujo significado é identificado ao “escapismo e entretenimento (CHAUÍ, 1984, p.90). Numa época em que a relação entre cultura e sociedade é permeada pela massificação de valores, torna-se necessário atentar para o fato de que essa relação implica também numa articulação entre arte e política, entre produto cultural e sociedade de massa. Conforme Hannah Arendt, a cultura na sociedade contemporânea caminha lado a lado com sua subordinação à funcionalidade (ARENDRT, 1972). A redução da arte ou da política a determinados fins leva a sua banalização, ou seja, à redução do seu campo de ação às exigências do consumo. Sob essa ótica, podemos inferir que o CPC, ao tratar a arte como instrumento ou meio para atingir a conscientização política, perdeu de vista justamente a pluralidade da vida e da política (PELEGRINI, 1998).

ser “iluminado”. Desse ponto de vista, “iluminar o povo” significava propiciar-lhes meios de processar a compreensão da realidade e aderir a formas de atuação capazes de transformá-la ⁵¹. Tratava-se de todo um investimento na promoção da conscientização dos segmentos populares, que aliados às demais frações “progressistas” da sociedade brasileira cumpririam a missão redentora de consolidar a “Revolução Brasileira” ⁵².

A deflagração do Golpe de 1964 colocaria em xeque as convicções que alimentavam as esperanças dos militantes de esquerda, seus discursos e práticas, e iriam relativizar os resultados das investidas do CPC. A perplexidade e o desencantamento desencadeariam revisões no projeto da cultura nacional-popular e imporiam aos seus defensores novos desafios.

Apesar dos limites que se impõem à noção equivocada de que o Golpe de 1964 tenha representado um divisor de águas na produção de Vianinha, e quiçá, em toda a produção cultural brasileira nos anos sessenta do século XX⁵³, cumpre-nos reconhecer que a consolidação do golpe suscitou alguns impasses em torno das relações entre a arte e a política e impulsionou reflexões, especialmente sobre a eficácia da arte engajada e das técnicas então utilizadas.

Na esteira dos acontecimentos políticos que abalaram o país nesse período, Vianinha manter-se-ia alinhado aos ditames do PCB, cuja avaliação conclamava os comunistas a desempenharem

⁵¹ A determinante “emancipadora da verdadeira arte” seria teorizada por Carlos Estevam Martins, no “Manifesto do CPC” e no livro “A questão da cultura popular”, redigido em 1962.

⁵² O caráter revolucionário atribuído ao proletariado tem sua matriz no pensamento marxista, mas seria reforçado nas teorizações do marxismo, singularidade das vanguardas proletárias, consideradas inatas portadoras da “consciência revolucionária” e do “projeto redentor” de toda a sociedade. A postura do CPC, em grande parte informada pelas orientações do PCB, retomaria a teoria revolucionária de Lenin e os ditames por ela imputados às práticas culturais e políticas (ULIANOV, 1979).

⁵³ Marco Antônio Guerra (1993) e Marcelo Ridente (1993) chamam a atenção para a referida questão, afirmando que mudanças mais significativas ocorreriam após a decretação do AI-5, com o recrudescimento da ditadura militar.

uma “missão histórica” e a assumirem um “papel de vanguarda consciente (...) para impulsionar o movimento de massas contra a ditadura (...) e para unificar a ação de todas as forças e personalidades políticas que resistem ao regime e a ele se opõem”; cabendo-lhes atuar “como elemento de estímulo e unificação da luta dos intelectuais em defesa da cultura nacional, pela liberdade de pesquisa e criação e manifestação de pensamento”⁵⁴.

Com vistas a rearticular as forças de oposição ao regime e a propor a manutenção de vias de expressão preocupadas em demonstrar graus de resistência e não exatamente a coesão do elemento “nacional” e “popular” da cultura brasileira, o dramaturgo voltou-se para projetos que, embora se afastassem da concretude inviabilizada das perspectivas políticas cepecistas, acenavam para a necessidade de uma fruição estética e procuravam a interação entre conteúdos e opções formais. Essa intenção seria reafirmada na montagem de textos empenhados na articulação entre as questões do nacional e a visualidade das circunstâncias vigentes⁵⁵. Algo semelhante seria, posteriormente, reeditado nas propostas incorporadas pela televisão, que previam um projeto de cultura nacional para as massas, expresso de maneira a fazer-se entender por um público mais diversificado.

A ênfase na questão política impôs a Vianinha o exercício de um teatro convertido em instrumento de intervenção na luta política – aspecto que resvalaria, em um primeiro momento, no descuido das pesquisas estéticas e incidiria na predominância de personagens com perfis estereotipados e tramas acentuadamente marcadas pelo esvaziamento de impasses psicológicos. Essa concepção dramaturgica do teatro político, porém, não tardaria a suscitar no dramaturgo certa inquietude. As dúvidas explicitadas na produção emergente entre 1965 e 1966 fornecem indicadores

⁵⁴ “Informe do Balanço do CC ao VI Congresso-1967” (1980, p. 127-128).

⁵⁵ Refiro-me à produção do “Show Opinião”, de “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” e à montagem de “Liberdade, liberdade” (de Millôr Fernandes). Aliás, sobre esta última observar a opinião de Vianinha, no texto transcrito por Fernando Peixoto (1983), entre as páginas 106 e 108.

nesse sentido⁵⁶ e, ainda tornam evidente o fato de que o desenvolvimento do pensamento do dramaturgo não se deu de forma linear, como faz crer parte da bibliografia que trata o tema.

A redefinição dos rumos tomados pelo país a partir da tomada do poder pelos militares induziria Oduvaldo Vianna Filho à tentativa de compreender a derrocada da esquerda e enfrentar as críticas e impasses causados pelo ocorrido. Não por acaso, no texto “Perspectivas do teatro em 1965”, o dramaturgo se expressaria da seguinte maneira:

(...) o teatro brasileiro em 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração de sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro ou, então, alheio a um dos momentos capitais de nossa história, poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites (VIANNA FILHO, 1965)⁵⁷.

Como se pode constatar, o dramaturgo continuava pressupondo que a democracia representava o baluarte político do artista e o maior anseio do povo brasileiro⁵⁸. Mesmo no contexto de inúmeras dissidências e do rechaçamento das orientações do PCB,

⁵⁶ Refiro-me às peças “Moço em estado de sítio”, escrita em 1965, premiada com o Molière em 1981, e “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, redigida em 1966, em parceria com Ferreira Gullar.

⁵⁷ Esse texto também consta da coletânea de Fernando Peixoto (1983), entre as páginas 103 e 104. A citação referida encontra-se na página 104 dessa edição.

⁵⁸ De fato, enquanto a ideia de resistência persistia nos textos “Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex” (1967) e “Meia volta volver” (1967), as dúvidas e perplexidades se esboçavam em “Mão na luva”. O musical “Dura Lex Sed Lex” foi encenado sob a direção de Gianni Rato. “Meia volta volver” contou com a direção de Armando Costa. A encenação de ambas as peças teve participação de Vianinha como ator (GUIMARÃES, 1982, p. 167). Em “Mão na luva”, o tratamento lírico dos conflitos amorosos entre os personagens Silvia e Lúcio Paulo, inseridos em experiências políticas e sociais do casal, desnudariam, em última instância, o esmorecimento de certas convicções políticas, o entreguismo e o desenvolvimento de lutas voltadas para os interesses individuais de cada um (PATRIOTA, 1995, p.125).

o autor manter-se-ia convencido de que a melhor saída era a da “resistência democrática” – ainda que por isso fosse rotulado de “reformista”.

Assim, em 1967, Vianinha foi um dos primeiros intelectuais e militantes a aderir a nova determinação do partido no sentido de “mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial” – tática que pressupunha o “caráter prioritário da defesa das liberdades democráticas” no circuito da intervenção de “amplas massas (...) na vida política e no processo revolucionário”⁵⁹. Entretanto, em decorrência desse comprometimento, colheu os mais amargos dissabores. Como relembra Vera Gertel – sua primeira esposa, “o líder do CPC, o artista dogmático (...), o militante que não queria saber de acertos com a burguesia (...) parecia (...) agora condenado à pior das penas: a de ver questionado o seu ideal revolucionário”, mesmo assim, continuava achando que a “luta armada” era uma proposta equivocada (PATRIOTA, 1995, p. 130-131).

Uma das tentativas de responder a essas repreensões resultou na confecção de “Papa Highirte” (1968) – um texto que basicamente estabelecia um diálogo com a militância de esquerda a partir de duas vertentes: uma avessa à luta armada, e outra, favorável à atuação sugerida pelo PCB⁶⁰. Evidentemente, a avaliação da

⁵⁹ A citação recorrida consta de dois documentos, a saber, “Informe de balanço do Comitê Central” e “Resoluções do VI Congresso do PCB”, realizado em 1967, ambos referentes ao item “Nossa Tática”, respectivamente registrados em “PCB: Vinte anos de política 1958-1979” (1980, p.124 e 174).

⁶⁰ Vale registrar que sobre a peça o crítico Sábato Magaldi escreveria em 1979: “em Papa Highirte, Vianinha enfrenta o tema das costumeiras ditaduras nas republiquetas latino-americanas. Essas ditaduras apresentam características tão semelhantes e ridículas (se não fossem sinistras), que se prestariam mais ao gênero da farsa. (...) Vianinha, porém não se deixa seduzir pela caricatura e pela facilidade. A peça promove uma séria indagação sobre os mecanismos do poder em países dependentes. E leva às últimas consequências a exploração dramática do protagonista e de seus interlocutores” (Jornal da Tarde, 14.07.1979, p. 8). Na opinião de Carmelinda Guimarães, essa “é a peça de maior universalidade” do autor, que

conjuntura oriunda das posturas adotadas pelo Estado no pós-68 e o desvelar do embate que estaria se travando entre as táticas políticas do PCB e as diversas facções da esquerda defensoras da luta armada, expressas em “Papa Highirte”, não passariam pelos grilhões férreos da censura e a peça seria interdita em meados de 1979⁶¹. A par da questão da defesa da resistência democrática, ainda sofreria severas críticas, algum tempo depois, por se incorporar ao Núcleo de Criação da TV Globo – o que do ponto de vista da esquerda confirmaria sua capitulação ao sistema.

Em meio à eclosão de inúmeras indagações quanto aos caminhos para a retomada das liberdades democráticas e ao acirramento da censura que cercava o trabalho desenvolvido no teatro, Vianinha passaria a apostar na teledramaturgia, interpretando-a como uma modalidade de trabalho privilegiada, capaz de propiciar atividades regularmente remuneradas e de abrir novas possibilidades de popularização para sua arte. Considerando que a televisão poderia despontar também como um campo de atuação para o artista socialmente engajado e comprometido com os problemas de seu tempo, o dramaturgo procuraria atuar nas brechas do sistema de comunicação, não abandonando seu projeto inicial, mas buscando apresentar nas telas uma visão crítica da sociedade brasileira ancorada em uma leitura da estética realista e na exploração dos impasses e as possibilidades dessa “realidade”.

Certo é que os pressupostos essenciais da dramaturgia proposta por Vianinha nos tempos do CPC, como a necessidade de transformar a sociedade brasileira, tornar a arte mais acessível aos segmentos populares e buscar uma linguagem política e estética capaz de estabelecer um diálogo expressivo com esses segmentos,

“em busca de realizar um texto elucidativo sobre a imagem do ditador paternalista (...) faz uma crítica dos sistemas políticos do terceiro mundo” (1982, p. 91).

⁶¹ A liberação da peça ocorreu quando as questões candentes por ela debatidas não encontrariam mais ressonância no espaço público – a situação por ela referida já estava dada.

revelar-se-iam também uma forma recorrente nos *scripts* produzidos para televisão.

Em “Matador”, o primeiro texto televisivo premiado de Vianinha, o dramaturgo reafirmaria a postura de problematizar o universo das pessoas “simples” e a investida na confecção de um espetáculo cujas construções cênicas, diálogos e temáticas reiteravam o seu desejo de aproximação com os segmentos populares, por meio de um veículo que talvez pudesse oferecer maior amplitude à sua produção.

1.3. O “Matador”, um anti-herói atormentado

O original de Oduvaldo Vianna Filho recebeu em 1965, o primeiro prêmio do Concurso de Teleteatro, no evento promovido pela TV Tupi de São Paulo e TV de Vanguarda do Rio de Janeiro. Na ocasião, o protagonista foi interpretado pelo ator Sebastião Vasconcelos, com a produção e direção de Sérgio Brito⁶². O texto integral da peça foi publicado pela “Revista de Teatro” (julho-agosto de 1965) com a recomendação de que a peça representava “um grande serviço” àqueles que desejassem “orientação técnica sobre a peça para TV”.

Com o título “O Matador”, o trabalho foi exibido pela primeira vez na televisão em 1972, com a adaptação de Domingos de Oliveira, sob a direção de Regis Cardoso e com a participação de Tarcísio Meira, no papel principal, e Mário Lago como santeiro. Esse mesmo espetáculo seria representado em 27 de fevereiro de 1977; e ainda, receberia nova versão, apresentada em 20 de outubro de 1988, a partir da direção executiva de Paulo Afonso Grisoli e da interpretação de Nuno Leal Maia como protagonista.

A presente análise se pautará pelo *script* publicado na “Revista de Teatro” e nas imagens do especial levado ao ar em 1972, sob a direção de Regis Cardoso, uma vez que não foi possível ter acesso

⁶² A Comissão julgadora do concurso foi composta por Bárbara Heliodora, Theresa Cesário Alvim, Lazinha, Luiz Carlos e Silvia Leon Chalreo.

ao espetáculo original apresentado durante o Concurso de Teleteatro, em 1965, e que a adaptação do roteiro foi realizada por Domingos de Oliveira, companheiro de Vianinha no trabalho de adaptação dos clássicos da literatura universal. Além desses argumentos, convém lembrar ainda os comentários de Afonso Grisoli, por ocasião da terceira montagem de “O Matador”, quando este destaca a solidez e a potencialidade moderna do texto, em termos de narrativa dramática para a televisão.

O *script* revela ao telespectador o drama de Epitácio Lino Alaor, um assassino profissional angustiado com os rumos de sua vida. O enredo desenvolve-se fundamentalmente em uma cidade do interior da Bahia (não nomeada pelo autor) e se desloca, de acordo com os locais onde ocorrem os assassinatos encomendados, para o Rio Grande do Norte e Paraíba.

Se o tempo cronológico não é definido na ação dramática, o espaço cênico é organizado mediante a estruturação de diferentes formas de iluminação. As cenas se iniciam ou se fecham a partir da técnica do escurecimento ou da iluminação, e também da fusão de imagens que justapostas, tendem a caracterizar a passagem do tempo e os contrapontos originários do desenvolvimento da estória.

As situações se realizam no plano do presente. Predominam os diálogos, mas também se verificam interlocuções imaginárias entre o protagonista e personagens não definidas. A construção dramática não conta com a presença formal do narrador, porém, o desenrolar das situações, no original, ocorre ao som de canções que transportam a trama para a realidade em que se inseria o protagonista. Uma canção principal perpassa todo o desenvolvimento do enredo, tematizando as dores, a solidão e o código de honra do matador, por intermédio dos seguintes versos inspirados em Literatura de Cordel:

Viajante, viajor
Pelo mundo sem maldade,
Mata homem, mata amor.
Deixa a sua crueldade.

Vai levando sua dor
Atira morte, atirador
Epitácio Lino Alaor
Profissão: matador.
(VIANNA FILHO, 1965, p. 33)

Sua vida, sua dor
Inda e vinda pela vida
Vai vivendo sem amor
Sem Maria, sem Cida
Epitácio Lino Alaor
Profissão: matador
Matador. Matador.
(VIANNA FILHO, 1965, p. 36)

Com um sorriso
Vida encomprida
Ganha valor
Ganha juízo
Epitácio Lino Alaor
Profissão: sofredor
Sofredor, sofredor.
(VIANNA FILHO, 1965, p. 38)

Pela vida, pela vida,
Sem entrada, sem saída
Mas também, mas também
Procurando um amor
Epitácio Lino Alaor
Profissão: matador
Matador. Matador.
(VIANNA FILHO, 1965, p. 39)

Matador. Matador
Respeita companheiro
Matador. Matador
Tem o mesmo paradeiro

(VIANNA FILHO, 1965, p. 43)

Sua vida, sua dor
Ida e vinda pela vida
Sem amigo, sem inimigo
Vou andando, só comigo
Sem valor, sem sabor
Epitácio Lino Alaor
Profissão: matador
Matador. Matador.
Morredor. Morredor⁶³
(VIANNA FILHO, 1965, p. 49)

Com esse recurso técnico, amplamente utilizado pelo dramaturgo nos tempos do CPC⁶⁴, o texto apresenta o protagonista e os demais personagens com quem se relaciona em espaços sociais distintos. Ambientadas na igreja, no bar, no quarto de pensão, na cela da cadeia, em ambientes externos (campo ou cidade), as cenas são marcadas pelo realismo na descrição de situações que permeiam a vivência dos segmentos populares, desnudando práticas políticas comuns no interior do Nordeste (encomenda de assassinatos), torturas policiais (vultos na escuridão da noite espancam o preso procurando não deixar marcas), figuras típicas do universo social (o padre, o santeiro, o dono do bar, as prostitutas, os policiais)⁶⁵.

⁶³ Essa música de Geny Marcondes foi composta especialmente para a peça. Na primeira versão é cantada por José Damasceno, acompanhada por Jodacil Damasceno no violão.

⁶⁴ Esse recurso usado na composição das peças do CPC também foi utilizado no “Show Opinião” e na comédia “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, escrita em 1966, em parceria com Ferreira Gullar. Essa peça marcou um momento singular na obra de Vianinha, pois, além de estabelecer um diálogo direto com a “cultura popular”, propunha uma evidente crítica à “política de castas” desenvolvida pelo governo. O trabalho recebeu os prêmios Molière, Saci e Governador do Estado.

⁶⁵ Na versão original, o elenco era composto por Ellen de Lima (como ela), Antônio Sampaio (como amigo), Sadi Cabral (como santeiro), Pedro Pimenta (como

O perfil do personagem principal é traçado a partir de um misto de rudeza e ingenuidade. Ele mata suas vítimas sem ao menos saber quem são, mas como devoto de Nossa Senhora, sempre encomenda as almas antes do assassinato. Defronte à imagem da santa (em close), repetidas vezes roga pela sua própria alma, pede que seus pecados sejam perdoados e que seja salvo o espírito de quem vai morrer.

Caracterizado por um paletó surrado, chapéu, óculos escuros e voz mansa, o personagem exibe um revólver e com orgulho afirma, em inúmeras passagens, sua exímia pontaria a longa distância. Absorto em seus pensamentos Epitácio descreve suas aptidões com a arma, imitando tiros com a boca:

Epitácio – Pá... Dez metros. Puxa? Dez metros, seu? É. Pá. Vinte metros. Vinte metros? Não acredito. Vinte? É, seu. Sem machucar ninguém. Epitácio não machuca. Não machuca ninguém. Epitácio? Eu, não. Sou um Júpitar. Pá. Trinta metros. Deixe-se de prosa. Trinta? Trinta, seu. Não estou lhe dizendo que Epitácio corta cigarro a trinta metros. Ah! Então não tem melhor do que ele, seu? Olhe, melhor. Epitácio é melhor que Azevedo? É. Isso é mentira! Azevedo acerta raios, nos ventos, em suspiro de moça. Epitácio é melhor. Acerta no som da voz. Epitácio tem mais pontaria que a desgraça, que o Demo, que Belzebu, que o Cão, ele mesmo que se morde de ver Epitácio com tanta pontaria, tanta pontaria escorregando pelo seu corpo (VIANNA FILHO, 1965, p. 35).

Solitário, Epitácio não tem parentes, nem mulher, nem amigos. Tem apenas um companheiro de bar, a quem empresta dinheiro e paga bebidas. Fascinado pela beleza das mulheres nuas retratadas em calendários, cola-os nas paredes do quarto de pensão onde vive, mas desconfia de que elas não existam de verdade.

Fundão), Vanda Lacerda (como velha), Mona Delacy (como velha, mãe de Argemiro), José Damasceno (como Azevedo), Lícia Magna e Marlene Fernandes (prostitutas), Kleber Drable (comissário), César Montenegro (vereador), Ary Fontoura (advogado), Antônio Miranda (Seu Euclides, dono do bar), Adalberto Silva, Carlo Ângelo e Valdir Onofre (policiais) e Paulo Graça (amiguinho dela).

Apaixona-se por uma moça que vive na pensão ao lado da sua, uma prostituta jovem e faceira que penteia o cabelo na janela do quarto (enquadrada da cintura para cima). A personagem aparece “lânguida, escorrida”, cantarolando acaba atraindo a atenção de Epitácio. Insinua-se, mas resiste aos convites dele, se envolve com outros homens. Interessado, ele lhe oferece balas de goma, latas de sardinha portuguesa compradas no Largo da Concórdia (ou Matriz). Ela responde sorratamente e tem com ele uma única noite de amor. Embora prometa esperar por ele, desaparece sem deixar pistas, após uma das viagens do matador⁶⁶.

Fundão, apelido de Otávio Gonçalves, é uma espécie de empresário intermediário das transações. Encarregado de contratar os serviços do matador, no episódio encomenda a morte de dois homens: um político do Rio Grande do Norte – chamado Luís Severo, e um jovem lavrador de nome Argemiro Passos Ribamar. O pseudo-empresário é seu contratante e protetor: providencia advogado, falsifica carteira de trabalho, testemunha a seu favor, lhe fornece um alibi quando necessário. Esse personagem é imenso, obeso e extremamente sonolento. É proprietário da Transportadora Belém, onde se situa seu escritório de fachada. Epitácio Lino Alaor lhe tem profunda gratidão por ter oferecido um “enterro de primeira classe” para sua mãe (com o “caixão cheio de flor até a borda”), considera-o como um pai ou irmão, mas ao mesmo tempo o responsabiliza pelas mazelas de sua “profissão”.

Desde o início do drama, apesar de se vangloriar da fama de bom atirador, o maior sonho de Epitácio é deixar de ser matador. Ele estuda eletrônica por correspondência e fez algumas tentativas em outras atividades que não deram certo.

Epitácio – Uma vez arranjei um dinheiro, aluguei um canto na Baixa, comecei um comércio. Perdi tudo. Comprava mais caro, vendia mais barato. Perdi tudo. Tenho mão dura, a cabeça cheia de

⁶⁶ Lamentando sua solidão, Epitácio reconhece que “quase nunca” teve mulheres, “só por dinheiro. Por amor quase nenhuma. Mulher não gosta de homem arrependido de viver (VIANNA FILHO, 1965, p. 47).

fantasma, não sirvo pra coisa calma todo dia. (...) Depois fui fiscalizar jogo. Brigava, me enganavam, eles me enganavam, apresentavam a conta errada. Gastava o dinheiro que me davam, esquecia (...) (VIANNA FILHO, 1965, p. 47).

Ainda perturbado por ter causado a morte do jovem lavrador Argemiro Passos Ribamar⁶⁷, o matador procura um padre para que este o livre dos pecados. Como o padre, amedrontado pelas confissões, se recusa a absolvê-lo, Epitácio, mais uma vez, roga por Nossa Senhora:

Epitácio – Minha mãe, não quero mais minha mãe, me livre, me liberte. Me ponha um pouco de luz na alma. Nem riqueza lhe peço, nem amor, só lhe peço que me dê a graça de não ter nojo de mim. De ser como qualquer outro com seu amor próprio. Me dê um facho, minha mãe. Tire Fundão de minha existência, minha mãe. Tire Fundão de minha existência. Me dê outra graça sem ser a minha pontaria do inferno. Mas dê, Virgem, lhe subo de joelho o Bonfim, lhe subo de joelho todas as ladeiras da Bahia. Amém. (VIANNA FILHO, 1965, p. 46)

Arrependido e cambaleante, Epitácio Lino Alaor aproxima-se de um santeiro que estava na porta da igreja, o mesmo que teve nos braços o jovem lavrador assassinado. Sem reconhecê-lo e observando-lhe a perturbação, o artesão acaba lhe oferecendo a imagem rústica de São Francisco de Assis. Envolvido pela descrição da história do santo como “um homem que andava no meio dos deserdados chamando todos de irmãos, tirando as culpas das suas costas (...), pondo a culpa no destino” e extremamente impressionado com as habilidades manuais do santeiro, acaba lhe oferecendo pouso e comida. Na pensão, durante um desabafo,

⁶⁷ O episódio da morte do lavrador não explicita a possível ligação dele com movimentos da Liga Camponesa do Nordeste, mas denuncia que as mortes de agricultores, ligados ou não a essas entidades, frequentemente era encomendada por latifundiários e/ou políticos.

identifica-se e assume todas as mortes que carrega consigo. Diante da revelação, o santeiro, comovido, constata ser Argemiro o menino que ele havia ensinado a ler e vendia seus santos na feira. Enfurecido, com o revólver nas mãos, tenta atingir Epitácio, mas erra. Epitácio precipita-se sobre ele, travando um embate rápido que termina com o grave ferimento do Santeiro. Lamentando o fato de o tiro não ter sido certo, teme por sua reputação e acaba dando o tiro derradeiro.

Aturdido com o ocorrido, se dirige a um telefone público para contatar o advogado. A cena, operada em tomada aberta, mostra em primeiro plano a figura de Epitácio Lino Alar junto ao telefone e, em plano secundário, um pequeno empório (utilizando a técnica do plano/contra plano). A câmera aproxima-se lentamente, fechando o quadro no rosto do matador.

Como se pode observar, operando um enquadramento nos moldes do *big close*, ou seja, da ocupação inteira da tela com o rosto do personagem interpretado por Tarcísio Meira, destacam-se as linhas de expressão de seu rosto, desnudando toda a angústia do matador. A intensidade dramática dessa imagem ganharia maior força na representação da fala mansa e pausada do protagonista que profere as seguintes palavras:

Epitácio – O advogado está? A senhora diga pra ele ir dormir em paz, dona. Matei mais um. Pode dizer para ele que estou aqui pela vida comendo o pão amassado pelo cão, que ele pode ir dormir com a paz da Virgem, com o facho de luz da Ave-Maria, que estou aqui na rua, feito fantasma, comendo a minha vida inteira. Diga pra ele dona que morreu mais um, diga. Que estou aqui bebendo veneno, engolindo gasolina, comendo pedra, com os dentes quebrados, meu olho acostumado a ver o escuro, meu ouvido só escutando o barulho de eu me desfazendo, dona (...) (VIANNA FILHO, 1965, p. 48)

Visivelmente contrariado e destruído, Epitácio retorna ao seu quarto de pensão. Indiferente, deita-se ao lado do cadáver jogado em um canto do quarto e procura adormecer. A voz do cantor vai-

se perpetuando, enquanto a câmera panorâmica passeia entre os corpos dos dois. No original, a luz vai-se fechando sob a sonoridade da canção principal do enredo, dissolvendo-se para o fim.

Curiosamente, embora centrado em ações que se passam no interior da Bahia, o enredo não tematiza a modernização do campo, nem tampouco preconiza a necessidade de organização dos trabalhadores rurais. Nas entrelinhas reitera, como já o fizera em outras peças confeccionadas nos tempos do CPC da UNE, a ideia de “atraso” do campo, ao apontar a corrupção, o mandonismo local e as práticas “reacionárias” de políticos e empresários radicados nessa área. Esses tipos rurais de origem abastada, e também os mais humildes, foram problematizados em outras peças da autoria do dramaturgo como, por exemplo, “Quatro quadras de terra” (1963) e “Os Azeredos mais os Beneviddes” (1964), tendo a primeira recebido o prêmio Casa de las Americas (de Cuba), e a segunda, Menção Honrosa no Concurso de Dramaturgia do SNT, em 1966.

Cumprir lembrar, porém, que um tratamento diferenciado foi dado às situações ambientadas na cidade e no campo. Se, por um lado, a necessidade de organizar e conscientizar a população eminentemente urbana acabou enfatizada pelo autor, reafirmando a urgência de se fazer alianças com os segmentos dominantes comprometidos com os interesses nacionais, por outro, foi reconhecida por ele a impossibilidade da construção de uma aliança entre os interesses dos trabalhadores rurais e os latifundiários, evidenciando apenas a eficácia dessa articulação entre os trabalhadores e os chamados segmentos “progressistas” urbanos.

A preocupação com a modernização e a divulgação de um ideário de “progresso” frequentemente despontavam nas peças concebidas por Vianinha nessa época. Entretanto, a modernização do espaço rural aparecia quase sempre associada à sua articulação à cidade – aspecto que em contrapartida colocava em evidência o “atraso” de que supostamente se cercava (PELEGRINI, 1991). Por certo, inúmeras interpretações sobre as possibilidades de desenvolvimento do país estiveram ancoradas em um ideário de progresso que, por sua vez, assentou-se em diferentes patamares.

Temas como a industrialização, a soberania nacional frente ao capital estrangeiro, a organização das classes trabalhadoras, entre outros, alimentaram projetos de significativos segmentos sociais brasileiros, desde os entusiásticos anos do Governo JK até a efervescência política e as expectativas de transformação que permearam os últimos momentos do governo de Jango.

Em “O Matador” todas essas questões ficaram subentendidas, não sendo tratadas de forma direta. A estrutura realista do texto volta-se, principalmente, para a reflexão sobre as circunstâncias que envolveram aspectos da violência no Nordeste. Inscrito nesse horizonte, o perfil psicológico do protagonista vai-se construindo mediante o delineamento de impasses interiores e angústias pessoais. O personagem não aponta referências ao futuro ou ao passado (a não ser as frustrações decorrentes de atividades que tentou, mas não conseguiu desenvolver). Sua conduta parece regida pela imposição de vontades alheias às suas.

Comprometido com a proposta de buscar uma “dramaturgia nacional”, o autor tende a explicitar representações de frações da sociedade brasileira exposta, a opressão cotidiana ou agentes sociais marginalizados, como é o caso do próprio matador ou das prostitutas, que, sem opção, se mantém na marginalidade. Ao justificar-se perante o santeiro, Epitácio diria:

Epitácio – Não posso, Santeiro. Dou um tiro de quarenta metros. Não vê que sou o cão com um revólver na mão, sou um forte? Sou um homem feito de revólver na mão. Fazer o que? Me meter na prefeitura, vou ser lixeiro? Vigia? Acordando as 6 horas da manhã, casa bichada, comendo arroz catado na feira? Eu quero largar isso, Santeiro. Lhe juro. Mas não tenho coragem, fico igual aos outros. Você sabe fazer santo, tem um corisco nas mãos, tem uma graça de Deus. Eu também tenho: a pontaria. Sem isso sou um qualquer. Ninguém pode viver sendo um qualquer, Santeiro, ninguém. (VIANNA FILHO, 1965, p. 47)

Por último, convém lembrar que a montagem do texto exibido na TV Globo, em 1972, como “Caso Especial” número dezessete⁶⁸, foi gravada em cromia preto e branco e processou algumas alterações na sequência do roteiro. A estrutura cênica foi subdividida em quatro partes e intercalada com vinhetas do programa e comerciais. As três primeiras partes consistem de um tempo nove a dez minutos, e a última, de quinze minutos. A trilha musical que acompanha o especial aparece ancorada na sonoridade do violão e de outros instrumentos de percussão⁶⁹, como, por exemplo, o berimbau e o caxixi, que reforçam o tom de suspense, tragédia ou tristeza. É significativa a utilização desses instrumentos de origem africana, pois os mesmos reportam não só a uma sonoridade típica de uma dada região, como também a uma dança e jogo (luta) repletos de malícia e gingado dos capoeiristas. Essa opção do autor converte-se em um deliberado movimento que visa retomar e divulgar elementos peculiares ao universo e às práticas populares nordestinas.

As variações processadas nas falas originais das personagens são quase imperceptíveis, no entanto, algumas passagens foram suprimidas da gravação. Esse é o caso em que Epitácio, amargurado com a morte do jovem lavrador, procura um padre para se redimir dos pecados cometidos, e também da cena na qual, embriagado, ameaça atirar na boca do amigo de bar quanto este se nega a contar novamente os seus feitos no episódio em que teria humilhado um sujeito chamado Capistrano⁷⁰. O seu encontro com

⁶⁸ Do Caso Especial “O Matador”, participaram Álvaro Aguiar, Ivan de Almeida, Gracinha Freire, Léa Garcia, Mário Lago, Macedo Neto, Emiliano Queiroz, Marcos Wainberg, João Zacarias, Dartagnan Melo e Tarcísio Meira, no papel principal (Documento número 51-0006635, n. do cassete 0006635/0006635, RRC – Centro de Documentação da TV Globo/Rio de Janeiro).

⁶⁹ Na cena em que o santeiro está ensinando eletrônica a Epitácio, no momento em que o artesão com habilidade conseguiu fazer o rádio funcionar, está tocando a canção “Gol de Placa”, sucesso popular da época, na voz de Maria Alcina.

⁷⁰ Em todos os encontros de Epitácio com o amigo de bar, geralmente depois de embriagados, essa estória era contada repetidas vezes: “Amigo – Capistrano era o sujeito mais bambambã que existia por aqui. Aí ele teve uma rixa com você.

Azevedo, um outro respeitado matador profissional, também não é representado no especial.

Mais à frente, ainda foi suprimido um denso momento do original, os instantes em que o matador, na escuridão da noite, é esmurrado na cela por quatro ou cinco policiais, que nas suas falas explicitam o cuidado de não deixar marcas. No original, a cena é bastante violenta. O preso é covardemente tomado de surpresa enquanto dorme, surrado mesmo depois de perder os sentidos, é recolocado inconsciente no banco de madeira onde se encontrava e recoberto com um cobertor. Indícios apontam para o fato de que a ideia inicial era justamente evidenciar as práticas policiais comuns àquela época; no entanto, se a cena fosse inserida na adaptação realizada por Domingos de Oliveira, para o especial dirigido por Régis Cardoso, certamente não ultrapassaria as malhas da censura férrea então instaurada, não constando do Especial exibido pela TV Globo, em 1972.

Tanto na adaptação para o “Caso Especial” quanto no original, o prólogo da peça é gravado no interior de uma igreja, à noite. Todavia, na primeira versão, Epitácio aparece ajoelhado diante de Nossa Senhora rogando o seu perdão, enquanto na adaptação para o especial optou-se por um *close-up* em uma vela acesa e, em seguida, em um crucifixo. Sob a sonoridade lenta de instrumentos de percussão, quase em uma balada fúnebre, foram enquadradas as mãos do matador colocando munição no revólver. Imediatamente, em quadro, o personagem aparece atirando em direção a uma varanda de casa abastada do interior. Num plano secundário, aparece a vítima caída. A resolução cênica do desfecho do enredo também recebeu uma pequena, mas significativa alteração. Ao invés de Epitácio telefonar para o advogado, volta para o quarto de pensão e adormece ao lado do cadáver do santeiro,

Então o Capistrano veio porque veio, veio falando que fazia e acontecia, vou te dar uma surra. Então você tirou o revólver e comeu ele de bala e aí tirou a calça dele à tiro, aí ele ficou nu no meio da rua” (VIANNA FILHO, 1965, p. 42).

na finalização do especial, o matador telefona solitário, cavalgando pelos campos, como se estivesse fugindo⁷¹.

A canção que remetia à sina de Epitácio Lino Alaor, colocando em versos a sua dor e solidão, na montagem dirigida por Regis Cardoso foi circunscrita apenas à sonoridade do dedilhado do violão. Somente no último quadro, enquanto a câmera vai afastando-se da imagem de Epitácio cavalgando sobre o cerrado, são cantados os versos da estrofe: “Profissão: matador. Matador, matador”.

O destino do matador, tanto no original como nas gravações realizadas pela TV Globo, parece ser perpetuado, e como não houvesse outra saída, o protagonista resignar-se-ia a ele. O desfecho do enredo mostra-se muito mais disposto a propor a constatação desse drama do que apontar possibilidades de resolução do conflito (algo que seria indicado apenas de forma implícita). O fato de esse final não ser eticamente positivo, feliz ou construtivo, sugere algumas constatações que nos levam a estabelecer uma relação entre esse desfecho e a situação de desencanto e imobilidade que circundou o autor e a militância de esquerda pega de surpresa pelos militares em 1964. Na contracorrente das elaborações anteriores do dramaturgo para o teatro, nas quais se observa a predominante representação positiva de tipos estereotipados munidos interiormente de uma força social e política intrinsecamente extraordinária, a postura paradoxal rude e frágil de Epitácio Lino Alaor aparece atribuída ao resultado das contradições inerentes à sociedade em que estava inserido.

Por certo, esse desfecho do enredo de “O Matador” inscreve-se na esteira dos acontecimentos políticos que abalaram o país em 1964, e como se verá a seguir, insere-se no universo conceitual de uma dada compreensão da cultura que denota, em última instância, o contínuo alinhamento a arte considerada engajada e

⁷¹ A cena também pode ser interpretada como se ele estivesse retomando o seu cotidiano, ou seja, como se estivesse à procura de outra vítima para assassinar, cumprindo outra tarefa encomendada.

comprometida socialmente, mas se veria abalada, não em sua essência, e sim nas suas estratégias de ação pela censura.

1.4. Nuanças da acepção de uma cultura “nacional” e “popular”.

Se de fato a produção televisiva de Oduvaldo Vianna Filho manteve-se afinada aos princípios de um projeto nacional de cultura – como evidenciou a análise de “O Matador”, torna-se imperioso nos remetermos às noções que envolvem esse projeto. A grosso modo este se ocupa da tematização dos problemas e do *modus vivendi* dos segmentos sociais menos favorecidos, de modo a identificar conceitos que informaram a sua escritura e a situá-los no campo de debates referentes à cultura brasileira nos anos 1960 e 1970.

Partindo da hipótese de que o desvendamento dessas noções contribuirão para o reconhecimento de vetores da chamada construção de uma (tele)dramaturgia nacional na produção de Vianinha, parece oportuno ocuparmo-nos, em primeiro lugar, de identificar alguns espaços onde se debateu amplamente o projeto “nacional-popular de cultura”, e depois pontuar as acepções que a expressão iria adquirir a partir do desenvolvimento da indústria de bens culturais no Brasil.

Nessa direção, faz-se necessário lembrar que desde o início do século XX, a tentativa de definir uma “cultura nacional” parece se contrapor ao diagnóstico da existência de uma “cultura alienada”, informada por referenciais externos ao país. Nos anos 1950 e 1960, a busca de uma determinada cultura autenticamente brasileira continuaria acionando entre os intelectuais o desejo de formular uma definição explícita do que constituiria a chamada cultura nacional. Na ânsia de fazê-lo, autores politicamente antagônicos, cujas proposições resultam de tradições diferentes, parecem sintetizar o problema desta formulação em dois campos distintos,

um no âmbito da distinção do Brasil em relação ao estrangeiro, e outro, na esfera da retomada do folclore nacional⁷².

Portanto, as polêmicas em torno da construção de um projeto nacional de cultura associado aos interesses populares afloraram nos mais diversos campos do pensamento brasileiro, alijando-se a diferentes matrizes teóricas. A diversidade de orientações delineadas em torno desses conceitos e o entrecruzamento de teoria científicas que procuram fundamentá-los dificultam a visualização e a sistematização das discussões. Porém observam-se alguns esforços no sentido de teorizar a problemática do nacional-popular.

É possível, segundo Renato Ortiz, identificar “duas grandes tradições” no âmago das discussões que permeiam a referida problemática: uma voltada à visão folclorista, e outra, à perspectiva política. À primeira aparecem vinculados estudos folclóricos, inaugurados com as proposições de Silvio Romero e Celso Magalhães ainda no século XX. Nela o popular aparece identificado com as manifestações culturais dos segmentos populares e articulado à questão do nacional, uma vez que as próprias “tradições populares” estariam imbuídas do chamado “espírito do povo”.

A superação dos contornos conceituais de cultura enquanto manifestação folclórica implicaria, nos anos 1950, o surgimento de diversos matizes ideológicos, cujo ponto de convergência centrava-se na tônica política. A cultura passaria, então, a ser associada à ação política, à tentativa de levar os segmentos populares a uma “consciência crítica dos problemas sociais”. Nesse caso, a cultura também apareceria vinculada à questão nacional, haja vista o predomínio da concepção assentada na ideia de que a “autêntica

⁷² Entendendo que o ponto nodal dessa discussão reside no espaço político e que a identidade é uma construção simbólica, Renato Ortiz propõe que esse debate deva voltar-se para a percepção da pluralidade de identidades que foram e continuam sendo construídas por diferentes grupos sociais em contextos históricos também distintos. Portanto, ao abordarmos a confecção de um projeto nacional de cultura nos deparamos com faces e interpretações sobre as possibilidades da própria construção do Estado brasileiro (1994, p. 8).

cultura brasileira se exprimiria na sua relação com o povo-nação” (ORTIZ, 1995, p. 160-162).

Cumprir lembrar ainda a contribuição de Marilena Chauí no tocante às inúmeras dificuldades que a análise do nacional-popular embute. Essa expressão pressupõe vínculos não apenas entre o “nacional” e o “Estado”, como também entre “o popular e as classes dominadas” – aspecto que em última instância “parece tornar possível aquilo que frequentemente” se converte em “alvo dos projetos de cultura nacional-popular”, qual seja, a própria “identidade nacional” (CHAUÍ, 1984, p. 14).

Exposto isso, vale lembrar o fato de que, desde o final da década de 1950 até meados da de 1960, acentuara-se entre os intelectuais e artistas de esquerda certa inclinação pelos projetos político-sociais voltados à questão do nacional. Essa discussão, especialmente a da antinomia nacional/universal, é anterior a esse período⁷³; entretanto, introduz-se no âmbito da dramaturgia brasileira somente em meados da década de 1950. Até então, a produção teatral no país não apresentara projetos sistemática e substancialmente preocupados com essa questão, apesar de haver manifestado o interesse pela reflexão em torno da realidade nacional⁷⁴.

No cerne do teatro brasileiro, essa discussão adquire contornos mais nítidos a partir das formulações do grupo de Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953. No mesmo período, observa-se a emergência desse debate em outras instâncias: no

⁷³ Algumas polêmicas suscitadas pelo assunto são apontadas por Arnaldo Daraya Contier, no campo da música, de seus críticos e historiadores, durante as décadas de 1920 a 1950 (CONTIER, 1991).

⁷⁴ Vale lembrar que, se durante o Movimento Modernista, as indagações acerca dos programas culturais nacionais circunscreveram-se a uma instância secundária. Por outro, segundo Antônio Cândido, no TBC Ruggero Jacobi seria responsável pela montagem de a “Ópera dos mendigos” e “O mentiroso” (de Goldoni) cuja conotação chegou até suscitar entraves com a polícia (1980). Como bem o lembra Carmelinda Guimarães, o Teatro Paulista do Estudante, fundado em 5 de abril de 1955, sob a direção de Jacobi, converteu-se abertamente em um espaço de discussão da realidade nacional, então agitada pela crise política que culminou com o suicídio de Getúlio Vargas (1982, p. 20).

Movimento de Cultura Popular (MCP), da esquerda católica, no Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), no Cinema Novo, nos programas de alfabetização inspirados no método de Paulo Freire.

Alinhando-se ao que poderíamos chamar de a vertente marxista da dramaturgia, o trabalho de Vianinha apostava na possibilidade de um imbricamento entre o nacional e o popular e na probabilidade de o mesmo vir a representar uma revitalização do seu ofício. Antes de tudo, porque tal perspectiva incluía a observância crítica da história da dramaturgia brasileira. Em segundo lugar, porque equacionava elementos pressupostamente capazes de atuar e modificar os rumos do presente, colocando nos palcos ideias identificadas às classes menos favorecidas (o proletariado)⁷⁵.

Um olhar sobre a produção cultural dessa época, segundo Celso Frederico já apontava vínculos substanciais com muitas questões levantadas pelo PCB. A luta contra o subdesenvolvimento e contra os fatores internos e externos que o sustentavam, a campanha pela reforma agrária, entre outras, deixariam marcas profundas nas manifestações artísticas. Embora essas ideias acenassem para uma conceituação próxima do nacional-popular formulado por Gramsci, esse autor era praticamente desconhecido no Brasil daqueles anos. Portanto, o fazer artístico, no período anterior ao golpe de 1964, debatia-se a afinação de uma arte nacional e popular genuinamente brasileira.

Nessa direção o “nacional”, na sua correlação com a luta anti-imperialista, “reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar”, enquanto o “popular”, por sua vez, “acitava para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à (...) tradição elitista de uma arte concebida como ornamento, como intimismo à sombra do poder”⁷⁶.

⁷⁵ Essa tendência vinculada ao Teatro de Arena teria continuidade e até se radicalizaria nas atividades promovidas pelo Centro Popular de Cultura da UNE, do qual Vianinha seria um dos fundadores.

⁷⁶ Dessa maneira, a postura insurrecionista e a política cultural cujo apogeu fora entre 1948-1954 seriam abandonadas pelo PCB (FREDERICO, 1998, p. 277). Para

Em um relato pessoal de Vianinha, exposto no texto “Teatro de Arena de São Paulo – Histórico e Objetivo”, redigido em 1959, o dramaturgo expressaria as suas próprias propostas, afirmando: “o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de pensar em termos de Brasil e capaz de praticar sua investigação sobre ela” (VIANNA, 1959) ⁷⁷

Nestes termos dispunha-se a criar uma dramaturgia capaz de oferecer uma efetiva contribuição para o fortalecimento da “cultura nacional” e para a análise crítica da realidade do país⁷⁸. Por essa via, projetava uma ideia de popular identificada com as classes subalternas, em especial, com o proletariado. Optava também pela observância crítica da história e da dramaturgia brasileira, equacionando elementos julgados capazes de atuar e modificar os seus rumos. Vianinha seria ainda mais explícito nas suas pretensões, quando, ao tecer comentários sobre a “função” e a “consciência histórica” supostamente destinada ao artista engajado, reafirmaria a responsabilidade que lhe cabia “no processo de desenvolvimento social de nosso povo” (VIANNA FILHO, 1959, p. 27-28). Esse apoio ao desenvolvimento nacional,

uma visão ampla da atuação do PCB no plano político-cultural, consultar a pesquisa de mestrado realizada por Antônio Albino Canelas Rubim, intitulada “Partido Comunista e política cultural”, apresentada na USP, em 1986, e também “O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953), de Dênis de Moraes, publicado pela editora José Olímpio, no Rio de Janeiro, em 1994.

⁷⁷ Esse texto, conforme as explicações de Fernando Peixoto, foi encontrado em papel-jornal com carbono azul e sem data. Porém as referências às atividades do Arena permitem situá-lo entre 13 de agosto e 23 de outubro de 1959 (1983, p. 26).

⁷⁸ Refutando um possível “ecletismo provinciano”, o texto revelava que o teatro brasileiro permanecia alienado da realidade objetiva do país. A atuação do grupo pretendia se distanciar desse modelo. A inovação estaria no fato de que o Arena, apesar de ter sido afetado pela mesma “alienação”, mostrava-se “consciente dela”. Ao procurar verificar o grau de alienação do teatro brasileiro, o Arena estaria tentando alcançar “uma participação realmente objetiva sobre a realidade” (VIANNA FILHO, 1959, p. 26)

por sua vez, hipoteticamente, se chocaria com os interesses imperialistas estadunidenses⁷⁹.

Por esse viés, percebe-se, como acenou Maria Silvia Betti, tanto nas formulações de Vianinha como nas do grupo Teatro de Arena, que o nacional seria entendido como categoria abrangente e sintetizadora dos traços essenciais do país e como tal apareceria associado ao popular, tomado como modelo para sua expressão (1994, p. 10).

O desejo de alcançar uma “sociedade harmoniosa” implicaria a projeção de um “país real”, imagem que seria suplantada progressivamente pelo delinear de “um país ideal” – uma junção de nacional e popular voltada para a superação do subdesenvolvimento – responsabilizado pelas mazelas sociais. Com esse direcionamento, o repertório do grupo do Teatro de Arena mostrava-se, segundo o depoimento de Guarnieri, organizado em duplo sentido: o da edificação idealizada de um protótipo de nação e de um perfil da atuação dos homens de teatro, cujo núcleo ordenador assumia um caráter quase missionário. Em outras palavras, preconizavam a urgência de uma nova prática teatral, assentada na realidade nacional, e, a tentativa de, através dela, elucidar o público, a fim de sintonizá-lo com a luta política “necessária, justa e verdadeira” (GUARNIERI, 1981).

Em um texto sem título nomeado, redigido por volta de 1960, a disposição entusiasta de Vianinha ficaria evidente. Havia para ele um “sentido de responsabilidade” que cabia ao teatro brasileiro despertar. Tratava-se de uma ação dramaturgica que iria “se incluir na mediação que o homem” tinha da “realidade concreta para

⁷⁹ Considerando-se as ligações de Vianinha com o PCB, caberia retomar algumas proposições de Marilena Chauí, quando esta reporta-se aos traços predominantes das ideologias nacionalistas e revela que no “discurso nacionalista de esquerda, via de regra, um discurso de aliança de classes e etapista, o imperialismo ocupa o lugar do não-nacional, sendo responsável pela colonização econômica, política e mental do povo brasileiro, empecilho para o desenvolvimento nacional autônomo que faça desabrochar a verdadeira natureza da nação (1984, p. 44).

poder aguça-la, e permitir uma intervenção precisa” (VIANNA FILHO, 1960, p. 79)⁸⁰.

Entenda-se por “verdadeira” a ação que levaria o público a tornar-se agente histórico. Para viabilizar esse empreendimento, os integrantes do grupo julgavam necessário mobilizar as classes exploradas – consideradas agentes potenciais dessa mudança. Embora reconhecessem que seu público era composto predominantemente de elementos de extração social média, acreditavam que esta compartilhasse o ponto de vista das classes mais subalternas. Essa postura resultaria, em termos práticos, num programa cujo objetivo era desvelar a “realidade nacional”, através de uma expressão cênica que incorporava o seu principal protagonista, o proletariado, e ainda transformava os profissionais do teatro em mediadores entre o nacional e o popular.

Na ótica de Vianinha, o fortalecimento da cultura nacional correspondia a uma etapa viável no presente e propulsora de transformações históricas futuras. Essa visão, poderíamos afirmar, mostra-se suscetível de ser considerada “reformista”, uma vez que não consegue desvendar com clareza os pressupostos da luta de classes e apenas propõe uma transformação gradual das circunstâncias históricas, políticas e sociais vivenciadas pelos seus agentes.

Mas, do ponto de vista da dinâmica interna da escritura dramática, essa perspectiva, em um certo sentido, acabou desencadeando avanços, especialmente porque levantava indagações sobre a situação vigente e problematizava as implicações

⁸⁰ Esses trechos são pertinentes a uma reflexão mais ampla (no original contava vinte e duas páginas) voltada para uma discussão interna no Teatro de Arena, na qual o dramaturgo busca definir um sentido político-cultural para o teatro, de modo a que esse viesse a tornar-se capaz de “eficaz intervenção na realidade”. Com essa finalidade propõe uma revisão da dramaturgia clássica e das tendências do teatro brasileiro naquela época, a partir da análise da produção da geração de seu pai Oduvaldo Vianna. E propõe uma ligação mais “fecunda” entre o Arena e o PCB. O referido texto está inserido na coletânea de Fernando Peixoto com o título “O artista diante da realidade (um relatório)”, datado de 1960, entre as páginas 65 e 79.

das atividades dos profissionais dessa área. Este, talvez, tenha representado o ponto nodal para que a dramaturgia passasse, a partir de então, a assumir uma posição mais significativa no cômputo dos debates gerados em torno da cultura nacional. A ideia de uma dramaturgia voltada para as preocupações sociais e históricas configurou uma aproximação da concepção cênica e dramaturgicamente anti-ilusionista de Piscator e Brecht⁸¹.

O intento de aproximar o público dos acontecimentos da história e de provocar uma transformação da “consciência histórica” deles assentava-se, conforme os escritos do próprio Vianinha⁸², nas ideias de Piscator, para quem o palco, além de visar uma “arte proletária” deveria ser instrumento de expressão da negação, ou seja, do repúdio frente à cultura dominante. Portanto, enquanto fonte para dramaturgia, os postulados de Piscator iriam referendar uma “arte proletária” pouco interessada nos experimentos estéticos⁸³. A postura de Brecht, por sua vez, seria absorvida enquanto mediadora entre a “arte política” e a “arte

⁸¹ A absorção do teatro brechtiano no Brasil teria ocorrido a partir de 1958, momento em que se inicia a busca por uma maior consciência política no teatro brasileiro. Essa tendência, no entanto, se firmaria no decorrer da década seguinte, especialmente no Teatro de Arena e no Oficina. As formulações de Piscator, embora tivessem repercussão no trabalho do Arena, se consolidariam na prática do Centro Popular de Cultura da UNE e nas suas realizações (RAMOS, 1973).

⁸² A aceitação dessa premissa é claramente perceptível nas referências a Brecht e Piscator existentes nos textos ensaísticos produzidos por Vianinha, a época de sua participação no grupo. Refiro-me basicamente aos textos publicados na antologia “Vianinha: Teatro, Televisão e Política”, organizada por Fernando Peixoto, no qual o dramaturgo expõe de forma assistemática ideias que apontam para a construção do que viria a ser o seu projeto nacional-popular brasileiro. Nesses ensaios também se encontram análises histórico-sociais de cunho marxista.

⁸³ No contexto do século XX, a chamada “arte pura” não teria lugar, o espaço estaria reservado para a “arte política”, considerada capaz de desencadear a renovação das consciências, a partir mesmo do seu ato criador. Nesse sentido, a ênfase ao conteúdo em detrimento da forma e a sujeição da estética ao utilitário informativo constituiriam características perceptíveis na fase inicial do teatro piscatoriano (anterior a 1925). Em outros termos, a relação entre a sociedade e o indivíduo deveria constituir eixo central da arte “verdadeiramente” coerente com seu tempo (INNES, 1972, p. 62-63).

pura”, pois embora refutasse a primazia da discussão estética, propunha que não se descuidasse totalmente da forma. Indubitavelmente, se faziam sentir nas encenações do Arena preocupações com a clareza e a inteligibilidade das formações ideológicas.

Por certo, a discussão sobre os problemas brasileiros e a construção da cultura nacional não se limitaram à dramaturgia, nem tampouco, às propostas do Teatro de Arena e de Vianinha. Elas afloraram em diversos campos do pensamento brasileiro, alinhando-se, conforme já citado, a diferentes matrizes teóricas.

A dinâmica e a dimensão adquiridas por estas preocupações são apontadas por Vianinha na sua última entrevista. Na sua fala são enfatizadas as “intensas trocas de impressão” efetuadas nas “conferências, assembleias e seminários” organizados pelo ISEB – que também oferecia “cursos de história do Brasil”. Os problemas da “cultura brasileira” eram dessa maneira “permanentemente” levantados nos “Cadernos do Povo” (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 185 e 1960, p. 78).

Os pensadores organizados no Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), por exemplo, partiram para uma análise destacadamente filosófica e sociológica da questão, constituindo de certa maneira uma matriz de pensamento que balizou essa problemática na década de 1960. A leitura que os isebianos faziam da cultura aponta para um vir a ser, argumento que se explicitava a partir do delineamento dos espaços de atuação do próprio conceito e, se distanciava das análises históricas dos projetos sociais anteriores. Desta forma, os isebianos afastavam-se da análise do passado, inserindo a problemática da cultura no domínio da transformação socioeconômica e remetendo a questão a novas abordagens/enfoques (ORTIZ, 1994, p. 46).

Além dos isebianos, os pensadores que reuniram suas reflexões nos “Cadernos do Povo Brasileiro” também se ocuparam da problemática da cultura nacional e popular. Os volumes publicados nos anos iniciais da década de 1960 se apresentaram com o intuito de analisar “os grandes problemas” do país. Não por

acaso, na contracapa da série, além do enunciado dos primeiros lançamentos e dos volumes extras, constava que seu objetivo central era “informar com clareza e sem qualquer sectarismo” sobre as questões de interesse nacional⁸⁴

Outro aspecto a ser lembrado refere-se ao fato de que embora, se percebesse uma proposta comum entre os vários volumes, ou seja, a intenção de informar seus leitores e contribuir para expandir os limites da chamada “consciência popular”, em termos de estrutura formal e no âmbito interpretação de determinados conceitos e conjunturas políticas e históricas, os “Cadernos” se apresentavam de forma bastante heterogênea⁸⁵.

Em termos conceituais, observam-se insistentes abordagens de algumas problemáticas, muitas vezes até mesmo de forma controvertida. Mas, sem dúvida, a luta anti-imperialista aparecia sintonizada com as mais variadas temáticas: desde as definições de povo e massa até as de vanguarda e revolução⁸⁶. A grosso modo, a intervenção do capital externo sob a direção do capital financeiro era interpretada nos “Cadernos do Povo” como uma interferência de

⁸⁴ Apesar da diversidade das problemáticas abordadas, observa-se que de modo geral essa publicação não escamoteia uma intenção pedagógica direcionada a um público leitor específico. Tal intenção se expressa por meio de uma linguagem simples e objetiva e de um tom muito mais impositivo do que explicativo. Via de regra, os conteúdos são abordados através de exemplificações regidas por um discurso normativo e por um apelo à pretensa veracidade dos fatos apresentados.

⁸⁵ No cômputo geral dos volumes da série detectam-se basicamente quatro traços estilísticos: informativo; doutrinário; combativo e histórico-panfletário.

⁸⁶ Torna-se oportuno lembrar que nos volumes da série “Cadernos do Povo” são visíveis os elementos que procuram fundamentar as discussões sobre o nacional-popular, especialmente, no tocante a definição do próprio povo, suas tarefas, alcances e limites. A referida problemática é por excelência objeto da análise de Nelson W. Sodré, em “Quem é o povo no Brasil?” – obra que se torna imprescindível para esta reflexão, na medida em que constitui uma das vertentes do pensamento nacional-desenvolvimentista isebianos e, de certo modo, sintetiza o que foi escrito por Sodré até meados de 1962. Trata-se de um volume coerente com a proposta maior de divulgação da coletânea dos “Cadernos”, mas que ao percorrer esta trilha, privilegia uma intrigante representação da relação que deveria se estabelecer entre o povo e a nação, vanguarda e massa, consciência e revolução.

nações estrangeiras sobre a nação brasileira. Daí a avaliação de que o combate ao imperialismo deveria adquirir contornos de uma luta em defesa da própria representação nacionalista e da cultura nacional.

Se as diversas concepções políticas do nacional e do popular suscitaram debates entre os intelectuais brasileiros e se fizeram presentes nos *insights* de Vianinha, manifestar-se-iam também, como tivemos oportunidade de lembrar, na atuação dos Centros Populares de Cultura da UNE, nos movimentos de alfabetização e no Movimento de Cultura Popular no Nordeste.

Não obstante, com a emergência da indústria de bens culturais, a ideia de uma cultura nacional e popular parece adquirir uma conotação diversa daquela anteriormente equacionada. A noção de cultura ora assentada na visão folclorista, ora abordada sob a ótica da transformação político-social, revestir-se-ia de um significado muito peculiar a partir do desenvolvimento da indústria da cultura do país. Ela passaria a ser identificada ao que era mais consumido. Produtos culturais como novelas ou discos seriam, a partir de então, considerados populares se atingissem um “grande público”.

Se nas décadas de 1950 e 1960, havia certa “complementaridade” entre cultura e política; com a expansão da chamada sociedade de consumo e a crescente militarização do social promovidas pelos mentores do golpe de 1964, acentuar-se-ia a “dicotomia” entre o “trabalho cultural” e a “expressão política”, entre o “fazer da cultura” e o “fazer da política”. Nesse processo, também a noção de nacional se transformaria, passando a ser associada à ideia de integração mercadológica. A indústria da cultura iria adquirir, “portanto, a possibilidade de equacionar uma “identidade nacional”, assimilada em termos mercadológicos. A partir da expansão da TV como veículo de integração entre várias regiões do Brasil surgiria uma proposta de “construção da moderna sociedade” associada à “unificação” e ao “crescimento dos mercados locais”. A concepção de “nação integrada” passaria a “representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (ORTIZ, 1995, p. 164-165).

A associação entre “cultura popular de massa” e a “cultura nacional” processada na TV se assentaria, como se verá a seguir, em uma perspectiva mais ampla e ambígua da positividade da cultura. Nesse circuito, até mesmo o conceito e alienação, tão caro aos artistas e intelectuais militantes dos anos 60 do século XX, seria, na década de 1970, reinterpretado sob o ângulo mercadológico. Em contrapartida, caberia indagar, apesar das adequações que se fizeram necessárias, a produção de Vianinha manter-se-ia arraigada ou não a uma concepção dramatúrgica fortemente marcada pela associação entre o fazer artístico e o fazer político?

2. Vianinha e a militância possível

A despeito das pretensões revolucionárias da esquerda, a reviravolta política e institucional resultante do golpe militar deflagrado em 31 de março de 1964, no Brasil, impôs alterações aos projetos que encontravam ressonância nos mais diversos segmentos sociais, especialmente no âmbito cultural. Diante da impossibilidade imediata da transformação social brasileira, colocada em xeque com a deflagração do golpe militar e com as expectativas pouco promissoras do futuro político do país. Vianinha deparar-se-ia com um processo íntimo de autocritica e de realinhamento de propostas. Não obstante, manifestaria publicamente o desejo de engajamento na luta pela redemocratização.

O registro das transformações político-sociais parece surgir na produção de Vianinha por meio de contínuos questionamentos da estrutura cênica que, por sua vez, indagavam a escritura da dramaturgia política⁸⁷. Simultaneamente, campo da práxis militante, a fragmentação da esquerda, cindida entre propostas de radicalização tática da luta armada e as estratégias pacíficas da luta pela democratização, abalariam as condições de produção do dramaturgo.

Ao defender vertente da dramaturgia política parecia buscar a legitimação não só do seu trabalho nesse campo, mas também das propostas do PCB, que insistiam na campanha pacífica em prol das transformações sociais. A modificação no quadro econômico gerada pela adoção de medidas modernizadoras colocava a produção cultural diante de profundos entraves, tanto ao nível do ideológico, quanto do econômico-organizacional. Embora não se tenha a pretensão de referendar os marcos temporais consagrados

⁸⁷ O sentimento de frustração e inércia frente a conjuntura política não seria problematizado explicitamente nas suas falas, mas surgiriam em textos como “Moço em estado de sítio” e “Mão na Luva”, de 1965 e 1966, respectivamente.

pela historiografia tradicionalista, faz-se necessário constatar as repercussões do golpe de 1964 na política de ação cultural e suas consequências nas atividades de Vianinha. Nessa direção, cumpre atentarmos para uma questão que nos parece crucial no entendimento dos caminhos percorridos pela produção do dramaturgo: de que maneira ele passa a entender a sua própria atuação diante da frustração da almejada revolução e quais as implicações e desdobramentos do golpe no desenvolvimento do seu trabalho?

Para iniciarmos a discussão, tomaremos como referencial os encaminhamentos interpretativos propostos por Maria Aparecida de Aquino, no que tange a conceituação do golpe. Considerando que o golpe de 1964 figurado como “golpe de Estado”⁸⁸, a historiadora sugere a análise conceitual de “golpe, contragolpe, revolução e contrarrevolução”. Ao procurar desvelar as implicações da adoção de cada uma das referidas denominações, a autora salienta que a caracterização de 1964 como um “contragolpe” implicaria em compreender a derrocada de João Goulart como resultante de uma atitude “preventiva” a uma

⁸⁸ Por certo, as interpretações sobre esse golpe tem sido alvo de muitas controvérsias. Apenas para citar uma das abordagens avessas ao procedimento analítico de Aquino (1994), destacaremos as proposições de René Armand Dreifuss, segundo o qual os episódios de 1964 constituíram um “golpe de classe” decorrente do desarranjo na composição das forças do chamado “Estado de Compromissos”, inaugurado com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930. Este, embora tenha se mantido dominante na estrutura organizacional do país até meados da década de 1950, não resistiu ao processo de alterações substanciais no modelo de desenvolvimento adotado e na organização das forças políticas e sindicais. O Plano de Metas de Juscelino Kubitschek viria a redefinir a política de desenvolvimento do segundo governo Vargas, colocando em prática um padrão de desenvolvimento associado a capitais internacionais. Portanto, o fortalecimento dos interesses da burguesia brasileira de um lado, e de outro, o florescimento de organizações da classe trabalhadora e de mobilizações estudantis, e ainda de debates sobre o nacionalismo no cerne das Forças Armadas, durante os governos de Jânio Quadros e João Goulart tornariam o sistema político inviável e desestruturariam de vez o “Estado de Compromissos” – criando as condições para o “golpe de classe” (DREIFUSS, 1981).

suposta “manobra continuísta do Presidente”. Por outro lado, interpretá-lo como contrarrevolução implicaria “avaliar a composição das forças sociais, em jogo no momento da emergência da destruição da ordem vigente”, como capaz de “provocar uma convulsão social” e de abalar ou “romper com esta mesma ordem e instalar uma nova”, a partir da qual haveria “grande alteração dessa correlação de forças”, predominando “os interesses da parcela majoritária da população. No entanto, se qualificarmos o ocorrido como um “golpe de estado”, tal qual sugere Aquino, remeter-nos-emos à atuação de “grupos diferenciados internos” (identificados como “stores empresariais, setores médios de profissionais liberais de diversas ordens, parte do clero, parcela significativa dos militares”) que “conspiraram e conseguiram derrubar Presidente João Goulart”, em um “claro atentado à ordem institucional vigente que não foi seguido de intensa mobilização popular”. Por certo, as formulações ancoradas nas ideias de “contragolpe, revolução e contrarrevolução” partem da concepção dos participantes do golpe de estado, cujo intuito é conferir-lhe “positividade” que tende a “justificar a ruptura institucional” como condição “necessária para deter uma eventual manobra continuísta do Presidente João Goulart” (AQUINO, 1994, p. 35-36).

Posto isso, cumpre lembrar que a vitória da articulação golpista não importaria transformações expressivas na estrutura social do país, mas levaria à adoção de um modelo de desenvolvimento econômico predominantemente “alinhado ao capital externo” e pautado pela centralização no Poder Executivo. Portanto, o golpe de Estado deferido pelos militares ancorava-se na suposta disposição de seus agentes em “restabelecer a democracia no Brasil” e em “banir a corrupção e a ameaça comunista”. Tal intento pressupunha a adoção de um modelo de desenvolvimento econômico regido por medidas que, a curto ou longo prazos, visavam promover a “ordem, o progresso, a segurança e a

modernização do país⁸⁹. A modernização pretendida implicaria em uma maior participação do Estado na economia, na oferta de facilidades para os investidores multinacionais e a expansão do sistema de telecomunicações considerados necessários à promoção da “integração nacional”. Por conseguinte, o modelo objetivava eliminar o analfabetismo, aumentar o Produto Interno Bruto (PIB) e a renda *per capita*; fortalecer a indústria; criar um sistema de telecomunicações para ser usado na promoção da segurança e do desenvolvimento nacional⁹⁰.

Esse aspecto levaria o Estado constituído a “pensar tanto em formas de melhor utilização do potencial da informação”, como também, “um controle efetivo do que seria veiculado”. Nesses termos, a defesa do tripé “desenvolvimento – integração – segurança”, a fomentação do capitalismo, a militarização crescente da vida cotidiana e a investida anticomunista seriam justificadas pelo novo governo por meio do ideal de elevar o país a condição máxima potência até o final do século. Tal intento respaldaria, no plano econômico a concentração de renda e o agravamento das desigualdades sociais, dada a implementação de uma política monetarista altamente inflacionária e do arrocho salarial, que por seu turno desdobrar-se-ia na repressão aos movimentos trabalhistas. Estes fatores, somados à intervenção do Estado na economia, mediante o crescimento acelerado e artificial sustentado

⁸⁹ A modernização econômica aqui referida é definida como “processo pelo qual a organização da esfera econômica de um determinado sistema se torna mais racional e mais eficiente. A racionalidade é medida com base na correspondência dos meios usados em relação aos fins que se pretende atingir. A eficiência é medida com base em três índices: o produto nacional bruto, a renda *per capita* e o índice de crescimento da produção *per capita*. Cf. “Dicionário de Política”, organizado por Norberto Bobbio (et alli), em 1997, pela Editora da UNB, em Brasília.

⁹⁰ Convém lembrar, que na década de 1960, a industrialização era considerada o principal fator de desenvolvimento e que a UNESCO e os Estados Unidos aconselhavam a utilização dos meios de comunicação de massa para a promoção do desenvolvimento nacional. Cf. Wilbur Schruamm, em “Mass media and national development”, publicado na Califórnia, pela The Stanford University Press, em 1973.

por sistemas de crédito e subsídios governamentais (obtidos através de empréstimos internacionais) dariam a tônica do chamado “Milagre Brasileiro”. No plano político, a máxima golpista expressar-se-ia por meio da Doutrina de Segurança Nacional, cuja repercussão incidiria diretamente na supressão da liberdade e na perseguição aos partidos de esquerda (CHAUÍ, 1986, p. 47, 49 e 85). Como rememora Hélio Pelegrino, “entramos numa noite que se adensou gradativamente, como o progressivo recrudescimento da repressão (VERSUS, 1978).

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), formulada pela Escola Superior de Guerra (ESG) em colaboração direta com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), respaldou-se nos referenciais de segurança de países como a França e a Alemanha e nos estudos realizados pela americana *National War College* (NWC), a instituição que mantinha estreitas relações com os militares brasileiros desde longa data (1949).

A DSN centrava-se na bipolaridade mundial – remetida aos desfechos da II Guerra Mundial, qual seja, a divisão do planeta entre o “Oriente Comunista” e o “Ocidente Democrata Cristão”. Essa interpretação apontava para a necessidade de acionar uma contra ideologia se antepor ao avanço do ideário comunista, acabando por sugerir que a guerra não mais se restringia ao aspecto militar, mas envolvia a política, a economia, a cultura, e ainda, deveria mobilizar contingentes militares e todos os recursos do Estado/Nação, nela inserida toda a população civil.

Desse modo, perdiam-se de vista os limites entre guerra e paz, ficando o campo de visibilidade das batalhas ofuscado, pois este não se efetivava apenas por meio de instrumentais bélicos e tropas, mas pela manobra política ou diplomática e pela propaganda, pela capacidade econômica de ambos os lados (STEPAN, 1986)⁹¹.

⁹¹ Essa avaliação implicaria na idealização de diversos perfis de guerra: revolucionária, insurrecional, indireta, psicológica, total e localizada, mas pressupunha a manifestação de ações empenhadas no desencadeamento de

Sem assumir uma feição explicitamente autoritária de imediato, após 1968, o novo governo violaria os principais fundamentos democráticos; promoveria Atos Institucionais, mas ao mesmo tempo mantinha a vigência da Constituição de 1946; ditava normas que, apresentadas como temporárias, feriam os direitos dos cidadãos brasileiros, mas, em contrapartida, preservavam o funcionamento do Congresso Nacional.

As medidas instauradas por meio do AI-1, promulgado em 9 de abril de 1964, estabeleceram eleições indiretas para a presidência da República; limitaram a alçada da Câmara e do Senado e reforçaram o alcance do poder Executivo – autorizando o presidente a enviar ao Congresso projetos de lei passíveis de apreciação no prazo máximo de trinta dias (decorrido esse período, os projetos seriam aprovados por “decurso de prazo”). Resultaram ainda da decretação do AI-1: a suspensão das imunidades parlamentares, cassação de mandatos, a supressão dos direitos políticos (pelo prazo de anos) e o expurgo dos servidores públicos⁹². No entanto, as medidas adotadas pelas autoridades do novo governo seriam justificadas como “decorrências do exercício do Poder constituinte”, algo considerado inerente aos “processos revolucionários”.

Nesse contexto, a promoção de investigações sobre as atividades de artistas e intelectuais e a invasão de universidades seriam algumas das “naturais” medidas tomadas pelo novo regime. As associações estudantis, as ligas camponesas e os sindicatos se tornariam os principais alvos da repressão emergente

conflitos internos interessados na disposição de governos (através de armas) e na conquista do poder (mediante inspiração ideológica, estímulos ou auxílios do exterior), iniciativas sempre vinculadas à infiltração comunista emanada da União Soviética (ALVES, 1984, p. 37).

⁹² As perseguições políticas, torturas e prisões de adversários do regime se processariam a partir da instauração de Inquéritos Policiais Militares (IPMs) e sob o aval do AI-1. Todos aqueles que fossem considerados pela prática de “crime contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou por atos de guerra revolucionária” estavam sujeitos aos IPMs. Entretanto, nesse período havia a possibilidade de utilização do *habeas corpus* nos tribunais. Cf. Coletânea da Legislação Básica, organizada por Guido Ivan Cardoso.

com a decretação do AI-1, não sendo poupados artistas e intelectuais, líderes camponeses e sindicais, professores e estudantes – especialmente aqueles vinculados a União Nacional dos Estudantes (UNE). Entretanto, nesse período a imprensa ainda mantinha certa margem de liberdade de expressão.

Menos de três meses após a tomada do poder, os militares criaram o Serviço Nacional de Informações (13 de junho de 1964), incumbido de imprimir um maior controle sobre os cidadãos e cujas atribuições foram definidas pelo Decreto-lei 4.341. Entre as funções primordiais do referido órgão constavam:

(...) supervisionar e coordenar as atividades de informações e contra-informação e à informação, como particular destaque e atenção à questão da segurança nacional, em todo território brasileiro; (...) deve recolher, avaliar e integrar a informação e, além disso, atuar como assessor do Conselho de Segurança Nacional e coordenar o planejamento das atividades do CSN (Conselho de Segurança Nacional). (Decreto-lei 4.341)

Sob o pretexto de refrear a subversão interna e de salvaguardar o Brasil, Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968 fecharia o Congresso e baixaria uma série de cinco atos institucionais. Entre esses Atos Institucionais, o AI-2, promulgado em 17 de outubro de 1965, estabeleceu que em sessão pública e votação nominal seriam realizadas as eleições para a presidência e vice-presidência da República; promoveu a extinção dos partidos políticos existentes, condenou o pluripartidarismo e forçou a existência de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – o primeiro reunindo os partidários do governo e o segundo agrupando a oposição; reforçou os poderes do Executivo, autorizando o presidente a baixar atos complementares aos atos institucionais e decretos-lei referentes as questões de segurança nacional.

O AI-3, decretado em fevereiro de 1966, determinou a eleição indireta também para os governadores de Estado – processada

através do pleito nas respectivas Assembleias estaduais. O AI-4, de outubro/novembro de 1966, impôs a aprovação da Constituinte de 1967 – Carta que mais uma vez ampliaria os poderes conferidos ao Executivo. Todavia, a partir do AI-5 seria suspenso o *habeas corpus*, anteriormente, permitido aos acusados de crimes contra a segurança nacional e infrações contra a ordem econômica e social, e ainda, seria estabelecida a censura direta aos meios de comunicação.

Em vigor até o ano de 1979, o AI-5 conferia ao presidente da República o poder de fechar o Congresso Nacional, nomear interventores nos estados e municípios, suspender direitos políticos, aposentar ou demitir servidores públicos, cassar mandatos; ampliava ainda mais o raio de ação dos órgãos de vigilância e repressão, aumentando conseqüentemente o poder do núcleo militar ligado a denominada “comunidade de informações”, ou seja, o SNI.

Norteados pela centralização do Poder Executivo e por leis de exceção como Atos Institucionais e Complementares, o governo levaria adiante a militarização do social. Daí, o empenho no controle de informações veiculadas por intermédio dos meios de comunicação, a perseguição da população menos favorecida, considerada pelas autoridades como “potencialmente violenta e criminosa”, a censura as produções artísticas e, posteriormente o combate às ações subversivas e de guerrilha” (CHAUI, 1986, p. 50).

A ação da censura no âmbito teatral começa a se manifestar mais sistematicamente a partir de 1965, momento em que se veem interditados vários espetáculos e, conseqüentemente, observa-se a manifestação de descontentamento por parte da categoria teatral, que envia uma carta aberta ao presidente Castelo Branco, expressando o protesto contra os arbítrios e abusos da censura e, posteriormente, envia um telegrama à Comissão de Direitos Humanos da ONU, denunciando a restrição às liberdades de expressão no país.

Assinala-se que a primeira interdição integral de texto se deu em relação a peça de Rolf Hochluth, intitulada “o Vigário”; depois

seguiu-se a proibição de “Morte Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto; “Berço do Herói”, de Dias Gomes; “Os Inimigos”, de Gorki (GUERRA, 1988, p. 111-112). No campo cinematográfico semelhante situação se delineou: parte significativa dos filmes e espetáculos teatrais sofreram mutilações ou interdições. Contudo, estranhamente, seriam censurados em alguns Estados da União e liberados em outros, uma vez que as autoridades dos mesmos tinham certa autonomia censória nos limites de seus territórios⁹³.

No ano de 1968 recrudesceria a ação repressora e com ela ganharia força a censura e a difamação do teatro, desencadeada mediante o apelo a conceitos de “imoralidade” e condenação do uso de palavras obscenas. Paradoxalmente, esse período marcaria a eclosão de memoráveis espetáculos com o “Roda Viva”, de Chico Buarque; “Os Fuzis da Senhora Carrar” e “Galileu, Galileu” ambos de Brecht, entre outros. Tornavam-se frequentes as interdições de espetáculos teatrais, livros e outras manifestações culturais.

Regido pela Doutrina de Segurança Nacional – uma das heranças da ideologia de cunho geopolítico, resultante da divisão leste/oeste criada pela Guerra Fria, o governo militar daria extremo destaque ao Serviço Nacional de Informação (SNI). Algo compreensível para um regime cuja tônica votava-se para o combate ao comunismo e quaisquer movimentos populares e que, em nome da ideias de desenvolvimento nacional, integração e segurança, investia no “crescimento econômico acelerado e artificial”, consolidava o intervencionismo do Estado na economia, seja por intermédio do “Milagre Brasileiro” ou do “Nacionalismo Responsável e Moderno” (CHAUÍ, 1986, p. 49-51).

⁹³ A ação policialasca dos censores por vezes extrapolou os limites da interdição. Não raro esses agentes “se arvoravam em críticos de arte”, como ocorreu com o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, interditado sob a seguinte alegação: “Além de conter propaganda marxista, subliminar e de exageradamente irreverente para com as autoridades constituídas, ainda é de péssima qualidade e, mesmo que obtivesse o certificado da censura, não obteria o visto de qualidade, de tão ruim” (Romero Lago – chefe da Censura).

Por essa via, a consolidação dos chamados “ideais da revolução” seria imposta a proposta de discussão, votação e promulgação da nova Constituição, com vigência a partir do mês de março de 1967. Contudo, se compararmos o conjunto dessa nova Carta Magna com as constituições de 1937 e 1946, perceberemos o recuo efetuado no campo da educação e da cultura⁹⁴. Em termos numéricos, constavam da Carta de 1946 nove artigos dedicados a essas questões, enquanto no projeto de 1967, apenas quatro deles eram dedicados à família e à educação, predominando a elaboração de vastíssimos capítulos de natureza fiscal e de censura nacional. Em termos de cultura, o projeto limitava-se a declarar a “proteção do poder público aos documentos, obras e locais de interesse histórico, como as jazidas arqueológicas”⁹⁵.

Cabe lembrar que durante os trabalhos de votação o plenário aprovou a emenda que ampliava o capítulo sobre os direitos e garantias individuais, mas não revogou o artigo 151, referente a permissão da suspensão dos direitos dos que atentassem “contra a ordem democrática” ou “praticassem corrupção”.

Como se procurou demonstrar, as repercussões desse golpe na política e na ação cultural e suas consequências nas atividades de Vianinha não podem ser minimizadas. Portanto, diante do exposto,

⁹⁴ No campo da educação, apenas três artigos tratavam do ensino, reafirmando a implementação do ensino particular mediante o recolhimento de taxas administradas pelo Estado – exceção feita ao nível primário. Quanto à estrutura organizacional da universidade, verifica-se uma conquista do movimento estudantil, a Carta Magna promulga a liberdade de cátedra, revogando-se o direito de vitaliciedade aos futuros ocupantes das mesmas. Cf. Constituição do Brasil (1967), Título IV: da educação e da cultura, artigos n. 168 a 172, inseridos no livro “Ensino Superior Coletânea da Legislação Básica”, publicado pelo INEP/MEC, s/data, sob a organização de Guido Ivan Cardoso, páginas 12 -14. Há que se ressaltar ainda ter a Constituição de 1967 antecipado aspectos significativos que norteariam a lei da Reforma Universitária de 1968, principalmente no tocante ao fortalecimento do ensino particular, por meio da “ajuda técnica e financeira do governo, inclusive com bolsas de estudos” (FREITAG, 1980, p.81).

⁹⁵ Cf. Constituição do Brasil (1967), artigos 168 a 172, publicados em “Ensino Superior Coletânea da Legislação Básica”, páginas 12 a 14.

torna-se imperioso retomarmos aqui as indagações inicialmente levantadas, cruciais para o entendimento dos caminhos percorridos pela produção do dramaturgo: quais as repercussões do Golpe de 1964 nas atividades do dramaturgo? De que modo seriam avaliadas as possibilidades de retomada da democracia pela militância de esquerda?

2.1. Uma reorientação do projeto cultural

Se até meados da década de sessenta, do século XX, o debate cultural parecia tomado pela noção de que o estético não se inseria, necessariamente, no campo do “conhecimento” e da “atividade” humana, imperando a ideia de que a “atuação imediata e informativa” deveria nortear a produção artística em detrimento de “qualquer aura estética” da obra de arte ou “qualquer qualidade superior do conhecimento”; no período posterior, essa postura seria inviabilizada, não exatamente porque teriam surgido desconfiças nesse sentido atribuído à arte, mas pelas circunstâncias que envolveram o golpe militar e impuseram a ditadura no Brasil.

A fala de Vianinha, na entrevista concedida a Luís Werneck Vianna, é, a esse respeito, elucidativa:

(...) se a gente privilegia o político em detrimento do estético, com os acontecimentos de 64, privilegiar o político tornou-se muito problemático. Muito difícil a atuação imediata. Para você fazer teatro em caminhões, ou mesmo peças de denúncia política. Então nós passamos a nos preocupar com a linguagem estética, mas a nos preocupar com as condições de luta dentro do campo estético (VIANNA FILHO, 1974-A, p.163).

Dessa maneira, a fala do dramaturgo enfatiza a necessidade latente de transformação, mas assinala que o olhar militante do artista sobre a sua criação estaria sofrendo alterações. Esse possível deslocamento acabava sofrendo, do ponto de vista de Vianinha,

indicativos de que “o artista tinha que participar lutando no campo das transformações estéticas, na atualização cultural do teatro em relação ao seu tempo” (VIANNA, 1974-A, p. 163).

Nesse contexto, nota-se por parte de Vianinha, a tentativa de uma percepção crítica da conjuntura que se apresentava e o anseio de aperfeiçoar o potencial de temáticas propícias à reflexão⁹⁶. As personagens e os impasses da classe média politizada passariam a receber maior atenção do dramaturgo do que as temáticas antes equacionadas, principalmente, aquelas voltadas especificamente para o proletariado. Suas “novas” personagens assumiriam uma feição fragilizada, repleta de incertezas e vitimada pelas contradições sociais.

Se os textos produzidos por Vianinha, durante sua incursão no Grupo Opinião, denotam o desejo de resistência ao regime autoritário e a busca de inovações formais e teóricas, no cômputo geral de sua atuação observa-se o sentido de manutenção de uma frente de criação substancialmente nacional e de uma prática dramática movida pelo desejo de superar os limites das propostas circunscritas ao ativismo político cepecista. Contudo, paralelamente, nota-se o desenvolvimento de uma dramaturgia inscrita em enredos cuja complexidade não negligencia a autocrítica militante, expressa por meio de personagens não apenas angustiados com questões político-ideológicas, mas povoadas de problemas existenciais – tentativa denotadora do esforço do dramaturgo no sentido de tratar o homem como um todo.

⁹⁶ Em “Moço em estado de sítio” (1965) percebe-se que, embora as personagens não sejam definidas por situações de classe (no caso, a classe média), os impasses por elas enfrentados não se colocam estritamente em função da defesa nacional e da luta anti-imperialista. A construção do enredo se propõe a refletir sobre as proposições do intelectual que se pretende revolucionário e, como tal, concebe-se como representante das camadas populares, mas que, frente às circunstâncias emergentes após o Golpe de 1964, se vê perdido, procurando um outro caminho. Cumpre lembrar que este texto foi arquivado pelo dramaturgo por ocasião da sua confecção, vindo a público anos depois. Foi montado após a sua morte, em um contexto diferenciado do da sua elaboração.

Embora não seja interesse desse estudo enveredar pela análise da produção teatral do dramaturgo, torna-se imperioso registrar que, em sintonia com os postulados do PCB, Vianinha escreveu a sátira “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Nessa peça defendeu uma efetiva retomada da democracia, mas acabou priorizando o enfoque sobre os embates entre opressores e oprimidos. Em “Meia volta, vou ver” e “Dura lex sed lex no cabelo só gumex”, ambos escritos em 1967, reafirmou seu comprometimento com os ideais de resistência. Todavia, cumpre reconhecer que as principais diretrizes equacionadas por meio dos espetáculos “Moço em Estado de Sítio” (1965) e “Mão na luva” (1966) incidiriam na autocrítica dos intelectuais de esquerda no pós-golpe⁹⁷. Os questionamentos colocados por Vianinha não inviabilizaram o deslocamento de seu trabalho para um campo intenso de criação e de busca de aperfeiçoamento expressivo e temático.

Essa tentativa de compreender a atuação dos segmentos médios e a própria conjuntura na qual o golpe de Estado teria ocorrido, somado a necessidade de resistir à ditadura, de antemão

⁹⁷ “Moço” e “Mão na Luva” evidenciam um ativismo político- cultural surdo, impossibilitado de promover o desnudamento frente à perda da própria identidade da classe média. O desenvolvimento político dos projetos culturais constitui o mote das duas peças. Na primeira, o ponto nodal refere-se aos procedimentos de um grupo teatral (diga-se, muito próximo das opções cepecistas) envolto nos impasses de seu protagonista. Na segunda, a questão central perpassa o poder sedutor da promoção profissional em detrimento de expectativas culturais projetadas desde longa data em parceria com a esposa. A crise desencadeada em ambos os casos evoca um processo de revisão crítica que culmina ou com o fracasso ou com o desvirtuamento das propostas sugeridas no plano existencial e no ideológico. Por outro lado, “Meia volta vou ver” assentou-se na colagem de poemas e crônicas de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Mário de Andrade, Millôr Fernandes, Paulo Mendes Campos e Stanislaw Ponte Preta. O dramaturgo recorreria a justaposição de poemas e crônicas que procuravam esboçar o dia-a-dia das metrópoles brasileiras e satirizavam as práticas do governo instalado. Já, “Dura lex sed lex” satirizava a vida nacional através de *slides* justapostos a cenas risíveis que envolviam desde personagens da novela “Direito de nascer” (então exibida pela TV Tupi) até missionários ligados à chamada ala progressista da Igreja católica.

colocava, no plano político e cultural do dramaturgo, bem como, no das tendências de esquerda, a tarefa de analisar as razões da “derrocada” de 1964 e de entender as características do governo recém-instalado⁹⁸. Os militantes de esquerda, independentemente das posturas ideológicas, consideravam prioritário conhecer o “inimigo” para depois desestruturar suas bases.

Nesse horizonte, duas interpretações distintas encarregar-se-iam de avaliar os motivos “derrota” e teriam uma repercussão direta na esfera cultural. Uma delas considerava o golpe como o resultado de um “desvio de esquerda do bloco democrático e nacionalista que apoiava o governo Goulart”. A outra atribuía ao golpe as consequências de um “desvio de direita do PCB”, expresso na pretensa aliança do partido com a chamada “burguesia nacional”.

A primeira interpretação seria oficialmente considerada pelo PCB como responsável pelo dismantelamento da frente democrática e nacionalista. Assim, o partido, determinado a render a ditadura, continuaria insistindo na política de alianças, visando solapar as bases sociais do governo⁹⁹. A outra tendência aliar-se-iam heterogêneas correntes políticas de esquerda. Estas, ao julgarem a “derrocada” com resultante do chamado “desvio de direita do PCB”, acabariam por rotular a política do partido como “direitista, etapista e conciliatória”. Descartando a política de alianças, essas correntes propori- am o enfrentamento direto, por intermédio da ação de guerrilha ou da política de “classe contra classe”¹⁰⁰.

O que se quer demonstrar é que toda essa celeuma também manifestar-se-ia na esfera cultural, na qual se veria, por um lado, a

⁹⁸ A problematização de tais questões iria constituir um referencial importante para os trabalhos que, posteriormente, o dramaturgo desenvolveria nos *scripts* televisivos.

⁹⁹ A “Revista Civilização Brasileira”, liderada pelo editor Ênio Silveira, comunista convicto, converter-se-ia em uma das iniciativas no sentido de promover a aglutinação da intelectualidade em uma frente antiditatorial (FREDERICO, 1998, p. 279).

¹⁰⁰ Maria de Fátima Cunha (1998), Celso Frederico (1998), Marcelo Ridente (1993), entre outros estudiosos do tema, destacam que a Política Operária (POLOP) teve um papel predominante na luta ideológica contra o PCB, chegando a influenciar parte significativa da intelectualidade e obteve trânsito entre os estudantes.

revitalização da problemática do “nacional” (sob o comando da política da ampla frente contra o governo ditatorial, liderada pelo PCB), e de outro, a rejeição do nacionalismo considerado ideologicamente propulsor de uma forçosa identificação entre díspares interesses de classe¹⁰¹.

No plano político-partidário do PCB, a problemática da cultura e da participação que caberia ao artista receberiam outro tratamento: o partido insistiria na primazia do político, destacando a responsabilidade no tocante a intelectualidade brasileira, no processo de articulação da “resistência democrática” ao governo militar. Essa postura teria sua gênese centrada em um relatório encomendado pela direção do PCB, em 1969, cujo objetivo era sistematizar a “situação da cultura brasileira” como subsídio para a resolução sobre a política cultural do partido¹⁰².

“Projeto” seria o título do relatório composto por quatro frentes de debates: a) “situação da cultura brasileira e da intelectualidade: dados gerais”; b) “cultura e ideologia”; c) “cultura e política”; d) o clube, a cultura e os intelectuais”. Decerto, o “clube” correspondia, na linguagem metafórica forçosamente utilizada por medida de segurança, ao próprio PCB.

Do ponto de vista desse estudo, interessa-nos entender se as conclusões das análises encomendadas pelo partido teriam ressonância nos rumos da produção cultural do período, mais especificamente, na produção televisiva de Vianinha. De imediato,

¹⁰¹ Essa polêmica é, segundo Antônio Albino Canelas Rubim, reconhecível nos debates travados entre os militantes de esquerda. Um exemplo significativo das repercussões dessas discordâncias, apenas para citar dois casos, pode ser percebido no prefácio à segunda edição do livro “Vanguarda e subdesenvolvimento”, escrito em 1977, por Ferreira Gullar, no qual continua defendendo a nacionalidade como um projeto a ser construído, nas análises de Roberto Schwarz, nas quais o nacional aparece como resíduo imaginário.

¹⁰² Tratam-se de textos intitulados da seguinte forma: “O processo de desenvolvimento econômico e sua influência na vida cultural brasileira”, “O clube, a cultura e os intelectuais” (todos sem referência a autoria e data de elaboração) e “Cultura e política no Brasil contemporâneo”, de Guilherme Marques (pseudônimo de Carlos Nelson Coutinho).

faz-se necessário salientar que, do primeiro item do “Projeto” constava a explícita preocupação com os caminhos da cultura brasileira, assinalando-se o que nas teses isebianas correspondia a uma “descaracterização da cultura nacional”¹⁰³. No item subsequente, com o alardeado intuito de afastar-se das concepções nacionalistas consideradas “estreitas” (crítica direta ao ISEB) e dos “vanguardismos cosmopolitas sem raízes”, a reflexão iria propor-se a estabelecer a distinção entre o “nacionalismo cultural” e o “nacionalismo econômico”, de modo a fundamentar a defesa em torno de uma “posição internacionalista no plano cultural”. Em outros termos, o endosso desse internacionalismo artístico assentava-se na argumentação luckacsiana, segundo a qual, o “reflexo artístico, para elevar-se à missão de autoconsciência da humanidade não” poderia “ser confundido com o cosmopolitismo abstrato”. Dessa forma, o documento estaria referendando a ideia da representação artística como figuração “universal no particular”, recolocando a questão da “especificidade nacional do fenômeno” (FREDERICO, 1998, p. 287).

À época, o item “cultura e política” não seria desenvolvido, mas terminou sendo retomado por Carlos Nelson Coutinho, em 1972, no ensaio “Cultura e política no Brasil Contemporâneo”, assinado com o pseudônimo Guilherme Marques. Nesse texto, centrado no traçado de um diagnóstico sobre a atuação dos artistas no período pós-64, detecta-se “a importância” atribuída às “lutas dos intelectuais contra os governos militares” e às mobilizações “contra as medidas fascistas da ditadura que alcançaram um amplo

¹⁰³ Esse item foi estruturado a partir de dois textos: um intitulado “O processo de desenvolvimento econômico e sua influência na vida cultural brasileira” (48 páginas), e outro, chamado “Síntese da história da cultura brasileira” (versão original do livro de Nelson Werneck Sodré). Esse texto seria, conforme assinala Celso Frederico, embasado nos livros “Contribuição à história das ideias no Brasil”, de Cruz Costa e “Formação histórica do Brasil” e “História da burguesia brasileira”, ambos de Nelson Werneck Sodré. Em síntese, esse item se ocupa de um levantamento histórico das relações entre a vida social e a cultura, de uma discussão sobre as transformações nos rumos da industrialização na esfera cultural (FREDERICO, 1998, p. 286).

público da pequena burguesia”, viabilizada pela “relativa liberdade de imprensa então existente. Atento à denominada “corajosa atitude da intelectualidade” e as “contradições internas da ditadura”, o autor do documento aponta para um “fato aparentemente paradoxal” considerado de “grande significação cultural e política”: o desempenho “tendencialmente hegemônico” assumido pela esquerda na cultura brasileira. Entretanto, admite que essa hegemonia se destacou na esfera da música popular, do cinema e do teatro, mas não se estendeu ao universo da “cultura de massa”, circunscrevendo-se apenas ao núcleo da “alta cultura”¹⁰⁴.

Ao apontar que o “caráter social da arte” fora alvo de contestação por parte de movimentos vanguardistas (acusados de cultuar o “irracionalismo” e de substituir o chamado “realismo” pela “representação alegórica”), o ensaio reconheceria também que o “pensamento social (...) ter-se-ia encaminhado para um “esquerdismo na política” e para “apologia da contracultura” (FREDERICO,1998, p. 287). Assim Guilherme Marques lamenta o fato de que, no plano cinematográfico e no plano da montagem teatral, tivessem ocorrido manifestações paulatinas da tendência ao “irracionalismo” e ao “vanguardismo”¹⁰⁵, consideradas

¹⁰⁴ A designação da “alta cultura” como aquela circunscrita à MPB, teatro e cinema, implicava, em outros termos, a desqualificação das demais manifestações vinculadas a chamada cultura de massa.

¹⁰⁵ Após retomar a trajetória de Glauber Rocha, classifica-o como o “mais importante de nossos cineastas, mas lamenta: a) que “depois de seu excelente ‘Deus e o diabo na terra do sol’ (no qual retoma no plano da narrativa cinematográfica, os melhores momentos da tradição romanesca realista), o cineasta tenha optado por, influenciado pela corrente irracionalista do tropicalismo, por produzir um “filme problemático e confuso como ‘Terra em transe’”; b) que José Celso Martinez Correa – mentor do Grupo Oficina, embora tivesse anteriormente realizado montagens do tipo realista como “Os pequenos burgueses” e “Andora”, se empenhasse agora na “formulação teórica e prática do chamado ‘teatro da agressão’”. A “transgressão” efetuada por essas tendências, especialmente pelo tropicalismo é interpretada pelo autor como “uma generalização falsa” (a “obscuridade” da vida brasileira) a partir “de uma singularidade fetichizada” (“os elementos contraditórios isolados do seu contexto”). (MARQUES,1972).

decorrentes da suposta incapacidade de ambos os movimentos de aprofundar-se suas linhas realistas iniciais e de manter-se próximos de um público mais amplo.

A busca de uma linha digestiva próxima dos clichês alienados da indústria cultural de massas e de um comercial geraram pressões econômicas, que aliadas às pressões políticas – diria Marques – culminaram na adesão de cineastas e diretores teatrais progressistas ao desenvolvimento de uma linha comercial sofisticada, mas de valor estético e ideológico nulo (1972). Voltando-se às tendências ultra esquerdistas como resultantes da debilidade crítica em relação às heranças isebianas, comenta:

Na verdade, no plano do pensamento social, essas tendências revelaram-se quase inteiramente estéreis: em primeiro momento, limitavam-se a inverter os sinais da tradição isebianas, a apresentar as tarefas nacionais como expressão simples reformismo ou oportunismo, com a conseqüente postulação abstrata e sectária de um socialismo “aqui e agora”; um segundo momento, a ultraesquerda simplesmente abandonou tarefa de analisar objetivamente a realidade e empenhar-se numa contestação aventureira e irresponsável, num militarismo praticista que não se limitava a abandonar a teoria, mas que por vezes, chegava mesmo a tratá-la com hostilidade (MARQUES, 1972).

Em contrapartida a esse estado de coisas, o documento recupera na literatura poemas como “Canto para as transformações do homem” (Moacyr Félix), “Por você, por mim” (Ferreira Gullar), “Inquisitorial” (José Carlos Capinan) e o romance “Quarup” (Antônio Calado) – obras que de seu ponto de vista estavam concatenadas com o momento histórico contemporâneo. Marques apontaria também a tentativa do Estado de neutralizar, através da política adotada pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), a resistência cultural liderada pela esquerda. Diante de tal constatação, o ensaio finda conclamando os comunistas a se empenharem na “criação de uma cultura nacional democrático-popular e progressista”, considerada “capaz de recolher os mais

válidos elementos de nossa própria herança” e de supostamente “situar-se à altura da cultura universal” (MARQUES, 1972).

Na quarta frente inserida no “Projeto”, quatorze páginas seriam dedicadas à reflexão crítica sobre as relações entre o partido e a intelectualidade. A crítica à posição considerada “instrumentalizadora” do partido perante os intelectuais e os artistas, no texto “O clube, a cultura e os intelectuais”, parte da referência ao histórico das tentativas de definição de uma política cultural, que sob a ótica apresentada, estaria limitada à utilização do “prestígio e popularidade dos intelectuais”¹⁰⁶. Nessa linha de argumentação, chegaria a afirmar que o PCB havia se furtado de definir uma política no campo da cultura nacional, subestimando as potencialidades mobilizadoras dessa intelectualidade.

Não obstante, a importância da atividade cultural na década de 1960 seria analisada segundo a sua disposição como um “terreno eminentemente subversivo”. Assim considerada, a inserção da intelectualidade, recomendava que o ensaio deveria prioritariamente ocorrer na esfera da luta por uma política cultural centralizada na problemática nacional e democrática: “como todo e qualquer patrimônio efetivamente nacional (...) a cultura pertence, em última análise, ao povo no plano cultural, o nacionalismo e a democracia se entrosam” (FREDERICO, 1998, p. 289).

Do ponto de vista de Celso Frederico, o PCB, nesse momento, reconhecia a urgência de não apenas incorporar substancialmente os segmentos artísticos e intelectuais às suas fileiras, mas, principalmente, propor que estes contribuíssem para o processo de reinvenção de formas de atuação do próprio partido, uma vez que pretendia de novo alcançar a perdida hegemonia. Esta orientação, por sua vez, implicava uma nova postura político-partidária. Exigiria do partido o abandono das tentativas de instrumentalizar

¹⁰⁶ O documento, numa dura crítica às práticas internas do partido, remete-se ao fato de o PCB, em 1945 e 1946, ter lançado mão da candidatura de artistas e intelectuais como Monteiro Lobato, Cândido Portinari e Jorge Amado, visando canalizar para si o prestígio deles.

a popularidade dos artistas e intelectuais, e ainda, lhes conferia certa autonomia, não restringindo a opção destes às lutas reivindicatórias processadas nas suas entidades profissionais de origem (1998, p. 290).

Cumpram ressaltar que essa leitura que os documentos referidos faziam da história recente da vida cultural brasileira incluía, por um lado, uma autocrítica às atividades cepecistas, especialmente, no que tange ao deliberado desdém pela cultura universal (considerada alienada) e ao desajuste entre a “arte panfletária e nacionalista”. E por outro, denota uma severa crítica ao denominado “irracionalismo” das manifestações artísticas que optavam pelo descaso à figuração realista e às questões sociais¹⁰⁷.

No seu conjunto, os referidos documentos do PCB assentavam-se na ideia de propor um trabalho teórico capaz de fundamentar e orientar a militância, apresentando o traçado de estratégias que pudessem legitimar, no plano político, as críticas à luta armada e a defesa pacífica da redemocratização, e oferecer subsídios, no âmbito cultural, às críticas ao estruturalismo, à contracultura, enfim, a todas as propostas estéticas que se distanciavam do realismo¹⁰⁸. Para tanto, as orientações do partido

¹⁰⁷ Essas críticas identificadas nos documentos referidos apresentam certas afinidades com as proposições teóricas de G. Lukács e A. Gramsci. A grosso modo, o primeiro, defendia uma política de alianças para combater o fascismo (como pode ser observado em 1928, em “Teses Blum”); destacava a noção de “herança cultural” e mostrava-se favorável à política de “frente única” no trato do PC com os intelectuais e artistas. E o segundo, privilegiava o papel dos intelectuais no plano da organização da cultura. Sobre o assunto consultar os artigos “Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil” e “Gramsci no Brasil: recepção e usos”, respectivamente, de Antônio Albino Canelas Rubim e Carlos Nelson Coutinho, publicados no volume III, da coletânea “História do Marxismo no Brasil”, organizada por João Quartim de Moraes.

¹⁰⁸ Convém lembrar que a identificação da contracultura com o ceticismo decorrente dos acontecimentos pós-1964, leva o PCB a classificá-la como “irracionalista”. Todavia, esta interpretação do partido se torna prejudicada pela ausência da análise das implicações estéticas, teóricas e políticas provenientes das contestações europeias e estadunidenses, emergentes em um período contemporâneo a essas formulações.

apostavam na capacidade de articulação do trabalho intelectual como vetor de resistência e, como tal, condenavam toda e qualquer prática ou postura teórica não engajada na efetivação da “hegemônica tendencial de esquerda na cultura brasileira” (MARQUES, 1972)¹⁰⁹.

Em “O clube, a cultura e os intelectuais”, percebe-se uma acentuada tendência a rememorar a atuação dos intelectuais ao longo da história do Partido Comunista, remetida, não por acaso, às considerações de Lênin no tocante ao “papel histórico humana revolucionária”, explicitamente comentada a partir da percepção de que “sem teoria revolucionária não” haveria “prática revolucionária” – isto denota a intenção de manifestar a convicção de que a edificação teórica revolucionária resultaria de intensas pesquisas e do conhecimento, não de um “processo espontâneo ou mecânico”.

A consciência revolucionária não deriva automaticamente da ação, ela exige um trabalho criador, que Lênin soube melhor do que ninguém desenvolver em seu tempo e nas condições históricas com que se defrontou no seu país. (...) As tarefas da revolução, em sua etapa atual estão aí, diante de nós, e nós precisamos enfrentá-las tais como somos (s/data, p. 14).

Este documento, embasado no pensamento de Antônio Gramsci, também colocaria em destaque o valor da atividade intelectual no âmbito da militância e a importância da reflexão acerca dos postulados que informavam sua prática.

Vianinha, embora respeitasse as leituras realizadas pelo PCB e, não raro, se mostrasse em consonância com as expectativas da atuação do artista e do intelectual, na entrevista concedida a Luiz Werneck Vianna denota a intenção de pontuar a questão cultural,

¹⁰⁹ Esta postura do PCB contra a luta armada e contra o “ultra-esquerdismo” se deve ao fato de os mesmos serem considerados “incapazes de conduzir à vitória da revolução” brasileira, conforme colocações expressas em “A luta armada como única forma de luta”, inserida no documento relativo a “Resolução Política do V Congresso do Partido Comunista Brasileiro” (1980, p.99-101).

evidenciando que a preocupação com a linguagem e o aspecto formal explicitou-se, exemplarmente, nos filmes “Deus e o Diabo na terra do sol” e “Macunaíma”, no show “Opinião”, nos espetáculos “Arena conta Zumbi” e “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Portanto, para o dramaturgo, o ponto nodal dessa discussão não residia na esfera estética, mas sim, no momento em que o artista passava a “privilegiar exclusivamente o estético”, desenraizando-se de sua época (VIANNA FILHO, 1974-A, p. 165-166).

Estabelecendo um diálogo objetivo com as reflexões sugeridas pelos documentos do PCB, o dramaturgo assinala que as contribuições oferecidas pela vanguarda caracterizadas como “histerismo, como irracionalismo, como loucura” configuraram-se, do seu ponto de vista, como “respostas” à imposição da formulação sociológica sobre a inovação formal, mas no decorrer desse processo de revisão foram se “transformando em cacoetes e realmente foram esvaziados de qualquer significado formal”. As vanguardas de 1968 teriam acenado para inventividade do “jogo cênico” e alcançado um “aumento do ritmo, da velocidade e da energia dramática”, mas ainda não teriam conferido “autonomia ao estético”¹¹⁰.

Ao relativizar as posturas efetuadas pelo PCB a respeito da cultura nacional, Vianinha acabaria, no entanto, distanciando-se das avaliações do partido no que tange à questão da “cultura de massas” e de sua possível influência no denominado processo de “descaracterização da cultura nacional”. Aliás, a leitura que o PCB adotaria embasava-se, conforme Celso Frederico, na avaliação sociocultural efetuada por Nelson Werneck Sodré. À época, o historiador apresentou a versão original do texto que se converteria no livro “Síntese Histórica da Cultura Brasileira” para orientar as posturas do partido. Nesse texto, seriam detectadas as transforma es na cultura brasileira, identificadas na atua o dos

¹¹⁰ Esse último comentário se refere especialmente ao espetáculo “Arena conta Zumbi”, de Guarnieri (VIANNA FILHO, 1974-A, p. 167)

meios de comunicação de massa como o rádio, o cinema e a televisão”¹¹¹.

Ocupando-se da análise da “indústria cultural”, uma discussão ainda incipiente entre os comunistas brasileiros, o Sodré busca subsídios para comprovar a tese de que o objetivo principal da “cultura de massas” centrava-se na “coisificação do homem”, aspecto facilmente detectável na influência exercida sobre o comportamento dos indivíduos, padronizando-lhes “os gostos, ideias, preferências, motivações e valores”, daí sua designação de “massa”. O fato de a indústria da cultura tornar-se cada vez mais “rendosa” estaria potencializando, na sua opinião, algumas das características essenciais desse tipo de produção: o desenraizamento cultural, a “homogeneidade” e a “baixa qualidade”.

Assim, a expansão da produção em série e a consequente internacionalização de produtos artísticos favoreceriam aquilo que Nelson Werneck Sodré denominaria o “aniquilamento” ou a “subversão” das culturas nacionais e/ou regionais, em particular daquelas cuja expressão popular não estava sendo preservada e estimulada, em detrimento de uma “mentalidade voltada para a simples importação de cultura”. Por essa via, reafirmaria uma das proposições do ISEB, a identificação do fenômeno de “descaracterização” da cultura nacional, argumentando, justamente, que nesse contexto, “as culturas nacionais” estariam destinadas ao “desaparecimento” ou ao “acelerado processo de debilitação (SODRÉ, 1970, p. 72).

Segundo a avaliação do autor, o fenômeno da massificação cultural detectado constituía “condição necessária à sobrevivência ou ao prolongamento da existência de estruturas socioeconômicas geradas pelo desenvolvimento capitalista”. Os meios de comunicação incorporados ao sistema configurariam, portanto, “meros instrumentos” resultantes da engrenagem capitalista.

¹¹¹ Esse livro seria publicado na “Coleção Retratos do Brasil”, volume 78, pela Civilização Brasileira, em 1970, alcançando intensa repercussão no mercado editorial.

Discorrendo sobre a função de tais instrumentos, Sodré indagaria sobre o tipo de cultura a ser gerada por esses meios de comunicação¹¹². Em sua opinião, os meios de comunicação, em especial os audiovisuais, além de serem capazes de influenciar negativamente o comportamento dos indivíduos à eles expostos, difundiam no Brasil o seu “baixíssimo nível e teor desumanizante”, que em última instância tendia, paulatinamente, à “desnacionalização” e ao “esmagamento de nossa herança cultural”.

Sodré seria ainda mais contundente ao discutir a questão da qualidade dos programas veiculados através de tais meios de comunicação:

Nosso povo, destituído de quaisquer direitos, inclusive o que afeta a sua cultura, para não falar do impedimento à ampliação dela, é ainda acusado pelo nível baixo; seriam suas referências rudimentares a causa desse nível baixo; os exploradores comerciais e ideológicos, dos meios de comunicação de massa seriam simples vítimas desse incorrigível mau-gosto popular; no fim das contas, estão apenas oferecendo o que lhes é imposto pelas exigências desse mau-gosto. Essa impostura atinge os limites do escárnio, quando se sabe que a verdade é muito outra: o público aceita e procura o melhor (SODRÉ, 1970, p. 74).

No entendimento do historiador, “acusar de incompreensão aos que se priva(vam) de acesso à cultura” resultava em uma “impostura” – interpretação que, por sua vez, estaria servindo para escamotear a existência das duas culturas, “uma das classes dominantes, e outra das classes dominadas”, situação decorrente da própria divisão de classes inerentes ao sistema.

¹¹² Tomando como exemplo o desenvolvimento da publicidade americana e sua exportação para outros países, afirmaria que esta fundamenta-se no “sexo, dinheiro e sangue”. Apoiando-se no artigo “Qual o sexo da publicidade?”, de Nelson Lontra, publicado no jornal “Correio da Manhã” (28.06.1969), Sodré constata que o americano médio recebia 1.700 mensagens por dia, enquanto o brasileiro captava apenas 0,6. Todavia, o teor dessas mensagens continha igualmente apelos de fundo sexual. (SODRÉ, 1970, p. 73).

Sua indignação seria expressa de forma mais evidente quando se ocuparia de discutir a contribuição da televisão na esfera publicitária, área na qual o veículo estaria corroborando para o “lançamento ou expansão de vendas de produtos majoritariamente fabricados por empresas estrangeiras. Considerando que a televisão não somente herdara, mas agravara os “vícios e defeitos do rádio”, acrescentaria que a mesma constituiria uma “poderosa arma” mercadológica, com “efeitos rápidos e extensos” em áreas urbanas, como o Rio de Janeiro e São Paulo¹¹³.

Seguindo a mesma linha de argumentação anterior o historiador ressaltaria que a televisão, no Brasil, deixava de ser um “veículo de cultura”, na medida em que sucumbiam à sua programação os produtos nacionais, enquanto, os filmes americanos, cuja base ancorava-se na “violência, “infestavam nossas estações”¹¹⁴.

Ao assinalar o baixo nível artístico dos programas de televisão no Brasil, Sodré remeteria a suposta “repulsa” apresentada pelos “próprios proprietários dos aparelhos receptores à programação”, comprovada, segundo o autor, por pesquisas que acusavam o fato de “mais da metade desses aparelhos permanecer desligada”. Posteriormente, enumeraria aqueles que julgava constituírem “os traços principais” da televisão brasileira:

¹¹³ Conforme Sodré, houve tentativas de coibir os abusos da publicidade por parte de uma legislação surgida em 1961. Ainda no governo de Jânio Quadros fora tomada outra “medida saneadora, determinando a proporção de 2 por 1 para as películas estrangeiras em relação às nacionais na televisão”. Nesse período, o governo “regulamentava os horários comerciais, restringia o tempo destinado aos filmes, fomentando programas ao vivo”. Porém, após a renúncia do presidente, a equivalência entre os programas nacionais e estrangeiros se inverteu, atingindo a proporção de 56 por 1, “em favor do enlatado estrangeiro”, frustrando aqueles que acreditaram no lançamento das bases para a indústria de filmes nacionais para a televisão (SODRÉ, 1970, p. 91).

¹¹⁴ A referida violência seria detectada não apenas nos chamados “enlatados policiais”, como também nos desenhos animados do “Pica-pau”, do “Jacaré”, etc. Tais programas, considerados deturpadores da “mente da criança”, tinham em comum cenas de “explosões, agressões, brigas e tiros” (SODRÉ, 1979, p. 92)

O humorismo chulo, os programas de calouros no pior estilo antigo do rádio, as atrações vulgares, o uso de recursos singulares para atrair e manter grandes audiências, o mau-gosto das amostras de arte apresentadas e, antes e acima de tudo, os enlatados americanos, fiel retrato de uma sociedade em deterioração, cultivadora da violência e da impostura comercializada (SODRÉ, 1970, p. 92).

Ao considerar o poder deformador exercido pela televisão através do seu “enorme poder financeiro”, Sodré detectava que as artes estariam passando pelo fenômeno da “comercialização maciça”, aí incluía a destruição de alguns dos “elementos das velhas estruturas”. Para ele, os artistas atraídos pelo veículo visavam apenas garantir a “subsistência”. Compelidos a “alistar-se no elenco das novelas que a televisão multiplicava e com que enchia os seus melhores horários, sob o “financiamento zeloso de anunciantes Estrangeiros”, esses profissionais pagavam “inexorável tributo”, escravizavam-se para “atingir notoriedade”¹¹⁵.

Como foi possível perceber, as linhas gerais que informavam o “Projeto” de intervenção nos rumos da cultura e da sociedade brasileira elaborado pelo PCB, não acenavam para quaisquer possibilidades de pensar o trabalho desenvolvido na televisão como aliado do processo de transformação da sociedade brasileira. Pelo contrário, além de todas as características negativas levantadas, a televisão seria vista como parceira do imperialismo americano (via publicidade e filmes) e agente da degradação da categoria artística seduzida por seu poderio econômico.

Considera-se que o combate ao imperialismo e à ditadura militar adquiriram, sob a ótica militante, os contornos da defesa da

¹¹⁵ A televisão, do ponto de vista do autor, “herdeira do rádio, adulterava pelo sentido das artes veiculadas através dela. A música seria exemplar nesse aspecto. A capacidade dos meios de comunicação criarem e depois destruírem ídolos teria provado ser desmedida. Essa capacidade foi analisada, aqui e fora daqui, sob diversos aspectos muitas e muitas vezes. A última, aqui, quando Chico Buarque Holanda a apresentou, na trágica sátira da ‘Roda Viva’. Trata-se, na realidade, de gigantesca engrenagem trituradora, que devorava as criaturas e lhes destruía a substância, transformando-as em títeres (SODRÉ, 1970, p.91-92).

cultura nacional, caberia indagar como Vianinha equacionava as manifestações artísticas expressas na esfera da produção cultural industrializada e como pensava as relações do artista com os meios de comunicação de massa. O desvendamento de tais questões pressupõe o tratamento dado pelo dramaturgo à temática da “indústria cultural” e suas relações com o desenvolvimento da cultura nacional.

2.2. O conceito de “indústria cultural” na produção do dramaturgo.

As falas e a produção evidenciam que Vianinha mostrava-se atento às posturas adotadas pelo PCB. Não são raros os exemplos da problematização de questões sugeridas pelo partido na sua obra, nem tampouco, a observância crítica do contexto social brasileiro pautada nos documentos do partido. Contudo, sua visão no tocante à produção cultural industrializada seria relativizada por sua própria experiência.

Ao desenvolver vários trabalhos para a TV Tupi reuniria argumentos que o levariam a apostar na viabilidade das alternativas oferecidas pelo veículo. Embora reconhecesse algumas características negativas nesse processo de industrialização, seis anos mais tarde, exatamente em 1974, quando já se encontrava incorporado aos núcleos de produção da TV Globo, reiteraria sua posição. Valendo-se de pesquisas que apontavam o crescimento da programação nacional, acreditaria ser esse um sinal do potencial popular das produções televisivas. Esse aparente otimismo de Vianinha em relação a TV brasileira advinha, conforme já tivemos oportunidade de apontar, do contato com a análise realizada pela revista “TV Guide”, reveladora de uma relativa penetração das séries americanas na programação televisiva do país. As proporções assinaladas no registro do periódico e a observação atenta do desenvolvimento então proposto pelas empresas de comunicação nacionais impulsionavam o dramaturgo, mesmo contrariando as posturas adotadas pelo PCB, a atribuir à televisão brasileira particularidades positivas e a acreditar que esse

espaço poderia figurar como uma alternativa para o “escritor profissional” engajado¹¹⁶.

Para melhor apreender a percepção do dramaturgo em relação à chamada “indústria cultural”, não podemos deixar de nos remeter as formulações emergentes nos textos teatrais nos quais desenvolve temáticas referentes à cultura industrializada e procura pensar as relações travadas entre o intelectual e os meios de comunicação de massa. De antemão, cumpre reconhecer que as questões relativas à indústria cultural aparecem, muitas vezes, no pensamento de Vianinha, como facetas da sua preocupação com a cultura nacional.

Nessa direção, a reflexão do dramaturgo acerca das condições de realização do trabalho cultural em áreas diretamente vinculadas ao mercado consumidor desponta como fio condutor de tramas que não escamoteiam as diversas faces da relação entre cultura e consumo. Suas considerações tangenciam a ideia de que estas relações constituem, na maioria das vezes, a condição essencial para a sobrevivência desses profissionais, mas apontam também tendências, que lhe parecem inerentes ao sistema, à reproduzir a ideologia dominante. Em “Moço em estado de sítio”, por exemplo, a grande questão é a imprensa. Semelhante problema é relativizado nas encenações de “Mão na luva” (1966) e “Corpo a corpo” (1966 e 1970, nas quais se colocam relações entre a imprensa e a ficção, e são tratados aspectos da publicidade – versão cômica na peça “Allegro Desbum” (1973)¹¹⁷.

¹¹⁶ Essa avaliação foi esboçada, em 1974, na entrevista concedida por Vianinha a Ivo Cardoso, da revista “Visão” e consta da publicação organizada por Fernando Peixoto, anteriormente citada (1983, p. 174-187).

¹¹⁷ Em “Allegro desbum” são evidenciadas as preocupações de Vianinha com as posições dos profissionais diante das imposições do emprego regular, destacando-se a sujeição a que é exposto em um sistema de trabalho opressivo e disciplinador. Na figura de Buja, personagem que representa um publicitário, são problematizadas as necessidades de individualização do profissional e as condições de trabalho a ele impostas. Nas palavras do próprio autor, o personagem seria descrito: “Ele pensa como vender mais automóveis, mais prédios com vidro fume, cigarros com ponta dourada, cemitérios privativos,

Ao enfrentar a problemática da “indústria cultural” por meio da análise dos seus propósitos e efeitos no campo da informação e da publicidade, Vianinha não se ocupa da abordagem conceitual dos termos. Mesmo quando comenta os programas desenvolvidos pela televisão, circunscreve suas colocações à tentativa de legitimar o trabalho dramático nessa esfera, referendando a importância do veículo no tocante à difusão de determinados “valores conquistados pela humanidade” (como, a solidariedade, a justiça, o amor). Reconheceria apenas que a TV, por intermédio da publicidade, reafirmaria também valores como a “competição e a individualização”, difundidos pelo sistema.

Embora o conceito de cultura industrializada não possa circunscrever-se às amarras da noção “indústria cultural” como foi entendido por Adorno e Horkheimer, torna-se imperioso reconhecer que a interpretação do referido conceito esteve durante muito tempo assentado nas proposições desses pensadores. Portanto, o conceito original manteve-se arraigado à esfera da reconciliação entre a produção material e o mundo das ideias¹¹⁸. Esse produto cultural, integrado à lógica do mercado e das relações de troca, tenderia, por essa via, exaurir a cultura de suas

viagens à Europa, TV à cores, extensões para telefones, cartões de crédito, roupas assinadas, piscinas particulares. “Allegro desbum” é a história de um sujeito que tenta não participar mais deste mundo. É a história de como é “muito difícil conseguir isso individualmente. Como é quase impossível conseguir isso individualmente (...)”. Declaração de Vianinha publicada pelo “Jornal do Brasil”, em 1972, no artigo “Allegro desbum, o teatro vai ao público”.

¹¹⁸ O conceito de “indústria cultural” está relacionado à dicotomia entre o mundo das ideias e dos sentimentos elevados (cultura) e o mundo da reprodução material (civilização), bastante difundida na Alemanha. A distinção desses dois polos teria, por um lado, permitido à sociedade burguesa justificar a exploração a que eram submetidas as classes menos favorecidas, mas, por outro, não teria conseguido dissimular as estruturas do sistema de produção capitalista (FREITAG, 1990, p. 66). A distinção entre civilização e cultura, segundo Marcuse, tornou-se incapaz de contribuir para a manutenção do sistema, sobretudo, no sentido de tornar os trabalhadores mais dóceis e submissos. Daí a necessidade de transformar os padrões de organização da produção cultural, agora absorvidos pelo sistema de produção de bens culturais (MARCUSE, 1978).

características originárias, na medida em que, satisfazia a necessidade de acumulação do sistema. Nessa direção, a “indústria cultural” definir-se-ia como a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural seria organizada no contexto das relações capitalistas¹¹⁹.

Os desdobramentos da transformação do produto cultural em mercadoria seriam interpretados a partir de duas vertentes fundamentais: uma que nega as suas características essenciais, e outra que procura atribuir-lhe caracteres diferenciados. Do ponto de vista de Adorno e Horkheimer, essa produção perderia a ingenuidade e seu caráter único e singular e, ao constituir-se em bem de consumo coletivo, passaria a ser avaliada pelo grau de lucratividade capaz de gerar e não pelo seu valor intrínseco – estético e filosófico (1978).

Em uma outra linha de argumentação, Walter Benjamin sugeria que a destruição da unicidade e da aura da obra artística, durante o processo de modernização da sociedade burguesa do século XIX não seria de todo negativa, pois poderia ampliar o alcance da cultura, tornando-a mais acessível a todos¹²⁰.

¹¹⁹ Adorno, Horkheimer e Marcuse atribuem à cultura, em particular à obra de arte, a característica ambígua de “ser ao mesmo tempo a depositária das experiências passadas de repressão e das expectativas de melhoria, de aperfeiçoamento: ela critica o presente e remete ao futuro”. Daí, decorreria a sua dupla função de “representar e consolidar a ordem existente” e, simultaneamente, apresentar a sua própria crítica, denunciando as imperfeições e contradições dessa ordem. Desse modo, constituir-se-ia de uma dimensão “conservadora” e de outra “emancipatória”. Contudo, quando essa cultura é organizada para atender às necessidades das relações sociais torna-se um produto desvinculado da dimensão emancipatória da cultura e da arte, e dissolvido como obra artística (acultural), vinculado à tecnologia (televisão, cinema, rádio, etc.), reproduzido como mercadoria e consumido pelas massas. Assim, a indústria cultural constituir-se-ia como a “formula moderna que a sociedade burguesa encontrou para autopetpetuar-se” (FREITAG, 1990, p. 72-77).

¹²⁰ Para Benjamin a destruição da aura da obra artística era resultante da “tecnificação crescente do mundo” e da “reprodutividade técnica da obra” – fatores, por sua vez, considerados propulsores da massificação do consumo de bens artísticos (1978).

Do ponto de vista de Benjamin, ao assumir essa nova condição, a obra de arte estaria deflagrando “transformações nas atitudes e nas percepções dos consumidores”, por um lado, manteria a sua capacidade de promover modificações e de converter-se em um instrumento de politização¹²¹, mas por outro, prestar-se-ia a atuar como “instrumento de dedução de tensões” e como meio de promoção da “estetização da política” – a exemplo do que ocorrera “no âmbito da utilização fascista da dimensão artística” (FREITAG, 1990, p. 76).

Se para Adorno e Horkheimer o processo de massificação implicava a dissolução do conteúdo artístico da obra e a perda de sua dimensão crítica (incluindo-se o fim da dialética), para Benjamin, a “desaurização” da obra de arte e sua consequente democratização, ao lhe intensificar o valor de exposição, criar-lhe-ia uma nova qualidade, a do valor de consumo, aspecto que em última instância acabaria por acenar para a possibilidade de promover a politização das massas.

No que tange à questão da televisão, Adorno seria taxativo ao identificá-la como “cinema doméstico” ou como “combinação de filme e rádio”, inserida no “âmbito do esquema abrangente” da “indústria cultural”, cujo intento maior era “cercar e capturar a consciência do público por todos os lados”. Vianinha, porém, apostava na suposta capacidade de sugerir mudanças que tangenciavam a TV, haja vista que de acordo com seus pressupostos, a mesma encontrava-se integrada à esfera da cultura brasileira e, como tal, tendia a referir-se, pelo menos subjetivamente, aos impasses vivenciados pelo país.

Para o dramaturgo, a inserção da TV no cerne da cultura brasileira podia ser constatada a partir da predominância reservada à programação nacional nos horários nobres – aspecto que, segundo sua ótica, evidenciava o comprometimento da mesma em participar

¹²¹ Conforme Bárbara Freitag, à época da escritura desse texto, Benjamin se mostrava influenciado pelas proposições de Brecht sobre o caráter “redentor” da arte (1990, p. 76)

ativamente da cultura brasileira, em um momento considerado propício a uma percepção “mais rigorosa, mais perfeita” dos problemas nacionais. Por extensão, concluía que a televisão também estaria compartilhando da ideia de promover a transformação da realidade brasileira, embora, às vezes, propusesse um determinado tipo de transformação contrário aos interesses de maior parte da população (VIANNA FILHO, 1974-b, p. 174-187).

Em contrapartida, sob a ótica de Adorno, a TV prestava-se a “reforçar tenazmente o *status quo*” e a reconstituí-lo sempre que lhe parecesse ameaçado, uma vez que seria “mais fácil constranger as pessoas ao inevitável do que a se modificarem”. O mesmo efeito poderia ser esperado dos demais produtos da “indústria cultural”, cada qual usando de procedimentos técnicos específicos a sua área de atuação (cinema, rádio, revistas ilustradas, quadrinhos, etc.). Portanto, no seu entendimento, a TV, articulada às demais manifestações da cultura de massa, não deixaria espaço para que “qualquer reflexão” pudesse “tomar ar” e para que se percebesse que o mundo proposto por ela “não” era “o mundo real”.

A imagem tomada como “parcela da realidade, como um acessório da casa” – adquirido junto com o aparelho, tendia a minimizar as fronteiras entre o real e a imagem, atenuando a consciência da diferença. O pensador seria enfático ao afirmar: “(...) dificilmente será ir longe demais dizer que reciprocamente, a realidade é olhada através dos óculos da TV, que no sentido furtivamente imprimido ao cotidiano volte a refletir-se nele” (1977, p. 347-349).

Se, por um lado, a “omissão factual” no âmbito da informação e a “imposição de valores” por intermédio da publicidade, eram tidos por Vianinha como elementos caracterizadores da “indústria cultural”, por outro, as incongruências geradas pelo próprio sistema eram por ele consideradas capazes de provocar uma reversão política, conseqüentemente dinâmica e capaz de mobilizar intelectuais e trabalhadores. Nessa linha de abordagem, as observações de Brecht direcionadas ao rádio comercial, introduzido na década de 1920, podem tanto elucidar as bases do

pensamento de Vianinha como nos servir de balizas para uma reflexão crítica acerca da televisão, especialmente se retomarmos o fato de que o modelo de teledifusão instituído pelo rádio comercial foi, paulatinamente, incorporado pela televisão. Referindo-se, portanto, ao rádio como veículo de comunicação de massa, Brecht acreditava caber a este “difundir acontecimentos da vida pública, performances dramáticas e didáticas, tornando-se mais acessível “aos interesses da população e não aos fabricantes de receptores, das estações ou do Estado”.

Ele deveria ampliar “as vozes daqueles que não” podiam “ser ouvidos”, atuando como uma “tribuna”¹²². Entretanto, ao constatar que o rádio estava se tornando mais um veículo para o exercício da autoridade e do poder das classes dominantes sobre os trabalhadores, Brecht sugere que a radiodifusão se convertesse em um “sistema público de comunicação”, não apenas capaz de “transmitir, mas também de receber, de fazer o ouvinte não apenas escutar, mas também de falar, para conectá-lo ao mundo e não isolá-lo”¹²³. O dramaturgo alemão, embora detectasse no rádio um potencial latente, reconhecia que o poder político exercido pelas classes dominantes nos meios de comunicação de massa inibia o seu potencial, restringindo a sua utilização social¹²⁴.

¹²² Talvez constatando o teor utópico dessas formulações, Brecht, acrescentou a elas a seguinte advertência: “Essas propostas não podem ser atingidas nesse sistema social – mas num outro”. Palavras publicadas no texto *Radio as a means of communication a talk on the function of radio*, Screen, London, 1979-1980 (p. 27), apud MATUCK, Artur. “O potencial dialógico da televisão”, publicado em São Paulo, pela editora Annablume/ECA-USP, 1995, p. 16.

¹²³O pensador acenava para interatividade, experiência que vem sendo de certa forma colocada em prática nos dias atuais. Colocações de Brecht extraídas da página 27, do texto *Radio as a means of communication a talk on the function of radio*, 1979-1980 (MATUCK, 1995, p. 18).

¹²⁴ Esta constatação seria consumada na televisão que, assim como o rádio, “assumiria a unidirecionalidade como norma, tornando-se veículos que servem a um sistema econômico de mercado e atuam como instrumentos de propaganda comercial e política” (MATUCK, 1995, p. 19).

Aparentemente aproximando-se da visão de Brecht acerca dos meios de comunicação de massa, Vianinha envereda por caminhos que tendem a pautar-se pela crença no potencial inexplorado da televisão, restringindo a crítica à “indústria cultural” a algumas de suas facetas. Essa crítica se expressaria na escritura de “A longa noite de Cristal”, peça na qual o autor reelabora aspectos da experiência adquirida ao longo de 1968 (quando escrevia para TV Tupi), integrados a uma das mais candentes questões que envolvia diretamente a televisão brasileira, em 1969: a controvertida “nacionalização” da Rede Globo, que até então era associada as empresas americanas Time-Life¹²⁵. A manipulação do capital estrangeiro no setor de telecomunicações e as repercussões do caso Rede Globo/Time-Life seriam os principais eixos que envolveria o locutor Cristal.

O potencial reflexivo de “A longa noite de Cristal” aparece assentado no fato de contrapor o discurso nacionalista de Fernandinho – personagem que incorpora o modelo do “bom patrão nacional”, ao poder de manipulação proveniente do grupo Gasolina UNITED. Desta forma, o texto aborda a fragilidade de um discurso que, além de esgotado, se mostra ineficaz, colocando em evidência o potencial manipulador do capital estrangeiro e a ineficácia da “boa consciência nacional” sob esse novo estado de coisas (Fernandinho poderia impedir o suicídio de Cristal, porém não conseguiria libertá-lo das amarras às quais também se encontrava atado). A consciência supostamente “boa” do patrão nacional mostra-se ineficaz frente às suas próprias metas, uma vez que a estrutura organizacional da emissora representa em micro

¹²⁵ Consta que o acordo firmado entre a Globo e o grupo americano, desde 1962, previa que fossem concedidos a este último cerca de 30% do lucro obtido pela emissora. Todavia, a interferência de uma empresa estrangeira no âmbito das telecomunicações feria a Constituição, uma vez que os canais operavam mediante concessões estatais. O caso resultou em um inquérito aberto em 1966, mas que acabou arquivado no ano seguinte e reaberto em 1968. Somente em 1969, a emissora nacionalizou-se mediante facilidades que o próprio conglomerado ofereceu (CARVALHO, 1979, p.105).

escala o que estaria acontecendo ao nível da estrutura político-econômica do país.

Do ponto de vista de Dênis de Moraes, as repercussões de “A longa noite de Cristal” revelariam o impacto causado pelo ingresso de Vianinha na TV Globo, logo após ter deixado a Tupi do Rio de Janeiro (MORAES, 1991, p. 235-236). E como diria Maria Silvia Betti, o autor “processa dramaturgicamente diferentes fatos recentes da televisão, quando ainda não dispunha de corpus analítico acerca da atuação desse veículo no contexto mais amplo do país”. Ao fazê-lo estaria, segundo a autora, “reforçando o componente documental num momento em que é necessário contornar as arbitrariedades da censura” (1994, p. 259).

Entretanto, os impasses da publicidade, Vianinha retomaria em “Corpo a corpo” que estrearia em São Paulo, com Juca de Oliveira e cenários de Maria Bonomi, sob a direção de Antunes Filho, em 1971. Sobre a peça que mostrava um publicitário perdido entre as contradições de sua classe social, Vianinha comentaria:

“Corpo a corpo” não é uma experiência formal nova. É tradicional. Mas a sensação de ir descamando a realidade, de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais em sua intimidade, seus núcleos, foi o meu propósito. A tonteira da razão. O nunca acabar de relações que dão razão ao indivíduo, tiram-lhe a razão, formam uma nova síntese, (...). Uma sanfona de Luiz Gonzaga, esticando, tocando, tocando sempre. A paixão da concretude, dos espaços em que nos movimentamos, seus limites, seus traçados, os desenhos de nossos condicionamentos. A defasagem entre o nosso pensamento e nossa ação. Esta defasagem talvez tenha sido o principal elemento que o teatro de vanguarda perdeu de vista e passou a propor a todo instante uma espécie frenética de “querer é poder”. Um messianismo inútil. Não vou lá. Com “Corpo da Corpo” pretendi pôr a bola no chão (VIANNA FILHO, 1984, p. 203-204).

O monólogo, cuja ação se passava durante uma noite de insônia do personagem Vivacqua em uma metrópole (talvez, visando dar uma maior densidade dramática), trata da angústia do publicitário face à frustração profissional e pessoal e aponta como saída uma convincente proposta de trabalho nos Estados Unidos¹²⁶.

“Corpo a corpo” não recebeu nenhuma premiação e alcançou apenas razoável ressonância no *metier* artístico. A sua temática, entretanto, foi retomada com um tom bem humorado, um ano depois de “Allegro Desbum”. Os especialistas em teatro também não pouparam críticas à iniciativa, mas admitiram que a mesma evidenciava um enfoque positivo sobre a família e o trabalho e, do ponto de vista da linguagem, confirmava um deslocamento efetivo para o gênero cômico – explorado com intensidade na produção televisiva do autor.

Enfim, as desconfiças do PCB em relação às possibilidades efetivas de desenvolvimento de um trabalho engajado da indústria da cultura não demoveriam Vianinha da intenção de subvertê-la por dentro. Ao seguir a preponderante determinação de levar a diante a “resistência democrática” por meio de sua arte, o dramaturgo mostrar-se-ia um sistemático crítico dos projetos encaminhados para a radicalização estética e política¹²⁷. Apesar

¹²⁶ Antunes Filho, o mesmo diretor da primeira encenação, faria uma adaptação de “Corpo a corpo” para a televisão, apresentada pela TV Cultura de São Paulo, em 27 de outubro de 1977, com Nelson Caruso. O texto também seria encenado no Rio de Janeiro, em 1975, com a interpretação de Gracindo Junior, cenários de Mixel Gantes, sob a direção de Aderbal Junior. O espetáculo carioca foi recebido com restrições pela crítica, talvez, como atestara Carmelinda Guimarães, devido à tendência estética da vanguarda da época - meados da década de 1970 (1982, p. 88). Por volta de 1999, a mesma peça voltou a ser apresentada na capital paulista, no Centro Cultural São Paulo.

¹²⁷ Ao descartar as propostas de luta armada e ao lhe atribuir irracionalismo, Vianinha, assim como o PCB, não se ateu ao fato de que essa opção por parte considerável das organizações de esquerda não ocasionou o rompimento total com o marxismo-leninismo; muito pelo contrário, a adesão ao “foquismo” não implicou, necessariamente, a negação ortodoxia do materialismo histórico e revelou a redefinição de uma ação política que buscava soluções imediatas à

disso, a sensação de impotência diante do acirramento da ditadura militar e as dúvidas quanto ao melhor caminho para reverter essa situação não deixariam de explicitar-se nas entrelinhas de seus depoimentos e reflexões.

2.3. A resistência política, as experimentações estéticas e a expansão da televisão brasileira

A desarticulação política do CPC, decorrente da extinção da UNE, parece ter suscitado mais um momento específico de reflexão na trajetória de Vianinha¹²⁸. Tratava-se, talvez, do momento de forjar o espaço para reorientação de todo um projeto de produção dramaturgica e de reordenamento de sua militância profissional. O retorno ao teatro empresarial tornou-se imperioso diante do naufrágio do projeto do CPC, iniciando-se um lento processo de revisão das atividades cepecistas. Contudo, essa reavaliação de princípios e dos meios de efetivação artística não chegariam a atingir a necessária maturação, de modo a viabilizar uma reestruturação das bases articulação entre o ativismo político e a elaboração estética do dramaturgo¹²⁹.

situação política do país. Sobre a problemática da guerrilha consultar os estudos de Daniel Araão Reis Filho (1990, p. 62-63).

¹²⁸ Mediante a invasão e incêndio do prédio da UNE, em primeiro de abril de 1964, foram interrompidos os ensaios da peça “Os Azeredos mais os Benevides” de autoria de Vianinha que estava sendo montada no teatro da UNE (PELEGRINI, 1998).

¹²⁹ O engajamento de Vianinha no “Show Opinião” representaria, nesse sentido, uma tentativa de retomada de aspectos considerados positivos do CPC, agora reelaborado mediante condições políticas colocadas pelo governo militar instalado em 1964. Embora esse show comportasse técnicas diferenciadas de expressão e de criação, a experiência cepecista mantinha-se como referencial de uma dada “consciência participante” do dramaturgo e fazia-se presente através da retomada das questões abordadas no repertório do CPC (imperialismo, desigualdades sociais, cultura popular, entre outras). A empatia do público em relação ao show decorria, no entanto, muito mais da postura assumida pelo espetáculo como difusor dos embates entre as forças políticas daquele momento histórico. O show se compunha de basicamente de colagens de canções e

Se em nenhum momento a dramaturgia de Vianinha afastava-se do comprometimento político de esquerda, no pós-golpe seu pensamento passa a enfrentar um certo redimensionamento de temáticas e práticas que passam longe das concepções de significado único. São marcantes as tentativas do autor situar o intelectual de esquerda e sua produção em uma esfera pouco propícia a alternativas de expressão e sujeita à crescente situação de restrição censória especialmente aquelas que acenavam para projetos politizantes de cultura. A possibilidade de resistência desse intelectual diante das oportunidades oferecidas pelo sistema também surge nas suas reflexões, colocando em confronto as ideias de integridade e cooptação¹³⁰.

Os temas e as estruturas técnicas do repertório cepecista não seriam totalmente relegados a um plano secundário, pois ainda em 1965, o dramaturgo inscreve “Matador” e “O morto do encantado morre, saúda e pede passagem” no Concurso de Dramaturgia da TV Tupi. As peças iriam problematizar de formas diferenciadas as vivências dos segmentos menos favorecidos. Utilizando-se tanto do trágico como do cômico, colocaria em evidência o exercício de expressão e gestual peculiares a esses segmentos sociais, valendo-se também do uso da literatura de cordel, particularmente em passagens de “Matador”. Não por acaso, o pronunciamento de Vianinha retomaria aquilo que para ele parecia crucial naquele momento histórico, qual seja, o empenho na “redemocratização” da vida nacional:

depoimentos intercalados em um painel dramático da realidade brasileira. Seu tom era de documentação e/ou apreensão da história nacional.

¹³⁰ É possível afirmar que a peça “Se correr o bicho come, se ficar o bicho come”, escrita em meados de 1966, juntamente com Ferreira Gullar, denota uma proposta cênica totalmente avessa à de “Moço em Estado de Sítio” (1965) e “Mão na luva” (1966). A construção dos diálogos em versos, tal qual a literatura de cordel, e também o incontestável clima de humor e riso detectado em “Se correr o bicho come, se ficar o bicho come” substituem a amargura e as angústias anunciadas em tramas como “Moço” e “Mão na luva”.

(...) A democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro. A destruição de valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência nacional (VIANNA FILHO, 1965, p. 104)

Sem abandonar o ideal de contribuir para a retomada da democracia, Vianinha participou ativamente do processo de expansão da televisão brasileira intensificado nos anos finais da década de sessenta e no início da de setenta do século XX. A situação nesse processo tem sido tratada por alguns especialistas com muitas reservas e como uma possível deformação de sua obra, mas, por outros, como uma contribuição representativa no campo da criação do conceito de “teledramaturgia” e do traçado do perfil “homem de televisão” politicamente engajado na luta social que adota o espaço aberto nesse veículo de massas como mais um campo de produção cultural.

A análise da investidura de Vianinha na área televisiva, entretanto, não pode ser dissociada da expansão da indústria da cultura, circuito no qual a televisão passou pelo processo de criação de seu próprio modelo de atuação. A existência da TV como sistema abrangente de comunicação e como fenômeno social constituiu um universo tão complexo de relações, quanto os debates acerca da modernização e as propostas culturais de esquerda que a ela se associaram ou silenciaram com sua programação. A expansão teledramaturgia brasileira, de suas linguagens, temas e signos implicou, no mínimo, a sua representação como instrumento de intervenção ou consolidação de valores dominantes no contexto das forças políticas que legitimaram sua emergência.

Evidentemente, a consolidação do mercado de bens culturais deu-se a partir de um diversificado desenvolvimento nesse período. As indústrias fonográficas, publicidade, editorial e cinematográfica concretizar-se-iam como empresas somente na

década de 1970, enquanto seria reconhecida como meio de comunicação de massa ainda em meados da década anterior. O crescimento diferenciado desses setores esteve vinculado às transformações sofridas pela sociedade brasileira nas referidas décadas. As profundas transformações ocorridas ao nível da economia e da política, após o golpe de 1964, suscitaram um processo de reordenação da economia, da repressão e da censura no âmbito da política.

No entendimento de Renato Ortiz, o governo militar “aprofunda medidas econômicas tomadas no Governo de Juscelino, às quais os economistas se referem como a segunda revolução industrial do Brasil” – aspecto que de seu ponto de vista consolidaria 1964 como “um momento de reorganização da economia brasileira” (inserido no processo de internacionalização do capital). No campo da cultura, essa reordenação econômica resultaria no “crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais” e no fortalecimento produção de cultura e do mercado de “bens culturais” (ORTIZ, 1995, p. 113-114).

O desenvolvimento desse mercado, processado sob o jugo do governo autoritário, não escamoteou o intuito de provocar a inibição de quaisquer disposições contrárias aos interesses políticos do governo. Mas, se é verdade que as atividades culturais envolvem uma dimensão simbólica da questão ideológica, os frutos de sua produção correm o risco de expressar ou não aspectos embutidos. O reconhecimento dessa dupla faceta dos bens culturais justificaria a manutenção do controle ou a presença da censura pelo governo pela via disciplinadora. Após o AI-5, aumenta a escalada repressiva sobre os agentes sociais que apoiavam explícita ou implicitamente manifestações de resistência ao regime, expressas tanto por meio de espetáculos artísticos contestadores, quanto por intermédio das ações de esquerda que planejavam a guerrilha urbana.

Percebe-se, pelo visto que, paradoxalmente, no pós-1964, os militares optam por uma ação mediada por duas vertentes básicas: de um lado, a caracterização de um Estado pautado pela repressão

ideológica e política; por outro, o intenso investimento na produção e difusão de bens culturais. Aliás, Renato Ortiz nos revela que esse é um “momento da história do país onde mais são produzidos e difundidos bens culturais”, devido ao fato de “ser o próprio Estado autoritário o promotor de desenvolvimento capitalista na sua forma mais Avançada” (1995, p. 114-115)¹³¹.

Os ensaios da política autoritária pautar-se-iam então pela criação de uma série de órgãos estatais na esfera cultural. Partindo do reconhecimento de que a cultura envolvia uma relação de poder que poderia favorecer ou não os ideais de integração do Estado e que os meios de comunicação de massa seriam detentores da capacidade de difundir ideias, o governo militar investe na criação de instituições com vistas a manter sob o seu controle o processo de gestão da política cultural. Nesse período surgiu a EMBRAFILME, a FUNARTE, o Instituto Nacional do Cinema, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura, entre outros. Esse processo de ocupação da esfera cultural por parte do governo ganharia maior ímpeto a partir da formulação da Política Nacional de Cultura, estabelecida pelo MEC, em 1975.

Sob o prisma da Segurança Nacional intensificar-se-iam as ligações entre a EMBRATEL, fundada em 1965, e o Ministério de Comunicações, criado em 1967. Ambos levariam adiante a ideia de forjar a chamada “integração nacional”¹³². Não por acaso, constata-se no “Manual Básico da ESG” a seguinte inferência: os meios de comunicação de massa “se bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes de Expressão Política”, porém “se utilizados

¹³¹ Sobre a relação entre o Estado, as esquerdas e a indústria da cultura consultar além de Ortiz (1995), “A política cultural dos comunistas”, de Celso Frederico (1998), publicado na coletânea organizada por João Quartim de Moraes, com o título “História do Marxismo no Brasil” (v.3), a dissertação de mestrado “Partido Comunista e política cultural”, de Antônio Albino Canelas Rubim (1986), entre outros.

¹³² Celso Frederico nos chama a atenção para o fato de que esses órgãos passaram, a partir de 1970, a “operar a todo vapor”, oferecendo condições para que essas redes nacionais de televisão se consolidassem, em especial, a Rede Globo (1998, p. 294).

intencionalmente podem gerar e incrementar o inconformismo”¹³³. Este comentário, inscrito no âmbito do pensamento militar dominante na Escola Superior de Guerra (ESG), evidencia uma constante preocupação com o desenvolvimento estrutural do mercado de bens culturais pela sua possibilidade de gerar a chamada “integração nacional”, de dissimular a diversidade social, de eliminar as dissidências e de organizar a nação a partir de objetivos supostamente “almeçados” por todos os brasileiros.

A importância atribuída pelo Estado às comunicações impulsionaria o seu investimento nesta área. Tomada como indicador do nível de modernização alcançado pelo país, a televisão receberia por parte do governo especial atenção. Manifestando a intenção de instrumentalizá-la na produção do desenvolvimento educacional e socioeconômico, o governo teria participação direta e indireta na expansão da televisão brasileira, beneficiando-a com a criação de infraestrutura básica e facilidades técnicas que permitiram a rápida disseminação de estações de TV em todo o país. Portanto, a concentração de esforços na disseminação daquela que seria considerada “testemunho da modernidade” ganharia respaldo do governo, pois entre outras coisas, representava um canal de informação e propaganda dos empreendimentos do próprio Estado e ainda poderia ser utilizada pelo serviço de informações para fins de segurança nacional¹³⁴.

Durante a vigência do governo militar no Brasil, não só a televisão, mas também o rádio, foram largamente utilizados para inflamar o “ufanismo nacional”, para “infundir e transmitir uma confiança pública” nas realizações das autoridades governamentais e para “impor” aos brasileiros seus “conceitos de desenvolvimento, paz e integridade”. Convencidos de que a expansão do “sistema de telerradiodifusão” pudesse conferir ao

¹³³“Manual Básico da ESG”, Departamento de Estudos MB – 75, ESG, 1975, p. 121.

¹³⁴ À época, Hygino Corsetti, ministro das Comunicações, admitiria que a televisão era um “fator de desenvolvimento e precioso instrumento para a integração social e econômica, como destaca João Rodolfo Prado, no estudo “TV: quem vê quem” (1973, p. 223).

país um certo *status* de “modernização e desenvolvimento”, o governo contribuiria para melhorar também as “condições técnicas e operacionais das emissoras”, por intermédio de “empréstimos bancários, autorizações para importação de novos equipamentos”, entre outras medidas (MATTOS, 1982, p. 37-38).

As ligações entre o Estado e a indústria da cultura estreitar-se-iam também através do desenvolvimento de agências publicitárias. O país, em meados de 1974, já seria reconhecido como sétimo mercado de propaganda no mundo. O próprio Estado daria a sua contribuição para o crescimento rápido nesse campo, uma vez que se configurava como um dos principais anunciantes e participava ativamente como financiador de órgãos de difusão cultural¹³⁵. Aliás, a significativa colaboração entre os empresários da esfera cultural e o governo militar deve ser salientada na análise da expansão das telecomunicações no Brasil¹³⁶. Além do incentivo dado as diversas áreas do referido setor, percebe-se, a partir de 1965, uma destacada colaboração entre o governo e os grupos privados de televisão. Nesse mesmo ano, a criação da EMBRATEL – órgão responsável pela modernização das telecomunicações, impulsiona a associação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT).

O Ministério de Comunicações, criado em 1967, também investiria na construção de um sistema de micro-ondas capaz de promover a integração do território brasileiro, via emissão em cadeia. O sistema seria inaugurado em 1968 e completado na

¹³⁵ Celso Frederico levanta esses dados apoiado no trabalho de Maria Arminda Nascimento Arruda intitulado “A embalagem do sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro”, publicado pela livraria Duas Cidades, em São Paulo, em 1985. Esses dados também podem ser acompanhados através da pesquisa de José Mario Ortiz Ramos, denominada “Televisão, publicidade e cultura de massa”, publicada pela Vozes, em 1995.

¹³⁶ Rene Armand Dreifuss (1981) destaca a articulação entre o empresariado da cultura e os militares por ocasião da derrubada do governo de Goulart, principalmente no que tange ao financiamento das atividades do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). Entre essas empresas constavam a Saraiva, Cruzeiro, GRD, AGIR, LTB, Nacional Monterrey, José Olímpio, Kosmos e Vecchi.

Amazônia em 1970. Todo esse investimento do Estado resultaria em um sistema de redes que seria alimentado pela ideologia da Segurança Nacional – máxima do governo militar, haja vista que a questão da integração se tornava condição essencial para a “unificação” política então pretendida. Esta favorecia o empresariado, pois promovia a conexão do mercado brasileiro ¹³⁷ .

Embora inicialmente, as concessões de canais fossem processadas sem um prévio planejamento e assentadas no favoritismo político, após a criação do Ministério das Comunicações, elas passaram a estar condicionadas ao plano de metas do Conselho Nacional de Segurança, cuja prioridade era o desenvolvimento e a integração nacional; mas nem por isso as concessões de canais de TV deixaram de atingir os grupos propensos a oferecer apoio ao governo¹³⁸.

A intensificação da expansão do setor de telecomunicações no Brasil estimulou o desenvolvimento de projetos de melhoria da qualidade das programações. Aliás, a TV era vista pelo governo como um agente de manutenção da segurança e da “paz social”, era de se esperar que também viesse interferir no seu conteúdo. Contudo, isso viria a ocorrer basicamente durante a gestão do Presidente Médici, no início da década de 1970, quando por meio de mensagens dirigidas às empresas de telerrádiodifusão, o governo passaria a expressar sua “desaprovação” em relação a “violência transmitida pela televisão”, bem como à falta de “padrões culturais dos programas”, demonstrando um nítido descontentamento com o “exagerado número de enlatados transmitidos” (SODRÉ, 1977, p.91).

Valendo-se dessas “recomendações”, de leis, “créditos concedidos por bancos oficiais, isenções fiscais, coprodução entre

¹³⁷ A criação do Ministério das Comunicações contribuiu, segundo Sérgio Mattos, para “reduzir a interferência e influência de empresas privadas nas agências reguladoras (1982, p. 39).

¹³⁸ As mensagens do governo recomendavam que os empresários do setor se tornassem corresponsáveis pela promoção da “cultura”, da “educação” e dos “esforços nacionais para atingir o desenvolvimento (MATTOS, 1982, p. 39-40).

órgãos oficiais (TV-Educativas, EMBRAFILME, etc.) e as estações de televisão comercial e publicidade oficial”, o governo contribuiu para o desencadeamento do processo de nacionalização dos programas televisivos, tanto no tratamento e nos temas escolhidos, como no estilo de sua realização (SODRÉ, 1977, p. 91).

Se ao Estado parecia interessar que a televisão se consolidasse na sociedade brasileira, especialmente como veículo para publicidade de suas próprias realizações, para o capital nacional e associado representava um meio eficaz de construção de sua imagem. Além disso, a expansão da produção também dependia da distribuição e consumo. Nesse sentido a introdução do crédito direto ao consumidor, em 1968, para “facilitar a promoção das vendas dos bens de consumo produzidos pela indústria brasileira e anunciados pela televisão”, somada ao apoio ao aumento da produção de aparelhos de TV favoreceram substancialmente a sua expansão no país. Em 1968, as vendas desses aparelhos aumentaram 48% em relação ao ano anterior¹³⁹. Se, em 1970, estimativas apontam a existência de 4.500.000 aparelhos de TV no Brasil, quatro anos mais tarde já detectariam o dobro deles.

A televisão passava então a representar um canal expressivo para as articulações econômicas e rearticulações políticas iniciadas no ano anterior. Cumpre lembrar que, se considerarmos a TV como empresa dependente da publicidade, reconheceremos que ela pode ter o conteúdo da sua programação manuseado pelos interesses dos anunciantes e patrocinadores. Obviamente, a publicidade oficial operaria na esfera dos veículos que se mostravam afinados aos interesses governamentais. Estes, por sua vez, seriam brindados também pela concessão de empréstimos e licenças de importação.

De fato, a TV Globo, apoiada pelo Governo Militar, procurava nesse período firmar-se como uma rede nacional. A difusão de imagens possibilitaria em setembro de 1969, a transmissão da posse da Junta Militar que substituiu o Governo de Costa e Silva, primeira

¹³⁹ Conforme dados levantados por Muniz Sodré, em “O monopólio da fala”, publicado pela editora vozes, em 1977 (p. 91).

emissão em cadeia da televisão brasileira¹⁴⁰. Essa expansão da emissora, por outro lado, significava uma possibilidade de alargamento do campo de atuação artístico, representando para muitos dramaturgos uma alternativa de trabalho e sobrevivência, além da abertura de perspectivas inovadoras, se comparadas aos padrões da época. Diante do fechamento político e da censura crescia o fluxo de artistas migrando para televisão, até mesmo daqueles anteriormente vinculados a produção cultural de esquerda que marcara os propósitos dos Centros Populares de Cultura e do Grupo Opinião. A atuação ou a criação de *scripts* para a televisão representaria uma saída para a situação problemática da produção teatral, sufocada pela censura¹⁴¹.

No âmbito da TV Globo, o chamado “padrão globo de qualidade” imporia a busca de maior perfeição técnica e o aprimoramento da linguagem visual. Este, associado à unificação da programação, atendia a uma das metas do governo militar, ou seja, a de acelerar o processo de “integração nacional”¹⁴². Internamente, a organização da programação da TV Globo apontou para a valorização dos programas nacionais, com ênfase ao estabelecimento de vínculos mais estreitos com o real. A criação dos “Casos Especiais” representou, neste contexto, um espaço aberto para experimentação no campo da teledramaturgia e a busca de um processo narrativo através da câmera diverso da telenovela.

Os ensaios de produção em formatos diversificados denotavam o interesse da emissora em investir tanto em produtos que conseguissem manter os espectadores “cativos” por longos

¹⁴⁰ O “Jornal Nacional” seria o primeiro programa transmitido em cadeia no Brasil (KEHL, 1979, p. 25). Somente em 1970 seria realizada a primeira transmissão via satélite, por ocasião da Copa do Mundo (CARVALHO, 1979, P. 32 e 103).

¹⁴¹ Vianinha, Ferreira Gullar, Dias Gomes, Armando Costa e Paulo Pontes seriam alguns dos profissionais ligados a produção de esquerda que teriam aderido às oportunidades oferecidas pela televisão.

¹⁴² A multiplicação de canais de televisão não representava uma ameaça ao controle do governo militar, uma vez, às autoridades cabia a seleção das concessões e a sua respectiva normalização de acordo com os interesses ideológicos do governo.

períodos, como no caso das telenovelas, como em realizações que atingissem uma audiência mais pontual proporcionada, por exemplo, por especiais. Chegava-se ao surgimento de uma forma de dramaturgia mais diversificada, que nem seria pautada por um único autor nem estaria centralizada em um único enredo. Organizadas a partir de núcleos, estas produções inseriam-se na tentativa da emissora de viabilizar um ágil aparato de gravação, de modo a criar um patamar alternativo de produção ficcional não restrito à telenovela. A solidez da produção audiovisual da TV Globo assentava-se na exploração das estruturas tecnológicas que possibilitavam a utilização racionalizada da produção em estúdio e certa agilidade nas gravações efetuadas em locações. A montagem desse aparato técnico, visava em última instância, a melhoria da qualidade das imagens e contemplava cuidadosa edição, inclusão de trilha sonora, ruídos e limpeza visual.

O padrão de produção da TV Globo, desde esse período, já se assentava em um ritmo intenso de trabalho, norteados por severas rotinas internas. Do ponto de vista de José Mário Ortiz Ramos, essa discussão remete a uma “análise crítica da televisão” que “deve apreender tanto a materialidade e a institucionalidade da indústria, como a imersão dos produtores e suas produções numa teia cultural e histórica”. Essa apreensão inclui, portanto, “os desdobramentos ideológicos da produção televisiva” – aspecto que coloca em evidência a complexidade da análise, pois termina por envolver “questões econômicas e tecnológicas, de linguagem, de gênero e também de recepção” (RAMOS, 1995, p. 61).

Nos circuitos da expansão da indústria de bens simbólicos e das suas articulações com o Estado, os militantes de esquerda deparar-se-iam com uma situação até então inusitada. Além de enfrentarem o desgaste provocado pela censura, passariam a encarar a sua concorrência no mercado, uma esfera onde mantinham hegemonia. Essa situação pode ser observada no circuito teatral, um dos polos mais atingidos pela ação repressora do Estado. Após o AI-5, muitos artistas ligados ao ativismo e à resistência ao governo tiveram que deixar o país. Com o

desmantelamento dos núcleos onde atuavam, alguns desses artistas optaram por enfrentar as dificuldades do teatro amador ou do empresarial, outros acabaram atraídos pelo “fascínio exercido pelas novelas brasileiras”. Essa segunda opção atingiu, segundo Celso Frederico, o “setor mais expressivo” do meio teatral, dentre cujos representantes “gravitavam em torno do PCB” (1998, p.295).

Ao abraçarem a alternativa de trabalho que a televisão lhes oferecia dramaturgos, técnicos e atores estavam investindo na possibilidade de superar os limites impostos pelo “circuito fechado do público pequeno-burguês politizado”. Além disso, o trabalho regular na TV lhes oferecia duas opções igualmente sedutoras: a garantia de certa estabilidade material e a possibilidade de “atingir o grande público”. Alguns desses artistas manifestavam o desejo de levar a esse público “mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o *merchandising*, a censura e a autocensura”. Enfrentariam para isso a condição de terem de redigir novamente seus trabalhos de acordo com as pesquisas do IBOPE que detectavam a reação dos telespectadores. Como bem o lembra Celso Frederico, esta condição constituía “uma forma degradada e imprevista de aplicação das técnicas brechtianas para romper com a passividade do público através de sua intervenção nos desfechos dos enredos teatrais”¹⁴³.

Embora não tivesse experimentado diretamente essa experiência, uma vez que não se engajou na produção de telenovelas, Vianinha parecia acreditar nos aspectos positivos que a dramaturgia na televisão poderia ensejar. E não estava sozinho nessa percepção. Não poucos teatrólogos de reconhecido trabalho, com Gianfrancesco Guarnieri e Arnaldo Jabor, chegariam a considerar, respectivamente, que as telenovelas da Rede Globo “realizaram o

¹⁴³ Ainda segundo observa Celso Frederico, este era um “exercício” que no “teatro épico, originalmente” destinava-se “a despertar a consciência do espectador”, mas transformou-se em uma “camisa de força para tolher a liberdade de criação e fazer o autor um prisioneiro da opinião manipulada do grande público, sempre hostil a situações novas e imprevistas que pudessem abalar seus mecanismos de defesa e seus preconceitos arraigados” (1998, p. 295).

projeto do CPC de fazer uma arte para o povo” e que essas novelas revelavam uma produção “luckacsiana”, “puro realismo crítico narrativo”¹⁴⁴. Tais assertivas seriam tomadas de assalto por complexas confusões ideológicas e afirmações ingênuas.

Embora tenha integrado o Núcleo de Criação dos “Casos Especiais” da emissora como *free-lancer*, dando início, em 1972, ao trabalho de adaptação de clássicos da literatura universal¹⁴⁵, parecia claras as diferenças entre um e outro projetos. Nos seus depoimentos e entrevistas, jamais cogitou a possibilidade de que o conceito “nacional-popular”, baliza dos empreendimentos cepeceanos, pudesse ser plenamente desenvolvido no veículo. Mas, ao lançar-se em aventuras criativas mais ambiciosas, procuraria incorporar elementos novos às produções da emissora, como o *modus vivendi* popular, seus desvios de linguagem e trejeitos. A opção de buscar maior aproximação com o público talvez esboçasse a pretensão do dramaturgo de manter vivos alguns dos objetivos equacionados ao longo de sua carreira.

2.4. A versatilidade da linguagem televisional

Desde as décadas de 1950 e 1960, programas pioneiros de televisão se propunham a apresentar teleteatros – espetáculos nos quais se conservavam as características originais da dramaturgia teatral (tempo e ação dramática), configurando-se aquilo que os especialistas definem como “teatro televisado”, um teatro transmitido através do aparelho de TV. Nos anos setenta, porém, o

¹⁴⁴ Essas ideias foram citadas por Celso Frederico, em “A política cultural dos comunistas”. Neste texto, aponta as considerações de Arnaldo Jabor, no artigo publicado pela “Folha de S. Paulo”, “Investigação sobre a revolução mexicana na TV”, publicado em 22.06.1991 (1998, p. 296).

¹⁴⁵ Entre as adaptações realizadas por Vianinha constam “Medeia”, de Eurípedes; “A dama da camélias”, de Alexandre Dumas Filho; “Mirandolina”, de Goldoni; “Noites brancas”, de Dostoiévski (essas duas últimas em parceria com Gilberto Braga); “Ratos e homens”, de John Steinbeck; “Manhã de Sol”, adaptado de uma peça de seu pai. “A hora e a vez da zebra” e “Culpado ou inocente” também foram textos produzidos por Vianinha para o teleteatro da TV Globo.

trabalho desenvolvido por Vianinha, na TV Globo, já apontava para realizações mais ambiciosas: a adequação da linguagem às peculiaridades desse veículo e a exploração das potencialidades criadoras oferecidas pela tecnologia.

O surgimento do *vídeo tape* e de câmeras mais flexíveis provocou uma verdadeira revolução na linguagem televisiva. As tomadas adquiriam nova fluidez, o *timing*¹⁴⁶ se dinamizou, propiciando a agilização dos cenários e das trocas de figurino. Esses recursos técnicos, somados à característica comercial do veículo, acabaram, na verdade, redefinindo as características da ação dramática desse tipo de produção, tornando a sua estrutura mais compacta e aberta ao acoplamento de elementos externos. Essa estrutura apareceria cindida em segmentos dramáticos ainda mais concisos que, por sua vez, acomodariam os logotipos da emissora, as vinhetas dos programas e os intervalos comerciais (BETTI, 1997, p. 270).

Os textos produzidos por Vianinha para as séries dos programas “Caso Especial” e “Sexta Nobre” inseriram-se nesse contexto e voltaram-se para dois tipos de projetos básicos: a criação de originais e a adequação de clássicos do teatro e da literatura para a televisão. Não se tratava mais de reproduzir os clássicos universais diante das câmeras, mas sim, de transpor seus enredos para a realidade brasileira, utilizando-se de toda tecnologia disponível naquela época.

Nesta direção, a participação de Vianinha na televisão seria inquietante e enriquecedora, pois nesse espaço de criação teria a oportunidade de aperfeiçoar técnicas e a escritura apreendida na confecção dos teleteatros. No trabalho de adaptação dos clássicos, o dramaturgo basicamente transporia para a realidade brasileira peças da dramaturgia universal. “Medéia” seria considerado, por ele e pela crítica, o mais significativo desses trabalhos, interpretado pela atriz Fernanda Montenegro na televisão e, mais tarde, por Bibi

¹⁴⁶ *Timing*, em termos técnicos, significa a escolha do momento oportuno para agir a fim de obter o resultado máximo (sentido próximo ao senso de oportunidade).

Ferreira no teatro¹⁴⁷. “Noites brancas”, voltada para o delinear dos impasses de um personagem típico da classe média, também se destacaria entre as adaptações realizadas pelo dramaturgo¹⁴⁸. Nos especiais seguiria a linha de teatro popular oscilante entre os dramas elaborados no teleteatro e as tramas reinantes em romances ligeiros – como as novelas. Uma espécie de “teatro de comédia quiproquó” voltado para o riso fácil, ancorado na criação de tipos e na narrativa de episódios do cotidiano familiar, também seria testado e desenvolvido no seriado “A Grande Família”.

As formulações de Vianinha acerca da dramaturgia circunscrita ao universo da televisão não foram frutos de análise circunstanciais, nem tampouco serviam de mera justificativa para legitimar a opção de escrever para esse meio. Como afirmaria a crítica Maria Helena Dutra:

Muito antes de se aproximar do veículo, já preconizava que ele tinha em nosso país todas as potencialidades para ser uma grande arena de arte popular. (...) Sem idealizações, pois conhecia seus mecanismos, cooptações e ligeirezas, mas sabendo que, se nele houvesse colaboração de pessoas conscientes, alguma coisa poderia ser feita nesse sentido. Dentro de sua concepção, nenhum veículo, arte ou gênero poderia ser menor, caso tivesse real conteúdo popular. Uma opção talvez derivada do trabalho de seu pai, que se tornou famoso como autor de teatro, mas também de famosas novelas de rádio (MORAES, 1991, p. 237).

Decerto, a postura de Vianinha desde a muito vinha equacionando as possibilidades efetivas de realizar uma arte acessível a um público reconhecidamente maior do que aquele circunscrito ao teatro. Entretanto, torna-se necessária muita cautela quando se atribui essa perspectiva ao fato de o pai dele ter

¹⁴⁷ A atuação de Bibi Ferreira ocorreu na readaptação de Paulo Pontes e Chico Buarque, intitulada “Gota D’Água.

¹⁴⁸ A adaptação interpretada por Francisco Cuoco seria avaliada pela crítica Maria Helena Dutra como um “primor”, como “um dos melhores retratos já conseguidos em nossa televisão de personagens típicos da baixa classe média” (MORAES, 1991, p. 235).

desenvolvido um significativo trabalho no rádio e não se levam em consideração as suas próprias experiências no feito de teleteatro.

Entendendo que o campo de ação do intelectual na televisão dependia de sua capacidade de explorar as contradições internas do veículo, mais uma vez as palavras de Vianinha não deixariam dúvidas:

(...) nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, (...) o intelectual deve atuar e desenvolver seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a Censura não vai deixar, não vai permitir. Mas, diante desses milhares de problemas, que, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade¹⁴⁹.

A televisão, nesse horizonte, inscrevia-se entre os espaços a serem conquistados pelo dramaturgo, mas exigiria dele novas pesquisas no campo da linguagem. Para atingir a cumplicidade do telespectador, a estética televisiva requeria um intenso compromisso visual, tanto da ação dramática como da palavra. Essas questões seriam explicitadas na entrevista concedida a Marisa Raja Gabaglia, publicada em "O Globo", em 22 de março de 1973. A dinâmica da estética televisiva, na sua opinião, aproximava o trabalho das técnicas do cinema, mas, ao mesmo tempo, superava as expectativas cinematográficas, na medida em que demandava maior agilidade de cenas e estímulos. As cenas externas e o vídeo *tape* conferiam ao especial a "busca de linguagem nova, mistura de teatro e cinema, e específica para a televisão". Este aspecto tornava a estética televisiva "mais urgente e mais aguda".

Do ponto de vista do dramaturgo, a estética na TV manifestava características distintas:

¹⁴⁹ Palavras de Vianinha transcritas do livro de Dênis de Moraes (1991, p. 237).

A linguagem da televisão é um pouco mais complexa: usa menos gente do que o teatro, o diálogo é mais intenso, mais frequente, e a estruturação, mais simples. A linguagem é mais cotidiana que a do teatro, ‘voa’ menos e se apropria mais da linguagem falada. Em teatro, às vezes, a força poética do texto é que dá o peso e o clima (VIANNA FILHO, 1973)¹⁵⁰.

Diretores e críticos reconhecem a contribuição de Vianinha no processo de construção do “conceito de dramaturgia brasileira de televisão”, embora, como anteriormente se expôs, a caracterização de uma ou outra produção como “obra-prima” do autor possa induzir ao erro de classifica-la hierarquicamente, atitude que não acrescenta muito à análise geral da produção do dramaturgo. Mesmo assim, vale registrar que Paulo Afonso Grisoli, por exemplo, ao referir-se ao “Matador”, enfatizou a solidez de sua narrativa dramática e que sobre “Medéia”, Maria Helena Dutra, disse tratar-se de uma adaptação que poderia ser rotulada de obra-prima da televisão brasileira. Comentando a mesma obra, Grisoli afirmou tratar-se de “um filão que se experimentava” e que “refletia a maior inquietude transformadora da televisão brasileira” (MORAES, 1991, p. 234-235).

Por certo, o eixo norteador dos “Casos Especiais” e das adaptações para TV ancorava-se em uma investigação acerca da problemática do homem – “que era”, segundo Vianinha, “o seu ponto de partida e o fim”. Este aspecto, como se verá a seguir, destacar-se-ia na adaptação de “Medéia”, de Eurípedes.

¹⁵⁰ Comentário de Vianinha na entrevista concedida a Marisa Raja Gabaglia, intitulada “No teatro eu pesquiso, na televisão eu reafirmo. Com os dois me gratifico”, publicada no “O Globo”, 23.03.73. A mesma consta das páginas 154, 155 e 156 da coletânea organizada por Fernando Peixoto (1983). Esta citação em particular consta da página 155.

2.5. Medéia – um mito grego em paragens nacionais

No universo da programação televisiva, a opção de levar a um público tão abrangente textos considerados obras-primas do repertório universal, além de respaldar uma prática comum na indústria da cultura, parece se inserir no contexto do “milagre brasileiro”, pressupondo talvez um maior acesso à cultura e a denominada democratização das oportunidades¹⁵¹. Do ponto de vista da TV Globo, emissora que mantinha relações estreitas com o Estado, a iniciativa de promover a adaptação dos clássicos evidencia uma certa disposição a criar efetivamente um projeto cultural “universalizante” – inserido no contexto da internacionalização da economia e da abertura de mercados.

Não se tratava mais da simples adaptação para TV – como ocorrera anteriormente na TV Tupi, mas sim da tentativa de “transplantar os enredos originais dos clássicos para o contexto brasileiro do século XX, seguindo as exigências do padrão da emissora e configurando”, por último, “um estilo televisivo exclusivamente nacional na expressão e popular na intenção” (BETTI, 1997, p. 273).

O resultado desse investimento seria explicitado nas significativas adaptações de “Medéia”, “Mirandolina”, “Noites Brancas”, “Ratos e homens” e “A Dama das Camélias”, versões bem cuidadas e compactas confeccionadas por Vianinha. No entanto, entre todos esses roteiros, “Medéia” foi o que atingiu maior repercussão, pois abriu ao dramaturgo a possibilidade de explorar conflitos nacionais por meio do conceito e da estrutura formal da tragédia, tendo-se afigurado, nas palavras do dramaturgo, em 1973, como o trabalho mais gratificante que realizara para a televisão até aquele momento (VIANNA FILHO, 1973).

¹⁵¹ A expressão “democratização das oportunidades” é uma citação recorrente nos discursos dos políticos dos governos militares, especialmente das autoridades do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Para Vianinha esse aspecto contemplava uma questão nodal: a tragédia assumia uma significação plena no campo da criação voltada para o popular, na medida em que, através dela, abria-se a possibilidade de atingir tanto a elucidação da realidade quanto a interferência nela. A tragédia, sob o seu ponto de vista, expressava dramaturgicamente os impasses centrais do “povo”, e ainda, pressupunha, mediante a realização de suas potencialidades, a superação de seus limites. Por essa via, o dramaturgo reafirmava a perspectiva transformadora que cabia à produção dramática; entretanto, naquelas circunstâncias, esta interferência não poderia ser dimensionada nos mesmos termos dos tempos do Arena ou do CPC, pois a iminente ação censória do governo militar exigia a intensa busca de profundidade e de procedimentos assentados na pesquisa de novos meios de expressão e abordagem temática.

Citando as palavras de Brecht “afunde, aprofunde o máximo possível, por que só assim lá no fundo você vai descobrir a verdade, Vianinha diria:

(...) Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você consegue fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada (...) Eu acho que isso deve ser aplicado num nível de descoberta realmente em profundidade da tragédia – não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições da nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades, que eu acho que é aí só que a gente retira lá do fundo da alma (VIANNA FILHO, 1974-B, p. 183)¹⁵².

Cumprir lembrar que a compreensão da tragédia se distancia um pouco da forma como a ela aludiu Vianinha, ela implica um

¹⁵² Trechos da última entrevista de Vianinha, realizada por Ivo Cardoso, em fevereiro de 1974, antes da sua viagem para tratamento nos Estados Unidos. Parte das declarações foram publicadas na revista “Visão”, sob o título “Os olhos na tragédia”, em 05.08.1974. Outros trechos foram publicados pelo “Jornal do Brasil”. A íntegra da entrevista foi publicada na coletânea organizada por Fernando Peixoto, em 1983.

entendimento do “trágico” como uma visão de mundo específica, mediada por princípios filosóficos e estéticos. Sem dúvida, o conceito ultrapassa a sua concretização no gênero da tragédia e expressa-se em outras áreas. Surge no romance, nas artes plásticas, na música e até mesmo na comédia, como afirmou Anatol Rosenfeld (1976, p.10).

O estudo dos princípios de tragicidade, de longe conduzidos à possibilidade de serem abarcados em uma definição única e precisa, apresenta elementos característicos que podem nos auxiliar nesta análise. A articulação da tragédia ao “decorso de acontecimentos de intenso dinamismo”, por si só não definiria o gênero. O que marcaria como característica seria sua capacidade de “imitação não de pessoas, mas de ações e de vida”. Sob esta ótica, o trágico seria experimentado ao suscitar a “sensação de *mostra res agitur*”, quando atinge as “profundas camadas do nosso ser” estabelecendo uma “relação com o nosso próprio mundo”, causando um efeito que “subtrai-se em larga medida o tempo” (LESKY, 1976, p. 26-27).

Sem dúvida, outra característica básica da tragédia grega, apontada pelo especialista austríaco Albin Lesky, refere-se ao fato de que o “sujeito da ação trágica está enredado num conflito insolúvel” e aparece cômico de toda a problemática, portanto, ele sofre de forma consciente. Desse modo, “a prestação de contas é um dos seus elementos constitutivos”. Por isso, as personagens exprimem amiúde em cerrados diálogos os “motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam (LESKY, 1976, p. 26-27).

Na adaptação realizada por Vianinha, a questão fulcral do drama se mantém: Média se mostra dividida amor que nutre pelos filhos e o desejo de vingança contra o ex-companheiro. A tragédia, ambientada em um conjunto habitacional do Rio de Janeiro, incorpora músicas de escolas de samba, rituais de candomblé e outros elementos ligados às crenças populares (VIANNA, 1984, p. 217).

Embora o histórico do início da relação entre o casal seja suprimido (o que no original remete à lenda do Velo de Ouro), a

Medéia brasileira, tanto quanto a protagonista grega, voluntariosa e apaixonada, fugira com Jasão sem o consentimento da família. E depois, como o marido a abandonasse para unir-se a outra mulher – filha de Creonte, presidente da escola de samba local –, projetou uma surpreendente punição para aquela que pretendia desposar Jasão. A desforra, marcada por um crescente pavoroso, atinge também o pai da noiva e seus próprios filhos.

A versão brasileira suprime alguns personagens e, por vezes, os substitui por outras. No caso, o coro das mulheres de Corinto e a Coriféia¹⁵³ desaparecem do enredo, a serva Aia é substituída por Dolores – amiga e vizinha de Medéia. Um motorista de taxi também não aparece no texto original, mas a sua fala na adaptação se aproxima das palavras do personagem preceptor – orientador das crianças. Ambos se compadecem do sofrimento de Medéia e tem uma permanência cênica efêmera.

Algumas situações dramáticas também são invertidas na versão de Vianinha. No original, Medéia manda chamar Jasão, enquanto no texto brasileiro, ela se dirige até o ex-companheiro. Em outra cena, originalmente, o rei de Corinto (Creonte) vai à presença de Medéia e impõe que esta se exile, enquanto na versão ela é conduzida à força à presença dele. Aliás, o perfil das personagens também é alterado tendo-se em vista uma maior identificação com o telespectador: Medéia, na adaptação, é uma rezadeira ou mãe-de-santo, Jasão é um compositor de música popular pouco conhecido (de escola de samba) e Creonte é um mandatário local, presidente da escola de samba e talvez um promotor do jogo do bicho naquela área (ao seu nome é acrescentado Santana, provavelmente para aproximá-lo mais da realidade brasileira). No drama grego ela é considerada feiticeira, descendente do rei Aetes, da Cólquida, e ele é o verdadeiro herdeiro do trono de Iolco, argonauta – navegador ousado – que sob a orientação da deusa Atenas e com a ajuda de

¹⁵³ Coriféia é a chefe do coro do teatro antigo. O recurso do coro era largamente utilizado nas peças helênicas. No teatro de Eurípedes, o uso desta técnica representou uma inovação nos domínios formais da música e do verso.

Argos – figura mitológica de cem olhos e muito perspicaz – atingiu êxito na expedição que fez do Mediterrâneo ao Mar Negro a fim de resgatar o Velo de Ouro – condição imposta pelo usurpador do trono de seu pai. Creonte é o poderoso rei de Corinto.

No original de Eurípedes, Medéia expressa aspectos menos sagrados ou religiosos, comuns aos dramas do gênero trágico, mostrando-se mais humana no desenvolvimento das paixões do que outras protagonistas da sua época. O emaranhado de sentimentos que se agitam no seu íntimo não procede unicamente de deuses, semideuses e heróis, mas sim, de pessoas comuns.

Como se referem os especialistas, os deuses, em Eurípedes, “são menos deuses e mais humanos, no sentido em que suas sentenças oferecem certa flexibilidade, de harmonia com as paixões dos homens, diante dos quais aqueles transigem”. Sobressai o “temperamento versátil dos mortais”, ficando subjugado o “hieratismo clássico”¹⁵⁴. Dessa forma, “embora tomados inevitavelmente do Olimpo – que era para os gregos uma espécie de folclore, os temas tendem à diversificação. Submetendo-se à “vontade do poeta”, as temáticas “perdem o caráter impassível próprio da divindade” e exploram a “psique humana”. (NASCIMENTO, 1976, p. 9-10).

Sem dúvida, na tragédia grega, “a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separados por limites formais bem precisos”. Os personagens são cunhados mediante intrínseca dualidade, “tanto a aspiração à mais elevada iluminação do espírito, quanto o consumir-se no fogo das paixões” (LESKY, 1976, p. 27-28). No original são várias as personagens: Aia, Creonte, dois filhos de Medéia, Preceptor, Jasão, Coro de Mulheres, Egeu, Medéia, Frixo, dragões e um mensageiro, entre outros. O drama se desenvolve em Corinto e tem início com o prólogo no qual uma das personagens, a escrava Aia, expõe ao espectador os acontecimentos que estavam por vir: a “princesa da Cólquida que Jasão tirou de sua pátria e abandonou em terra estrangeira é

¹⁵⁴ Hieratismo se refere as coisas sagradas e as coisas sagradas.

sobretudo a mulher que se opõe a ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão (LESKY, 1976, p. 171).

Assim como a maioria das peças desse gênero, “Medéia” abrange uma temática mitológica, uma história fabulosa dos deuses, semideuses e heróis da Antiguidade, relatando a lenda de uma mulher sagaz e ardilosa, tomada pela paixão e pelo sofrimento. Filha de Aetes, rei da Cólquida (Costa do Mar Negro), Medéia fugiu com Jasão, chefe dos argonautas (tripulantes lendários da nau de Argon), quando, graças a sua astúcia e habilidade, ele se apossou do Velo de Ouro.

O Velo de Ouro era a lã do carneiro alado que transportara pelos ares Frixo, jurado de morte pelo seu próprio pai. Zeus, o deus principal do panteão grego, decidira salvá-lo, enviando-lhe um carneiro alado que o transportaria para a Cólquida, onde seria acolhido pelo rei Aetes, pai de Medéia. Este ordenara que pendurassem o Velo de Ouro do carneiro salvador em um carvalho guardados por dragões.

Jasão, nascido em Iolco, na costa meridional da Tessália, fora criado pelo centauro Quíron, nas montanhas do Pélio, pois seu pai, Eso, fora expulso do trono de Iolco pelo seu meio-irmão, Pélias. Quando, porém, Jasão atingira a idade adulta regressara à terra natal para reclamar do usurpador Pélias o trono de seu pai. Em desafio, Pélias exigiria que Jasão lhe trouxesse o Velo de Ouro da Cólquida, convencido de que o mesmo sucumbiria na aventura. (EURÍPEDES, 1976, p. 13). Contudo, Jasão, instruído por Medéia, sairia vitorioso. Ela o prevenira para que lançasse uma pedra no meio dos gigantes guardiões do Velo de Ouro; essa pedra teria a força sobrenatural de os enfurecer, a ponto de se aniquilarem mutuamente (EURÍPEDES, 1976, p. 32).

Jasão regressaria com o Velo de Ouro e traria consigo Medéia, que, apaixonada pelo herói, fugiria da casa do pai, o rei Aetes. Na companhia do amante, Medéia persuadiria as filhas do rei Pélias a fazer o pai ferver em um líquido mágico, sob o pretexto de que o soberano rejuvenesceria. Após a morte de Pélias, Medéia e Jasão

seriam expulsos do reino de Iolco e depois acolhidos pelo rei de Corinto, Creonte.

Tomado pela ambição, Jasão não tardaria a trair a amante e seus filhos, desposando a filha de Creonte, herdeira da coroa de Corinto. Ultrajada, Medéia proclamaria em altos brados o seu desejo de vingança e maquinaria sua desforra. Em sua dor e desgraça não pouparia sequer os próprios filhos, frutos de sua junção com o argonauta e atingiria Creonte e sua família.

Em termos formais, as situações dramáticas da peça, decorrentes da ameaçadora fatalidade, são apresentadas mediante eloquente oratória, enternecedoras tiradas, maldições e pragas. Mas carregam sutilezas que, cotejadas ao tom sarcástico, evidenciam uma singularidade pouco comum nas obras de sua época. Como se sabe, as tragédias helênicas normalmente comportavam algumas partes dialogadas e outras cantadas, por vezes acompanhadas pelo som de flautas. Estas partes, definidas como coro consistiam de estrofes, ápodos, antístrofes e, geralmente, teciam comentários morais, discordantes ou não em relação às atitudes da personagem referida na cena. No caso de “Medéia”, o coro seria composto por mulheres de Corinto, onde o drama se desenrola.

Decerto, trata-se de uma peça que apresenta “construção uniforme” a partir da figura central que “ora explode em lamentações selvagens, ora se fecha em silêncio”. Desde o prólogo, o ódio com que a protagonista olha os filhos “faz a ama estremecer, num pressentimento daquilo” que estava por acontecer (LESKY, 1976, p. 171).

Há que se notar como chamam a atenção os especialistas, que a retórica das lamentações e a pouca sensibilidade das personagens expressas em diálogos e/ou monólogos que perpetuam horrores – uma das características da tragédia grega – aparecem atenuadas em “Medéia” devido aos “elementos psicológicos e aos movimentos de irresolução da figura principal, provocadora dos males”. Os embates pelos quais passaria a personagem Medéia, cindida por um constante confronto entre o amor-próprio ferido e o sentimento materno, apresentam aspectos que fogem ao caráter rígido e

estático próprio da natureza das fábulas. A personagem, transformada em assassina por Eurípedes, mostra-se como uma pessoa demoníaca e não como uma bruxa¹⁵⁵.

A ira da protagonista intensifica-se quando Creonte decide despejá-la de sua casa (na versão brasileira) ou arrancá-la do palácio, expulsando-a do reino de Corinto (no texto original). Na versão grega, Creonte, de cetro em punho e seguido por guardas, dirige-se a Medéia, revelando:

Creonte: É a ti que eu falo, Medeia de olhar soturno, que te irritas contra teu marido. Troca este país pelo desterro, leva contigo os teus dois filhos, e sem demora! Eu é que farei executar a ordem e não voltarei ao palácio antes de te haver lançado fora das fronteiras do país.

Medéia: Ai de mim! Estou aniquilada! Infeliz! Estou perdida! Os meus inimigos desfraldam todas as velas e já não tenho porto seguro onde me abrigue da maldição. Entretanto, far-te-ei uma pergunta. Creonte, apesar da minha desgraça, por que motivo me expulsas, Creonte?

Creonte: Tenho medo de ti... por que ocultá-lo? Tenho medo que faças à minha filha qualquer mal irreparável. Muitas razões simultâneas contribuem para os meus receios: tu és hábil, perita em vários malefícios e sofres por haver perdido o leito conjugal. Ouvi dizer... informaram-me... de que ameaças te vingar no sogro, no esposo e na desposada. Por isso, antes de sofrer as consequências, vou tomar minhas precauções. Mais vale hoje para mim o teu ódio, mulher, do que a fraqueza para contigo e, mais tarde, os gemidos incessantes (EURÍPEDES, 1976, p. 24-25).

Na adaptação, Medéia é levada à força por capangas à presença de Santana Creonte. A linguagem estabelecida no diálogo recebe outra roupagem e a ela são adicionados provérbios

¹⁵⁵ Aliás, convém lembrar que é possível, segundo Lesky, que a versão de “Medéia”, de Eurípedes, tenha buscado inspiração no mito de Procne, que teria assassinado o filho para vingar-se do marido Tereu (1976, p. 171).

populares, mas no seu conjunto mantêm a austeridade nas falas. Ao som de uma batucada que vai aos poucos se exaurindo, processa-se o seguinte diálogo:

Santana Creonte: Vai embora desta zona, agora mesmo. Não deixe nem a respiração aqui. Vá agora!

Medéia: Nela eu posso ser traída, mas não posso viver. Você não é autoridade. Que lei é essa que te permite expulsar os outros de suas casas?

Santana Creonte: A lei da polícia, se eu quisesse... Por causa das ameaças que você deixa em todo lugar. Mas eu estou aqui pela minha lei: olho por olho, dente por dente. É a lei do lugar, onde todo mundo é infeliz.

Medéia: Você deve ter mesmo uma lei só pra você, porque nenhuma outra você cumpre.

Santana Creonte: Segura esta língua mulher, segura...

Medéia: Eu sei que a presença da pessoa traída incomoda muito aos traidores. Agora, fora ter sido traída, que outro crime eu cometi?

Santana Creonte: Nenhum, mulher... Fora as promessas, nenhum...

Medéia: Mas o que foi que eu fiz?

Santana Creonte: Medo, medo. Você me dá medo, Medéia. Quem gosta de sentir medo? O inimigo se virando por perto. Vá embora. Arruma as coisas, arruma os teus feitiços e vai embora daqui.

Medéia: Eu não posso, Santana. Eu não posso... Você sabe que meu pai, que é tão poderoso quanto você, me expulsou de casa. Você sabe que minha família, nem o meu nome pronuncia...

Santana Creonte: Eu não quero ouvir lamento de quem até pouco tempo eu ouvia desafio. Vá embora, Medéia! Procure outro pouso longe, longe daqui!

Medéia: E meus filhos? Vão ter que pagar por estarem no mundo?

Santana Creonte: Eles pagam pelo destino da mãe deles.

Medéia: Por favor, Santana. Eu sei... vocês fazem ofensa, humilham e depois se irritam quando a vítima geme. Só falta você exigir que eu me ajoelhe.

Santana Creonte: Mas você não se ajoelha, não é Medéia?

Medéia: Por favor, Santana. Por favor, me dê mais um dia. Só mais um dia. Eu posso sair assim daqui... com meus filhos, por aí, assim... Eu posso...

Santana Creonte: Você quer mais tempo para fazer maldade, Medéia?

Medéia: Casa tua filha, homem! Ela é jovem, linda. É a eleita. Casa, casa tua filha! Derrama rua festa, teu chope. E me deixa aqui com a minha raiva. Não é permitido ter? Mas me dá só mais um dia a mais. Só um dia... Você tem medo de mais um dia? Tem medo de mim, Santana? De mim? Sou mulher, Santana, assustada, sem forças para suportar a ingratidão de Jasão... Não me transforme em agressora.

Santana Creonte: Tenho medo de fazer bondade à inimigo, mas já que teus filhos também são filhos de Jasão. Está bem Medéia... Um dia só, nem um minuto a mais. Um dia só... (VIANNA FILHO, 1972).

No original de Eurípedes, o diálogo travado entre Creonte e Medéia recebe um tratamento mais racionalista, fundamentado na mitologia, com a inserção de aspectos atuais, emergentes no seu tempo. As alusões aos acontecimentos políticos e problemas de educação nos fornecem elementos para acreditarmos na

desenvoltura de um espírito fundamentado na razão e na evidência das demonstrações. Observando a continuidade do diálogo entre as personagens referidas é possível perceber claramente a alusão a estas questões:

Medéia: Coitada de mim! Não é a primeira vez, mas já são muitas, Creonte, que a minha reputação me prejudica e causa grandes embaraços. Nunca se deve, quando se é naturalmente judicioso, dar aos filhos uma instrução demasiado desenvolvida, porque além da censura de ociosidade que se lhe faz, eles concitam ainda a inveja e a malevolência dos seus concidadãos. (...) Admite-se que os homens têm conhecimentos variados: julgue-se alguém superior a eles e considerá-lo-ão perigoso para a cidade. Eu também participei desta sorte: a minha ciência torna-se odiosa a uns, e outros acham-me inocente. (...) Todavia não sou sábia. Assim, pois, me temes, receias um atentado. Não tremas diante de nós. Não estou em situação de pecar contra príncipes. (...) Que se casem, que sejam venturosos, mas que me deixem habitar o país. Apesar da injustiça que se me faz, calar-me-ei, vencida por mais fortes do que eu.

Creonte: As tuas palavras são agradáveis de ouvir. Mas no fundo do coração – e isso arrepiava-me – tu meditas uma desgraça; é por isso que confio menos em ti do que antes. Ora de uma mulher pronta a irritar-se (outro tanto direi de um homem) mais facilmente nos pomos de sobreaviso do que daquela que se cala por astúcia. Parte, pois, o mais depressa que puderes. Basta de palavreado! A minha decisão é irrevogável. Não haverá artifício que te faça permanecer junto de nós, visto que é minha inimiga.

(...)

Medéia: Expulsar-me-as? Não tens consideração pelos meus rogos?

(...)

Creonte: Por que resistes e não saís do país?

Medéia: Só um dia! Deixa-me ficar apenas o dia de hoje para acabar de resolver quanto ao lugar do nosso exílio e reunir os recursos para os meus filhos, uma vez que o pai não considerou a forma de lhes proporcionar. Piedade para eles! Tu também tens filhos, és pai (...)

Creonte: A minha vontade não será, decerto, a de um tirano, mas a benevolência tem-me sido funesta. Bem vejo, mulher, que mesmo hoje cometo um erro: no entanto, obterás esse favor. Previno-te, porém, de que se amanhã a tocha dos deuses te tornar a ver, a ti e teu filhos, dentro destas fronteiras, tu, Medéia, morrerás. Disse, e não terei mentido. E agora, se há de ficar, fica, mas um dia, um dia só: não poderás realizar nenhum malefício que temo (EURÍPEDES, 1976, p. 25-28).

Na versão brasileira, a questão da educação é tratada de outra forma. Se em Corinto, a educação poderia provocar a inveja e a malevolência entre os concidadãos, no caso carioca, a questão aparece vinculada às dificuldades de acesso à educação por parte das pessoas de baixa renda.

Jasão: (...) E olha Medéia, eu vou dar dinheiro para as crianças.

Medéia: Mas nessa pobreza na qual a gente vive, uma mulher precisa de ajuda de ninguém. Mas os filhos precisam dos pais mais do que em qualquer outro lugar. Você quer novos amores? Procure novos amores. Mas educa teu filho, educa a tua filha, apoia tua mulher” (VIANNA FILHO, 1972)

Ainda nesse diálogo do casal nota-se, na versão de Vianinha, maior mobilidade de sentimentos do que na original. Há que se ressaltar, no entanto, que Eurípedes abalou a rigidez dos caracteres da peça, concedendo às suas personagens um perfil psicológico perante o drama do qual eram testemunhas ou comparsas – aspecto considerado inovador para a época.

Enquanto isso, Medéia alardeava em Corinto:

Medéia: (...) salvei-te, como sabem todos os gregos que embarcaram contigo no Argo. Tinham-te mandado submeter ao jugo os touros e semear os sulcos da morte. Ora o dragão que envolvia o Velo de Ouro nas suas mil roscas tortuosas e o guardava sem nunca adormecer, eu o matei e alcei para ti o facho da vitória¹⁵⁶. Eu mesma traí o meu pai a minha casa e vim contigo à cidade do Pélio, em Iolco, mais apressada que prudente. Fiz sucumbir Pélias da morte mais cruel, pela mão das próprias filhas, e desembarcei-te de qualquer temor. Eis os serviços que te prestei, ao mais celerado de todos os homens. Depois atraíste-me, tomaste posse de novo leite, tu que geraras filhos! Se não fora isso, ainda terias desculpa de cobiçar o novo tálamo (casamento). Mas que é feito dos teus juramentos? Saberei algum dia qual o teu pensamento? Crês que os deuses de então já não reinam ou que, entretanto, estabeleceram outras normas para os homens, pois que tens consciência do teu perjúrio para comigo? (EURÍPEDES, 1976, p. 31-32)

A protagonista brasileira, embalada pelo som de um bolero triste, relembra toda a sua saga, que agora considera ter sido em vão:

Medéia: Você pensou em mim? Eu deixei minha casa execrada por meu pai, meu irmão e minha família toda. Ti dei dois filhos. Você não fez legal a nossa união e eu aceitei, cega de confiança porque nós íamos esperar dias melhores. E trabalhei por você. Aguentei, ali... os teus desânimos, tua vacilação. Você perdeu vários empregos, ganhando uma miséria por aí, tocando violão. E eu ali..., trabalhando, trabalhando, trabalhando... Você ficou doente durante seis meses numa cama. E eu ali... na tua cabeceira. Minha pele secando, meu corpo murchando... E eu ali firme, aguentando tudo. Paguei a tua roupa. Paguei para você comprar o direito de gravar o seu primeiro disco que só nós ouvíamos e mais ninguém. E se eu não tivesse filhos com você, Jasão, você poderia ir embora que eu estava pouco me incomodando... porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o ajudou na desgraça é um fraco. Não merece missa.

¹⁵⁶ Referência de Medéia ao fato de ter alertado Jasão quanto à forma de se livrar dos dragões gigantes, guardiães do Velo de Ouro.

Jasão: Você não me sustentou. Foi tudo dividido, você sabe disso...
E, olha Medéia, eu vou dar dinheiro para as crianças... (VIANNA FILHO, 1972).

A protagonista, repleta de amargura, após alcançar a concessão de Creonte, decide planejar detalhadamente a sua vingança. Para isso, pede a ajuda do motorista de táxi, esposo de Dolores, solicitando que a conduzisse a um lugar onde pudesse pensar. Embora relutante, o mesmo não consegue negar seus préstimos, pois mantinha com ela uma dívida de gratidão: com suas rezas, ela o havia curado de dores terríveis, afastara-o da miséria, havia salvado a sua vida. Reconhecendo que as ervas e os passes¹⁵⁷ dela o haviam ressuscitado, consente em transportá-la em seu automóvel, mas indaga sobre as intenções dela. A isso ela responde prontamente: “Eu vou até onde o meu ódio me levar ou até onde eu levar o meu ódio”. Convém lembrar que nem esse personagem, nem tampouco esse diálogo aparece no texto de Eurípedes. Todavia, na adaptação feita por Vianinha, ambos surgem talvez de a necessidade demonstrar os poderes de Medéia e de reafirmar seu perfil místico.

Outro aspecto que também merece atenção é o fato de, na versão brasileira, o coro ser suprimido. Como se sabe, esse recurso técnico era muito utilizado nas peças helênicas com o intuito de explicitar comentário morais em relação às atitudes tomadas pelas personagens, chamando por vezes a atenção deles, levando à tona aquilo que poderia ser entendido como a própria consciência crítica do personagem. Ocorre que no texto produzido para a televisão, esse recurso, muito peculiar aos espetáculos teatrais, não parecia adequado. Talvez por esta razão, na adaptação de Vianinha, essa função tenha sido transferida a outros personagens, como é o caso de Dolores e seu esposo, que procuram dissuadir Medéia da vingança. O próprio Jasão tenta convencer Medéia de desistir dos

¹⁵⁷ Ato de passar as mãos repetidamente ante os olhos de uma pessoa para magnetizá-la, ou sobre parte doente de seu corpo para curá-la. Descarrego.

seus planos. Entretanto, muito sagaz, ela procura reconquistar a confiança de todos, mostrando-se resignada diante do sucedido. Procura o ex-companheiro, minutos antes do seu casamento, mostrando-se arrependida e lhe desejando felicidades.

No original, Medéia não aceita as ofertas de Jasão e procura exílio junto a Egeu, rei de Atenas. Sabendo que este se mantinha sôfrego por adquirir descendência, prontifica-se a dar-lhe filhos. Egeu, filho de Pandíon e descendente de Cécrops (a quem sucedera no trono de Atenas), constituir-se-ia mais tarde no seu segundo marido – isto, porém, ocorreria além da ação dramática prevista por Eurípedes. Mergulhada no infortúnio, embora aparentemente conformada diante dos desígnios que o destino lhe reservara, a mulher coloca em curso o seu plano de vingança. Manda um dos servos a Jasão, pedindo-lhe que venha a sua presença. Diante dele, planeja pronunciar “frases brandas”, diria: “estamos de acordo, que ele fez bem em nos abandonar para se unir com a princesa, que suas resoluções são úteis e felizes (...)”. E procuraria convencê-lo a receber os filhos, carregados de presentes destinado à jovem esposa. Um véu fino e um diadema de ouro cinzelado seriam as dádivas enviadas à filha de Creonte. Envenenados, o véu e o diadema causariam uma morte horrível aos que nele tocassem. Na versão brasileira, a própria protagonista se dirige ao ex-companheiro e ouve os termos da ajuda que lhe prousera:

Medéia – É, sei que você tem pouco tempo, mas o meu tempo é mais curto ainda, eu tenho doze horas pra sair daqui com as crianças. Eu não tenho pra onde ir.

Jasão – Claro, claro. Eu vou falar com Santana. Sabe, eu pensei em vender o nosso apartamento. Isso não é nada pra ele. Ele pode perfeitamente comprar. O dinheiro fica todo com você. Isso vai lhe ajudar. O dinheiro dá uma certa tranquilidade. E você tem direito de ser feliz, Medéia. Eu pensei até... Sabe, Santana tem um orfanato e as crianças ficam lá, tem brinquedos, tanques de areia. Eles servem geleia no lanche... Eu pensei até se as crianças ficassem lá um pouco

pelo menos... No Domingo, eu ia apanhá-las e podia passear com elas. Sabe, Santana tem um sítio, em Miguel Pereira, com piscina....

Medéia – Será que Santana aceita as crianças lá no orfanato?

Jasão – Eu sei onde está o coração dele...

Medéia- É, está bem assim. Eu vou fazer uns doces. As crianças vão à festa, vão levar doces de presente pra Santana e pra tua mulher (VIANNA FILHO, 1972).

Dando prosseguimento ao seu plano de ação, Medéia convence Jasão a receber os filhos na festa de casamento e, como prova de sua rendição (“como gesto de paz”), revela que enviará doces para a noiva e para o pai dela. Realizado o casamento, sob o badalar dos sinos da igreja local e sob uma chuva de pétalas de flores, a cena se reporta à festa. Creusa, a noiva, recebe dos filhos de Jasão a encomenda de Medéia. Prova os doces e começa a passar mal. Em seguida, seu pai também dá sinais de envenenamento.

Na quarta e última parte da apresentação, o infortúnio é anunciado pelos quatro ventos:

Veneno, veneno... Santana e a noiva foram envenenados no meio da festa, no meio da festa de casamento. No meio de uma alegria que eu nunca vi. Creusa começou a passar mal. As mãos no estômago, na garganta... Pálida, suando... De repente também Santana pálido, suando, estende os braços como se quisesse agarrar um resto de vida que sobrasse... Os olhos saltando das órbitas. Um grito preso na garganta... Foi terrível. Caíram os dois sobre a mesa. Dizem que foi Medéia. Medéia, sim! Veneno! Mataram Santana e a noiva. Veneno! (VIANNA FILHO, 1972)

A descrição da morte da princesa e de seu pai no texto de Eurípedes é descrita pelo mensageiro com maior densidade e riqueza de detalhe, com uma tonalidade dramática ainda mais exacerbada:

Mensageiro – Colocou o diadema de ouro na cabeça. Diante de um espelho límpido compôs o cabelo, sorrindo à imagem inanimada da sua pessoa. Em seguida levanta-se, desce do trono e começa a andar pela câmara. Graciosamente avança o pé alvíssimo. As ofertas dão-lhe transportes de alegria. Cada vez mais se ergue na ponta dos pés e admira o calcanhar. Logo, porém, se produz um espetáculo medonho: muda de cor, dobra-se em duas, recua; os membros tremem; mal tem tempo de se deixar cair no trono para não estatelar no chão. Uma criada velha, julgando talvez fossem furores de Pã¹⁵⁸, ou de qualquer deus, que a tomavam, solta um grito de súplica. Imediatamente lhe observa uma espuma branca que lhe acode à boca, lhe vê revirarem-se as pupilas e o sangue abandonar o corpo. Então, em vez da prece religiosa, profere uma longa lamentação. Sem demora se precipita uma serva aos aposentos, outra para o recém-casado a fim de lhe comunicar o acidente da esposa. (...) já ela, até aí sem voz e desmaiada, recupera os sentidos, soltando um grito terrível. Um duplo flagelo a torturava: a coroa de ouro na cabeça expelia uma prodigiosa torrente de fogo devorador, e os véus levíssimos, presente dos enteados, mordiam a carne branca da infeliz. Foge, após levantar-se do trono, esbraseada, sacudindo o cabelo em todos os sentidos, a fim de expulsar o diadema, mas o ouro continua fixo na cabeça, como se ali fora soldado, e o fogo (quando ela oscila com mais força o cabelo) redobra de esplendor. Cai por terra, vencida do infortúnio, inteiramente irreconhecível (...) Ora, o pai, coitado!, na ignorância da catástrofe, entra de súbito no aposento, lança-se sobre o cadáver, geme, envolve-os com os braços e beija-o (...) Ao finalizar os seus lamentos e soluços, quer endireitar o corpo alquebrado, mas este adere, como a hera nos ramos do loureiro, aos finos véus, e é uma luta terrível. Tenta levantar um joelho e não pode. Se puxa com força, a carne separa-se dos ossos. Finalmente renuncia e dá a alma, pobre homem, pois o mal é mais forte do que ele. Jazem mortos, a filha e o velho pai, lado a lado. Que lágrimas não merece o seu infortúnio! (EURÍPEDES, 1976, p. 63-64)

¹⁵⁸ Pã é definido, originalmente, em nota de rodapé, como o “deus dos pastores, dos rebanhos e das florestas, representado como um demônio rústico, em parte homem e em parte animal” (EURÍPEDES, 1976, p. 63).

O desfecho do drama também se apresenta de forma diferenciada nos dois textos. No primeiro, Medéia acaba se exilando e fica subentendido que, em Atenas, se casaria com o rei Egeu. Na versão de Vianinha, Medéia não suporta a dor de ter assassinado os próprios filhos e se suicida. Esse final reservado à protagonista talvez tenha sido considerado o mais ético de acordo com os padrões morais do dramaturgo ou da emissora. Se o processo de moralização da trama, no enredo grego, ocorre de forma gradativa durante o desenrolar do espetáculo, através dos cânticos do coro das mulheres de Corinto e da figura da Coriféia, o gládio projetado para as crianças e o filicídio cometido, na adaptação, não seriam justificados pela traição, muito pelo contrário, os atos de Medéia mereceriam a morte como punição.

A versão brasileira do clássico foi apresentada na série “Casos Especiais”, pela TV Globo, em meados de 1972. Subdividida em quatro partes, a tragédia, na primeira delas esboça a traição de Jasão e a tentativa de Santana Creonte de expulsar Medéia da sua área de influência; na segunda, Medéia começa a tramar sua vingança; na terceira, encenam-se os preparativos para a cerimônia do casamento e a aparente rendição de Medéia; na última, é anunciada a morte de Santana Creonte e de sua filha Creusa, enquanto a protagonista realiza o filicídio e, em seguida, se suicida. Por certo, a maior tragédia da Medéia brasileira não era a traição do companheiro, mas sim a humilhação a que eram submetidos os pobres. A submissão de uma mulher aos desmandos de um mandatário local e a falta de justiça são denunciadas pelo enredo proposto por Vianinha.

Como diria Maria Helena Dutra, a adaptação de “Medéia” provaria que, mesmo no pior período de férrea censura, a televisão admitia a “inteligência”. Vianinha – complementar a crítica – “sem fazer comícios ou querer brigar na área do impossível e do proibido” conseguiu realizar um trabalho, no qual, sob o “manto da peça e do mito grego”, mostrou “com força a realidade do país

e desenhava sem paternalismo ou arquétipos o perfil de seus oprimidos e contraditórios habitantes”¹⁵⁹

Assim, o dramaturgo acaba discutindo um dado perfil dos oprimidos e mostrando que, de uma forma ou de outra, eles apresentam uma capacidade de reação ao que lhes é imposto, mesmo que para isso sejam punidos com a perda da própria vida. A postura assumida por Medéia, personificada pela atriz Fernanda Montenegro, seria reveladora nesse sentido. Seus traços parecem representar a disposição da protagonista de enfrentar com coragem o que a vida lhe reservara.

¹⁵⁹ Estas palavras de Maria Helena Dutra foram publicadas pelo “Jornal do Brasil”, em 06 de outubro de 1979.

3. A inventividade dramática nos “Casos Especiais” de Vianinha

Os “Casos Especiais” influenciaram de forma decisiva a renovação da teledramaturgia, pois destacaram-se no processo de busca de linguagens adequadas de narrativas mais concisas do que os teleteatros e as novelas. Mas como se afirmou no capítulo anterior, algumas das experiências pioneiras da televisão brasileira, em meio às incertezas e os desacertos, ofereceram elementos importantes aos projetos de gestão desse tipo de teledramaturgia.

Os experimentos efetuados no programa “TV de Vanguarda” (Rio de Janeiro), por exemplo, foram marcantes nesse sentido, embora se circunscrevessem a realizações que seguiam a estética do palco italiano, do teatro tradicional. Com o intento de apresentar na TV versões de peças de teatro, o programa daria os primeiros passos em direção à expectativa de criação de uma linguagem compatível com o veículo. Tecnicamente, essas produções dispunham apenas dos limitados recursos oferecidos pelos estúdios improvisados e pelas câmeras sustentadas sobre tripés e rodas, ancorando-se nos conhecimentos advindos da dramaturgia confeccionada no rádio e no cinema. Apesar de todas as dificuldades, o programa manteve-se no ar por um longo período, de 1952 a 1967, chegando a transmitir cerca de quatrocentos espetáculos, inseridos em um repertório que incluía peças nacionais e estrangeiras, clássicas e contemporâneas¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Os espetáculos do “TV de Vanguarda” tiveram grandes momentos com a direção a cargo de Cassiano Gabus Mendes. Dionísio Azevedo atuava com mais constância como ator do que como produtor. Walter Jorge Durst assumiria a direção do programa por dez anos e Benjamim Cattam o substituiria nos últimos cinco anos do programa, introduzindo inovações no seu formato. Cf. informações publicadas em “O teleteatro paulista nas décadas 50-60”, editado com o apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo.

A princípio a escolha das peças do programa carregava um caráter aleatório. Mas o diretor Walter Jorge Durst já manifestava suas preferências por apresentar textos brasileiros ancorados em adaptações de romances, novelas e contos, na medida em que julgava obter melhores resultados nas produções nacionais. Comentando esse aspecto, ele afirmaria: “os próprios cenários, pareciam funcionar melhor nas encenações de textos brasileiros, por retratarem uma realidade não só mais próxima, como também familiar. Desprovidos de recursos, os cenógrafos utilizavam e reaproveitavam o mesmo material”¹⁶¹.

Em 1955, o programa “TV de Vanguarda” seria reconhecido pelo jornal “O Estado de S. Paulo” como o melhor na “categoria de programas de Inovação em Televisão” e considerado “fundamental na formação de profissionais de televisão”. Nesse período, surgiram também outros programas na linha do teleteatro como “O Contador de Histórias” (na TV Tupi) e o “Teledrama” (na TV Paulista). No entanto, apesar dos arroubos de otimismo manifestados pela crítica, imperavam a improvisação e malabarismos necessários para suprir a falta de recursos e condições materiais para a realização dos programas. Fotos remanescentes do período simultaneamente retratam os esforços das pessoas envolvidas na vontade de dominar a linguagem dramática do novo meio de comunicação, mas não deixam de explicitar a pobreza da cenografia e dos figurinos – aspectos que vêm a confirmar o idealismo das produções nos primeiros anos da televisão no Brasil.

Em meados da década de 1950, mesmo sem contar com os recursos de videoteipe, câmeras portáteis e edição eletrônica, a televisão brasileira já procurava levar a público autores universalmente consagrados como Ben Hecht, Williams Shakespeare, Luigi Pirandelo, John Steinbeck, Lilian Hellman, Jerome Weideman, Tennessee Williams, Horace Mcloy, Virginia Killog

¹⁶¹ Esse comentário de Durst consta da publicação “O teleteatro paulista nas décadas 50-60”, editado com o apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo.

e André Cayatte. Contando com apenas um pequeno elenco fixo, as peças apresentadas adequavam-se ao número de atores disponíveis, tornando-se necessário encontrar textos adequados ao elenco. Os artistas, por sua vez, trabalhavam em um ritmo acelerado, memorizavam os textos, cuja duração variava entre três e quatro horas de duração, e ensaiavam em um curto espaço de tempo, pois os espetáculos eram transmitidos de quinze em quinze dias¹⁶².

O programa seria renovado a partir de 1962, com a direção de Benjamim Cattán. Considerando que a televisão deveria ter como finalidade a difusão da cultura geral, Cattán trazia a proposta de introduzir na TV um “aprendizado literário e teatral”, oferecendo ao telespectador informações que pudessem contribuir para o entendimento de significativos espetáculos da literatura e da dramaturgia mundial. Dessa maneira, optava por fazer a apresentação prévia da produção, contextualizando a vida e obra do autor. Essa iniciativa partia da ideia de canalizar a atenção dos telespectadores para o “verdadeiro” sentido da obra.

Paralelamente a essa iniciativa, Cattán empenhar-se-ia na organização de outra realização importante, a promoção de um concurso de peças para a televisão. No concurso realizado em 1965, foram classificados nos três primeiros lugares Vianinha, Osman Lins e Plínio Marcos. Assim, o programa contribuía para a revelação de novos talentos nacionais e os colocava lado a lado, com autores como Sófocles, Ibsen, Garcia Lorca, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, Gianfrancesco Guarnieri, Abílio Pereira de Almeida e Jorge de Andrade (TÁVOLA, 1996, p. 82-83).

De 1952 a 1960, o “TV de Vanguarda” realizava-se por intermédio de transmissões ao vivo. A partir de 1960, utilizaria o videoteipe, porém, devido ao insuficiente número de teipes, eram poucos os teleteatros gravados com antecipação. A única unidade de VT existente na TV Tupi ocupava-se, preferencialmente, das gravações de futebol, na medida em que estas podiam ser copiadas

¹⁶² Cf. informações publicadas em “O teleteatro paulista nas décadas 50-60”, editado com o apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo.

e distribuídas para emissoras das demais cidades brasileiras equipadas com videoteipe.

A chegada deste equipamento ao Brasil marcou uma nova etapa na história da TV, pois permitia simultânea gravação de imagem e som, algo inédito até então. Embora o videoteipe tenha sido recebido como uma fantástica inovação tecnológica pela maioria dos profissionais de TV, alguns acusavam que faltava às gravações a vivacidade e o calor das transmissões ao vivo. Na prática, porém, prevaleciam as opiniões favoráveis à inovação, uma vez que se vislumbrava a alternativa de colocar no ar produções mais elaboradas, viabilizadas, principalmente, pela possibilidade de correção de erros. O VT seria considerado um divisor de águas na história da televisão em todo o mundo, atribuindo-se-lhe, além das vantagens acima enumeradas, o sentido de obra duradoura, tal qual o cinema (TÁVOLA, 1996, p. 75).

Vale retomar aqui o relato de casos curiosos a respeito das primeiras experiências na utilização do videoteipe. O primeiro diz respeito ao fato de que para “comemorar a chegada da nova conquista técnica”, realizou-se um espetáculo “todo gravado em videoteipe e transmitido pelo TV Vanguarda”. A peça escolhida foi “Hamlet”, de Shakespeare. Contudo, se em 1953, a peça permaneceu ao vivo no ar cerca de três horas, a sua gravação em videoteipe demorou mais de 24 horas para ser concluída, causando grande decepção àqueles que acreditavam na agilidade proporcionada pelo equipamento. Algum tempo depois seria gravada a peça “Duelo”, baseada no conto de igual título de autoria de Guimarães Rosa. Por erro de cálculo em relação a sua duração, Durst foi surpreendido pelo término da fita de VT exatamente quando a gravação se aproximava do desfecho final, interrompendo a cena do duelo. Diante desta situação “não houve outro recurso senão” transmitir “a cena ao vivo” no TV Vanguarda¹⁶³.

¹⁶³ A encenação de “Hamlet” contou com a presença de Lima Duarte, Fernando Balleroni, Laura Cardoso, Maria Helena Dias, e no papel-título, Luiz Gustavo. Da

Haviam muitas expectativas em torno do novo equipamento técnico. A utilização do videoteipe possibilitava a racionalização das produções e maior precisão ao se organizar a produção, permitindo ainda o intercâmbio e a comercialização dos programas prontos. A redução dos programas ao vivo concorria para que as produções viessem a refinar-se, alcançando melhor qualidade e patamares expressivos de criatividade. Ainda assim, dada a insuficiência de fitas necessárias para atender à programação diária das emissoras, somente os espetáculos considerados mais importantes eram gravados em videoteipe. De qualquer maneira, há que se reconhecer que este invento transformaria radicalmente a linguagem da televisão, mas, anos depois, influenciaria de forma direta o processo que culminaria com a centralização da produção dos programas no eixo Rio-São Paulo, inibindo as produções locais. As inovações possibilitadas com o VT, somadas ao surgimento do Sistema Nacional de Telecomunicações, que viabilizava as transmissões diretamente dos centros produtores, contribuiria para etapa de consolidação das redes nacionais de televisão.

O desenvolvimento da televisão brasileira na década de 1960 foi marcado não apenas pelas inovações técnicas que a acompanharam, mas, especialmente, pelo chamado fortalecimento da consciência dos profissionais do meio¹⁶⁴. A preocupação com a ordenação das funções e com a adequada engrenagem entre os diversos setores que colocavam o programa no ar, somada às conquistas pretendidas por esses profissionais, demandaria a busca de uma linguagem específica para o veículo, como também uma

transmissão de "Duelo" participaram Lima Duarte, Henrique Martins e Lolita Rodrigues (TÁVOLA, 1996, p. 77-78).

¹⁶⁴ A dublagem de filmes, juntamente com o videoteipe, também é considerada um marco na programação dos canais nos primeiros anos, pois permitiu organizar a programação com intervalos preenchidas pelas séries filmadas. Desse modo, garantiam-se consideráveis índices de audiência e sanava-se o problema das entrevistas feitas às pressas para preencher os "vãos", dando-se início a uma política de programação dosada pelas necessidades variadas de entretenimento (TÁVOLA, 1996, p. 81).

gestão administrativa com visão empresarial do mercado a que se destinavam as suas produções. Portanto, o conhecimento técnico das funções específicas e o reconhecimento das bases de manutenção do veículo iriam gerar a percepção da necessidade de controle sobre as técnicas publicitárias. Com elas surgiram as pesquisas junto ao mercado e a observação do comportamento do telespectador¹⁶⁵.

Dados do IBOPE revelam que, se nos finais da década de 1950, existiam cerca de um milhão e meio de telespectadores. Em 1964 esse montante quase duplicou, passando a atingir cerca de dois milhões e setecentos mil. Esse crescimento do mercado iria refletir-se também na organização das emissoras. No início da década existiam em São Paulo a “TV Tupi”, a “TV Paulista” e a “TV Record”; em meados de década surgiram ainda, a “Excelsior”, a “Bandeirantes”, a “Gazeta”, a “Cultura” e a “Globo”, em substituição à “TV Paulista”. No mesmo período, no Rio de Janeiro, a “TV Tupi”, a “TV Rio” e a “TV Continental” já lideravam o mercado, passando a enfrentar a concorrência da “TV Excelsior” somente a partir de sua inauguração, em 1963.

Aperfeiçoando todo o aprendizado anteriormente experimentado, a produção dos “Casos Especiais” levaria adiante as experiências dramatúrgicas dos teleteatros e telenovelas, desenvolveria e aprofundaria aquilo que tais gêneros ensinaram. Os “Casos Especiais”, como as telenovelas, circunscritos às suas possibilidades de criação, discutiram ou propuseram a reflexão sobre os “problemas existenciais e sociais”, realizando “comédia, farsa, realismo, realismo fantástico, drama urbano e drama de época”. Ambos os gêneros, “chegaram a momentos de qualidade artesanal e valor dramático que se mesclavam a mecanismo de diversão popular”. Tais produções obtiveram, segundo a crítica, níveis altos de qualidade dramática, apesar de terem sofrido

¹⁶⁵ Cf. John B. Thompson, no artigo A reinvenção da publicidade, publicado em “A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia”, na cidade de Petrópolis, pela Editora Vozes, 1998.

restrições de toda ordem, como censura, limitações técnicas, escala industrial, obrigações mercadológicas, entre outras (TÁVOLA, 1996, p. 99).

O conteúdo dos especiais criados por Vianinha apresentava uma evolução “muito bem feita”, na avaliação de Paulo Afonso Grisoli. E, embora não se tratasse ainda de um trabalho sedimentado, apresentaria como característica a qualidade de um trabalho que não teria altos e baixos, “seria constante” (MORAES, 1991, p.234). Aliás, referindo-se à produção do dramaturgo, Fernando Peixoto afirmaria que a televisão como “linguagem técnica ou artística” não era “boa nem má”, era extremamente dependente do uso a ser feito dela.

De fato, reconhecia que ela diariamente se convertia em um “tóxico incontável” – predominantemente “a serviço de interesses econômicos e políticos de uma cultura não contestatória”, que atuava no sentido de moldar “consciências” e de entrar o “raciocínio criativo, impelindo a reflexão crítica e promovendo a violência e agressividade, um tipo de massificação que resulta útil e necessária para a dominação cultural e outras dominações”. Todavia, ao destacar os paradoxos de um veículo de comunicação como esse, o crítico não resvalaria em afirmar que as contradições internas da programação de TV na verdade eram frutos dos pensamentos e posturas adotadas pelos homens que nela realizavam o seu trabalho. Assim sendo, dependia do “nível de astúcia de alguns, capazes de encontrar brechas numa parede aparentemente intransponível” (PEIXOTO, 1977, p. 34) .

Nesse sentido, Peixoto tece ainda o seguinte comentário:

Os casos especiais de Oduvaldo Vianna Filho, mesmo aqueles acentuadamente marcados por um desenvolvimento irregular ou ingênuo, mesmo aqueles que se perderam na ousadia de apreenderem temas acima do nível de possibilidades fornecidas pelo esquema, mesmo aqueles que se frustram por uma realização insuficientemente criadoras, são demonstrações, produzidas pela própria Globo, de um fato incontestável: a “abertura”, no nível

ideológico, a favor da cultura nacional, é possível e realizável mesmo dentro dos estúdios e do incontestável *pseudo-hollywoodismo* da própria Globo (PEIXOTO, 1977, p. 32).

Na opinião do dramaturgo, a “televisão normalmente fixava experiências humanas” e deixava “uma larga faixa para ser abordada ou não pelo jornalismo”, esse espaço poderia ser ocupado pelos especiais. Portanto, essa “faixa não abordada foi atingida com o Caso Especial. As novelas iniciaram esse processo, o Especial veio abrir um novo campo de estudo, mais largo, mais rico” (VIANNA FILHO, 1973). Essa afirmação do dramaturgo, porém, remete-nos à problemática da organização da mensagem e à necessidade de entendimento das formas constitutivas da linguagem audiovisual.

Se partirmos da consideração de que na televisão nos deparamos com duas estruturas comunicativas que correm paralelas, a da palavra e da imagem, perceberemos que a palavra, como expressão do pensamento humano, apresenta uma estrutura reconhecidamente mais objetiva. A imagem, em sua dimensão dramática, consegue projetar conteúdos equacionados pela palavra operando com níveis de empatia e atuando de maneira mais incisiva sobre os setores da sensibilidade. Há que se ressaltar, no entanto, que a operação visual, embora mobilize núcleos emocionais que extrapolam o âmbito puramente racional, seu processo de engendramento pressupõe a utilização de técnicas que tendem a despertar determinados sentimentos no telespectador, não ocorrendo de forma espontânea ou aleatória.

Evidentemente cada escritor e/ou diretor tem uma maneira própria de contar ou de mostrar uma mensagem. Mas, alguns aspectos parecem inegáveis. Um deles refere-se ao fato de que na TV a linguagem tende à homogeneização, dada a natureza da sua produção industrial; e outro, diz respeito às dificuldades apresentadas pelas dimensões da tela, que impedem, de certa maneira, o desenvolvimento de linguagens visuais diversificadas artisticamente.

Outra observação importante diz respeito ao uso que tem sido feito da ideologia e da mitologia nas produções de TV. Como têm observado os especialistas, a ideologia perpassa todo o discurso proposto para TV, uma vez que, em essência, esta atua no sentido da repetição do discurso dominante, ainda que normalmente procure lhe introduzir ruídos e contradições. Não é menos verdade que o incurso mitológico tem sido utilizado nessas produções, justamente por se tratar de um viés comunicativo simbólico, que remete ao arquétipo e acaba escapando às restrições censórias. Por não assumir um caráter histórico ou político, o incurso mitológico ocupa-se de descortinar os conflitos fundamentais do ser humano.

Decerto, quatro mitos podem ser quase sempre detectados em toda arte dramática: “os Suplícios (Prometeu, Tântalo e Sísifo); Eros e Psique; Cinderela; Sansão e Dalila”. Estes, por sua vez, ancoram-se em outros seis elementos básicos: *éthos*, *lógos*, *psyché*, *eros*, *theós* e *páthos*, remetendo às questões vinculadas, respectivamente, “à moral; ao conhecimento e ao saber; à alma e a sensibilidade” humanas; “ao problema amoroso; à ideia de Deus”; e por fim, “a enfermidade, o drama, a doença, a tensão inerentes ao ser e ao viver”. Entretanto, frequentemente, destacam-se nas produções industrializadas histórias assentadas nos mitos da Cinderela. Este mito, ao expressar a “pressão das classes menos favorecidas na direção da ascensão social”, bem como, “o esforço psicológico” dos seres humanos no sentido da conquista de sua individualização e maturidade, tornar-se-ia emblemático do conflito social e do psicológico. O mito do Velho Testamento, “Sansão e Dalila”, também seria muito recorrente, na medida em que remete a problemática da “exaltação amorosa pela sexualidade” e à questão da fidelidade, marcados pela “necessidade de segurança do ser humano no amor” em oposição ao “ao apelo explosivo, indiferenciado e ilógico do sexo”¹⁶⁶.

¹⁶⁶Estas observações foram efetuadas por Artur da Távola nos livros “Comunicação é mito” e “A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo

A utilização do incurso da mitologia nas produções televisivas, com seus enigmas e simbologias, favorece a compreensão das tramas e possibilita maior interação com o público pois, de certa maneira, termina facilitando o seu poder de previsibilidade. Num outro extremo, torna-se imperioso reconhecer que a linguagem visual da televisão também opera com enquadramentos e angulações funcionais, normalmente similares, que buscam direcionar o olhar do telespectador . Portanto, nessa direção caberia indagar de que forma são acionados determinados enfoques que constituem as pontuações necessárias para marcar a narrativa e simultaneamente despertar o interesse e a compreensão do espectador.

De imediato, há que se reconhecer a complexidade que envolve esta reflexão. Todavia, nessa linha de argumentação, torna-se evidente a compreensão do modo como a linguagem televisiva foi sendo construída e como passou da mera transmissão de cenas comuns aos teleteatros a produções que buscavam uma forma alternativa de narrativa através da câmera. Esta compreensão demanda a percepção de algumas distinções entre esses dois gêneros e de algumas técnicas desenvolvidas no sentido de promover maior integração entre o público e a mensagem. Se no teatro a unidade básica é a cena, na televisão a unidade principal é a tomada da imagem. Justamente a sucessão de tomadas torna-se responsável pela definição da forma e do conteúdo das mensagens captadas e transmitidas através das lentes da câmera.

Na TV a tomada acompanha os movimentos da cena ou da câmera, distinguindo-se uma tomada de outra a partir da substituição do interesse visual que se pretende tornar evidente. Consequentemente, em toda a cena são privilegiados ângulos e planos que tendem a destacar o que se deseja focar de modo a chamar a atenção do telespectador. Ainda em meados da década de 1960, um estudioso das técnicas de comunicação da televisão,

(1996, p. 28-30), mas foram discutidas e estudadas com maior profundidade por Roland Barthes, em “Mitologias” (2002) e “O óbvio e o obtuso” (2018).

Wilson A. Aguiar, chamava a atenção para o fato de que, na “transmissão de uma mensagem televisada”, a tomada adquiria importância preponderante e de realce daquilo que se intencionava enfatizar, “conduzindo” o espectador a entender o conteúdo das “tramas da estória, fazendo-o raciocinar, nele despertando a vontade de ver o que se lhe vai mostrar logo em seguida”. Partindo dessas considerações, concluía que em televisão todos os “movimentos de câmera, todas as ações dos comunicadores” e “todas as imagens que se sucedem na tela reprodutora da televisão” atendem a uma “motivação” que pode ser “natural” ou “intencional”. No primeiro caso, a motivação decorre do próprio texto da mensagem, no outro, pode ser provocada pelo diretor (AGUIAR, 1967, p. 37)¹⁶⁷.

Enfim, Wilson A. Aguiar enfatiza que os profissionais de televisão devem mostrar o que é desejado pelo espectador de uma forma simples, “sem complicar o processo de mostrar”, uma vez que considera que o próprio veículo “é um meio de comunicação simples, direto e íntimo”. Com a intenção de orientar os profissionais que estavam enveredando pelos caminhos da produção televisiva, o autor propõe-se a mapear minuciosamente as técnicas e as tecnologias que envolviam o trabalho nesse campo. Do ponto de vista desse estudo, as indicações de Aguiar tornam-se preciosas à medida que colocam em evidência as principais preocupações e os recursos técnicos então utilizados nas produções televisivas daquele período. No que diz respeito às tomadas, o autor acrescenta que estas poderiam ser feitas com a “câmera

¹⁶⁷ Cumpre esclarecer que Wilson A. Aguiar, como professor de Televisão, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, considerava a televisão como uma “expressão de arte” e como um “produto da sensibilidade” de seus realizadores. Ele propôs-se a discutir regras técnicas e padrões de produção de imagens, mediante o estudo dos “caminhos da comunicação na televisão”, de modo a facilitar o “exercício” daqueles que enveredaram pelos meios de comunicação de massa. Esse trabalho ocupa-se de maneira abrangente e minuciosa das etapas de confecção da mensagem e do uso dos equipamentos de TV então disponíveis, trazendo ainda em anexo toda a legislação que se ocupava de regulamentar a televisão no Brasil (AGUIAR, 1967, p. 37 e 116-117).

parada, utilizando-se somente das lentes e dos movimentos dos comunicadores, ou com a câmera em movimento, ou ainda, com a combinação das três situações” (1967, p. 117).

Estas informações são muito importantes para o acompanhamento dos “Casos Especiais”, cuja tensão da narrativa é condensada em 40 minutos, em especial porque a ação projetada não pode correr lentamente, necessita de maior precisão, exigindo, nesse sentido, dos autores e diretores, o domínio técnico da linguagem visual. A observação atenta dos *scripts* confeccionados por Vianinha para televisão revela elementos que evidenciam o conhecimento técnico de recursos oferecidos pelos equipamentos utilizados. A confecção das cenas é acompanhada de recomendações no sentido de precisar a descrição das tomadas que deveriam ser feitas. Até mesmo alguns processos que hoje chamamos de efeitos especiais são indicados nos textos escritos.

Na linguagem televisiva, os *scripts* e os planos eleitos, somados aos movimentos das câmeras e aos efeitos e cortes planejados, constituem uma linguagem dinâmica e determinam a força comunicativa do programa¹⁶⁸. Daí a necessidade de apontarmos, mesmo superficialmente, os recursos e efeitos sugeridos pela manipulação das técnicas e oferecidos pelas câmeras utilizadas nos anos finais da década de 1960 e de conhecermos a nomenclatura das tomadas então utilizadas.

Por certo, essas denominações variavam de emissora a emissora, porém algumas delas eram mais usuais. As utilizadas com a câmera fixa geralmente remetiam às seguintes tomadas: Plano Geral Absoluto (PGA), Plano Geral (PG), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiro Plano (PP), Grande Plano (GP) e Detalhe¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Para Aguiar, o corte era uma “operação fundamental na construção da mensagem televisada”. Esse expediente era quem ditava a sequência e o ritmo da realização (1967, p. 195).

¹⁶⁹ As tomadas de planos podiam apresentar certa variação quando se pretende captar imagens de pessoas. Eram elas: *Full Figura Shot* (corpo inteiro); *Knee Shot* (do joelho para cima); *Thigh Shot* (da coxa para cima); *Waist Shot* (da cintura para

A utilização de cada uma dessas posições da câmera pressupunha a intenção de evidenciar determinados enfoques na imagem. Nos casos acima, a câmera mantinha-se parada, registrando apenas o movimento efetuado pelos atores e/ou comunicadores em cena. Contudo, algumas outras tomadas podiam ser realizadas através do movimento da câmera, como: Panorâmica Vertical e Horizontal (PAN), Pêndulo ou Arco. Cada um desses planos implicava resultados específicos.

Dentre eles, os mais comumente usados em TV eram o Primeiro Plano (ou *Close Up*) e o Grande Plano (ou o *Big Close Up*), talvez pelo fato de que ambos viabilizavam com maior facilidade o contato entre os comunicadores e os comunicados. Mas, em especial, porque, em termos técnicos, a mensagem tendia a ganhar “maior força psicológica”, aproximando o telespectador do clima experimentado pelos atores, “fazendo-o viver as tramas da mensagem mais intensamente, transmitidas pelos planos fechados”¹⁷⁰.

Algumas tomadas eram mais usadas do que outras, todavia, todas elas carregavam consigo uma dada peculiaridade. Quando era acionado o Plano Geral Absoluto (PGA), normalmente processava-se uma visão mais ampla do ambiente no qual iria se desenvolver a mensagem. Essas tomadas permitiam uma “visão geral do conjunto”, possibilitando ao telespectador o contato com

cima); *Busta Shot* (do busto para cima); *Head Shot* (cabeça enchendo o quadro); *Tight Shot* (detalhe das mãos, olhos, boca, etc.). Conforme Aguiar as tomadas menos usadas na TV eram as de corpo inteiro, as chamadas, *full figure* (que correspondem ao Plano Médio) e as de detalhe nas partes do corpo como as mãos, olhos ou boca (AGUIAR, 1967, p.117-121).

¹⁷⁰ O Primeiro Plano procura desencadear uma maior aproximação entre o telespectador e o comunicador, estabelecendo um “impacto visual dramático”, pois preenche todo o espaço da tela com uma única imagem. Este plano é considerado um dos frutos da TV, à medida que o impacto causado pela proximidade imputa a esperança da descoberta dos propósitos e dos pensamentos do comunicador/ator que está sob esse enquadramento. O Grande plano aprofunda essa aproximação. Preenchendo toda a tela com o rosto do personagem, procura lhe evidenciar uma “visão interior”, captando e transmitindo as emoções que deveria suscitar (AGUIAR, 1967, p. 118-120).

elementos que tendiam a contextualizar as cenas “mostradas em plano fechado” e enfatizando “o todo do ambiente”. A utilização, por exemplo, do Plano Americano visava destacar o personagem principal (protagonista), enfocando-o da cintura para cima, a imagem procurava mostra-lo mais intimamente¹⁷¹.

Em televisão a mensagem pode ser contada mediante tomadas abertas ou fechadas, demoradas ou não, de acordo com a opção do autor e/ou do diretor, podendo, ainda, ser transmitida através do próprio movimento da câmera. Nesse caso, pode-se lançar mão de uma pontuação que melhor explore as possibilidades do texto por intermédio de efeitos eletrônicos processados nas passagens de substituição de planos, no comando dos cortes, dos escurecimentos, das superposições, dos enfoques, entre outros.

No caso da utilização da câmera em movimento panorâmico (PAN), horizontal ou vertical, a intenção normalmente era promover a especulação. Os movimentos panorâmicos lentos ou rápidos podiam induzir à assimilação de uma “ação subjetiva”. Em outros termos, esse recurso era acionado com o intuito de mostrar o que estaria ao alcance dos olhos de um personagem que penetra em um ambiente não familiar. Sua característica, em especial “quando executado lentamente, é de esquadrinhamento, de procura ou de sondagem”.

A tomada panorâmica com frequência seguia uma velocidade ditada pela ação do personagem em foco, mas tornava-se mais lenta quando tinha por objetivo mostrar o ambiente. Um outro recurso muito utilizado era o da aproximação e distanciamento das lentes da câmera, tornando-se quase imperceptível quando efetuado devagar ou mais evidente quando se processa a troca de um plano das tomadas (AGUIAR, 1967, p. 24-25).

¹⁷¹ O Plano Geral Absoluto, na linguagem da televisão, geralmente era utilizado na abertura dos programas ou nas primeiras exibições de um dado cenário, sendo pouco usado em cenas que comportavam diálogos. O Plano Americano era também recomendado nos casos da passagem a um plano mais fechado, em especial, “quando o realizador prepara o momento dramático da cena” (AGUIAR, 1967, p. 118).

A televisão, como toda linguagem, obedecia a determinadas convenções daquela época. A motivação verificada por intermédio das tomadas das câmeras fixas ou daquelas em movimento não dá conta de toda a sua complexidade. A tessitura do enredo e a tonalidade da voz dos personagens, assim como os efeitos de pontuação das imagens, também interferiam no produto final pretendido. A transição era um desses efeitos que podia sugerir o aparecimento/desaparecimento, a desfocagem ou a fusão de imagens. Algumas transições podiam remeter a ambientes idênticos ou para outros diferentes, podiam transportar o personagem à mesma ambiência, mas sob angulações diversas. Outras podiam levá-lo ao passado, ao futuro, ou apenas sinalizar a interrupção do programa nos intervalos comerciais. A utilização do efeito da fusão e do aparecimento/desaparecimento tinha um significado mais específico, qual seja o da descontinuidade de tempo ou lugar (em maior ou menor grau); opera um processo de perda de intensidade de luz até que a imagem se desfizesse totalmente, ou vice-versa¹⁷².

Essa constatação é atentamente observada na gravação dos especiais de autoria de Vianinha, pois os *scripts* oferecem subsídios para a visualização das tomadas. A confecção da estrutura de um dado programa não se circunscreve a captação das imagens pelas câmeras da TV, ela envolve outras atividades como a produção dos cenários, projeção de ambientes e organização das roupas, e ainda, o planejamento dos efeitos diversos como a chuva, a neblina, o sol, entre outros. Esses expedientes são minuciosamente apontados pelo dramaturgo.

Igual importância é atribuída à música-tema, que tem por finalidade caracterizar a mensagem, preparando o clima das cenas que serão apresentadas, ou seja, traduzindo as características

¹⁷² O desaparecimento vagaroso podia introduzir o telespectador a introjetar o término da mensagem. Esse recurso representaria o mesmo que no teatro significa acender as luzes. Ele foi intensamente utilizado por Vianinha em "O Matador". Sendo rápido, podia ser utilizado quando se intercalavam os comerciais (AGUIAR, 1967, p. 134).

essenciais da mensagem, sejam elas de caráter cômico, dramático, violento ou romântico. Enquanto a sonoridade de cada um dos acordes escolhidos proporciona uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da cena, as frases lhes ditam as partes dos diálogos que constituirão o todo do enredo¹⁷³. Do ponto de vista dos especialistas, a “composição do quadro, os planos de tomadas e a música” constituem as bases sustentação da mensagem televisiva. Esses elementos fortalecem a narrativa capacitando-a a suscitar emoções, empatia ou aversões.

Normalmente a mensagem cujo formato privilegie o tom dramático tende a utilizar de modo equilibrado os planos abertos e fechados, reservando para estes últimos a intenção de mostrar mais intimamente o personagem, enquanto o anterior busca apenas tornar-se indicativo ou revelador de suas características. Na comédia, a marcação dos planos frequentemente ocorre de maneira mais vivaz, predominando o plano aberto, uma vez que oferece maiores possibilidades de acompanhar a movimentação dos atores e permite mostrar com agilidade mais acentuada os seus gestos¹⁷⁴.

Outro aspecto importante a ser destacado na organização da imagem televisiva diz respeito à composição dos quadros, cenas e tomadas. As mais empregadas na TV eram: a triangular, o plano e contraplano, a associada, a descritiva e a simbólica. Nos “Casos Especiais” de Vianinha, as composições mais utilizadas foram a triangular e a de plano e contraplano. O primeiro tipo, explorado em mensagens de fundo dramático, pressupunha a marcação em triângulo das posições de grupos de três atores, ou de dois e um ponto de referência. Em meio a essa marcação, os atores movimentavam-se desmontando e formando novo triângulo. No caso de plano e contraplano mantinha-se em foco uma imagem em

¹⁷³ A importância do tema musical dos programas é destacada na obra de Wilson A. Aguiar. Ele recomenda que na cena do beijo predominem os acordes românticos, nas de violência imperem os metais (na medida em que exalta a interpretação) e nas de mistério, “o bater sonante dos tambores” (1967, p. 188).

¹⁷⁴ Essa diferenciação pode ser facilmente percebida na pontuação das tomadas efetuadas em “O Matador” e nos episódios de “A Grande Família”.

primeiro plano e a outra em plano secundário. Essa composição podia também ser associada à composição triangular, sendo determinada, neste caso, de associada (AGUIAR, 1967, p. 190)¹⁷⁵.

A exploração de expressões amplamente decodificadas (de fácil absorção), a simplificação das posições de câmera circunscritas às relações plano/contraplano, *closes* e grandes planos, somadas a uma certa causalidade na ordenação das ações garantiam uma construção narrativa que se confundia com a “naturalidade” da própria vida. Esse tipo de linguagem que começava a ser desenvolvido primava pela sua negação, ou seja, ao telespectador eram dadas as condições para que ele se sentisse frente a frente com os fatos, em um movimento que formalmente dissimulava a intenção de promover a narração¹⁷⁶.

Os “Casos Especiais”, talvez em menor grau do que as telenovelas, ao inserirem o telespectador no cerne do enredo tendiam a invalidar o estranhamento, uma vez que se propunham a mostrar algo como sendo uma reprodução muito próxima da vida como ela era¹⁷⁷. Todavia a utilização do “realismo naturalista” – recurso cada vez mais utilizado pela produção televisiva a partir da década de 1970 – apesar de sua aparente transparência, iria obscurecer as possibilidades de crítica, proporcionaria uma restrita

¹⁷⁵ Em “O Matador”, a cena inicial e a final receberam este tipo de composição (plano e contraplano e marcação triangular)

¹⁷⁶ Essa opção seria cada vez mais aperfeiçoada nas telenovelas e também na produção dos comerciais que utilizavam os mesmos recursos de câmera e montagem, de modo a se apresentarem como se fossem complementos da narrativa interrompida. Aliás, ao discutir os efeitos que a “indústria cultural” atingia no campo da produção cinematográfica Adorno e Horkheimer diriam que o intento de “reproduzir de modo exato o mundo perceptível de todo dia tornou-se critério da produção” em massa. Daí a “experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver”, ao qual não haveria mais nada a acrescentar (ADORNO, 1978, p. 164-165).

¹⁷⁷ Essa maneira de expressão, segundo Maria Rita Kehl, nas novelas se traduz não pela narração, mas sim pela descrição, contando com o recurso naturalista que confere plena credibilidade ao que descreve: as formas acabadas da realidade, sem história, sem contradições, sem movimento. As coisas como elas são, ou melhor: as coisas como elas estão (1986, p.284)

margem de questionamento – possível somente dentro das próprias condições dadas, funcionando, ao contrário do que pretendia Vianinha, muito mais como um elemento em prol do conformismo do que como problematizador.

O prelúdio da dissolução dos conflitos que a narrativa era capaz de criar acabava gerando uma ação de percepção abstrata. A narrativa conduzia o telespectador a um desfecho que nem sempre podia ser desnudado e o envolvia em um processo de sedução contínuo que deixava implícita a forma como os acontecimentos da trama sugerida se resolviam. Os personagens adquiriam uma lógica interna circunscrita ao que se podia esperar de uma figura com um dado perfil, limitado ao horizonte da sua coerência interna. Essa estrutura seria cada vez mais utilizada e aperfeiçoada nas telenovelas, com a grande diferença de que nesse caso a trama se desenrolava mais lentamente, quase assimilando o ritmo do dia-a-dia do telespectador, e também, traçava um perfil bastante explícito dos personagens e das ações que se podia esperar deles, acentuando a lógica interna do seu modo de agir, justificando-a de acordo com os padrões de moralidade vigentes.

Inserindo-se nesse circuito ou a despeito desse encaminhamento, seriam gravados de autoria de Vianinha, “O Matador” (discutido no capítulo anterior), “O Morto do Encantado” (a ser analisado no último capítulo), “Turma, minha doce turma”, “Aventuras de uma moça grávida” e “Ano Novo, Vida Nova” – todos apresentados como “Casos Especiais” pela TV Globo. Neste último, Vianinha descreveria com precisão e riqueza de detalhes a trajetória de uma garrafa de champanhe francês que percorre diferentes espaços sociais, passando pelas mãos dos mais diversos tipos. Desnudados até a alma, os personagens vivem seus sonhos e frustrações, perseguem todas as possibilidades de superar suas tragédias individuais e buscam a realização.

O *script* “As aventuras de uma moça grávida”, também intitulado “Enquanto a cegonha não vem”, redigido em fevereiro de 1972, alcançou maior repercussão entre os textos produzidos para TV Globo. Trata-se do relato da história da gravidez de Maria Lúcia

Marins, durante a gestação de Pedro Ivo – o segundo filho de Vianinha¹⁷⁸. O texto apresenta a especificidade de ter sido assumido publicamente como uma obra inspirada na experiência pessoal do autor, aspecto que o diferencia da produção anterior do dramaturgo. Esse traço, de certa maneira autobiográfico, destacar-se-ia também na produção do primeiro episódio de “Turma, minha doce turma”, no qual relembra a escassa possibilidade de diversão aos sábados à noite e a convivência com seus companheiros do Teatro de Arena de São Paulo. O texto foi entregue a Daniel Filho em 10 de julho de 1974, com o propósito de converter-se em um possível seriado, porém, seu autor faleceria seis dias depois, frustrando a continuidade do trabalho (VIANNA, 1984, p.214).

Antes de iniciarmos a análise desses *scripts* faz-se necessário reconhecer os limites a ela impostos pela ausência das imagens resultantes da produção de “Enquanto a Cegonha não vem” e “Ano Novo, Vida Nova”. Contudo, esse obstáculo foi parcialmente superado pela riqueza de detalhes inerente a confecção dos textos, nos quais o autor propõe, passo a passo, o ritmo e a sequência dos enquadramentos. Convém lembrar ainda que, embora a prioridade temática da sua obra estivesse desde sempre assentada na exploração de questões voltadas para a luta política e para a retomada do “nacional”, relegando a um plano secundário as problemáticas ancoradas em impasses existenciais ou sentimentais, como se verá a seguir, na confecção dos textos para a televisão o dramaturgo aventura-se a pesquisar com maior profundidade essas facetas do ser humano.

3.1. Entre o pessoal e o político

“As aventuras de uma moça grávida” é um texto que transpõe para o palco a experiência pessoal de Vianinha. Afastando-se, portanto, do teatro político explícito, essa dramaturgia volta-se

¹⁷⁸ O texto seria transformado, em parceria com Daniel Filho, no roteiro do filme “O Casal”, produzido pela Embrafilme, em 1974.

para os problemas existenciais de um casal em via de ter seu primeiro filho¹⁷⁹. Ao contrário do personagem Giacometti, nome fictício que assume no texto, no especial são utilizados os verdadeiros nomes de sua esposa Maria Lúcia e de seu filho Pedro Ivo. Segundo o depoimento de Deocélia Vianna, sua mãe, ele tinha a intenção de colocar o nome do herói da Revolução Praieira no filho, pois estava pesquisando o tema nesse período. No enredo desse trabalho, o mesmo assunto iria se converter na problemática da dissertação de mestrado do personagem professor Giacometti.

Ao analisar de maneira profunda os problemas que envolviam o relacionamento do casal de classe média, aliás, a mesma classe que ele próprio pertencia, consegue atingir uma identificação imediata do público com os problemas apresentados e uma cumplicidade diversa do “simulacro de militância”, uma vez que a proposta tendia muito mais para a reflexão do que para a ação política.

Entretanto, embora essa mudança no perfil da sua dramaturgia tendesse a explorar horizontes que iam além do político e o *script* não escamoteasse seu cunho autobiográfico, a identificação do autor com o personagem Alfredo Giacometti (Giá) iria se processar de forma indireta, não apenas através da problemática que o envolve enquanto um jovem pai, mas especialmente por meio do exercício intelectual. O idealismo do professor e as condições adversas com as quais se depara, por vezes, expressam propósitos e vivências do autor. A valorização do potencial crítico e conscientizador do ensino de História, e, quiçá, da própria dramaturgia, são aspectos presentes no universo simbólico de ambos¹⁸⁰. Também nesse contexto seria inevitável à alusão a questão da educação, evidenciada particularmente no

¹⁷⁹ Vianinha casou-se duas vezes. Com a primeira mulher, Vera Gertel, teve seu primeiro filho, Vinícius (em 1958); com Maria Lúcia Marins teve outros dois filhos, Pedro Ivo e Mariana.

¹⁸⁰ Nas cenas em que Giacometti está ministrando suas aulas, o tom do discurso assumido pelo professor é literalmente teatral. Existem no *script* até mesmo recomendações nesse sentido.

diálogo de Giacometti e um professor catedrático da PUC. Durante o dia, na sala do respectivo catedrático:

Giá: E eu dou aula aqui na PUC e em cinco ginásios e três científicos... fico meio tonto...

Ilde: O magistério é um sacerdócio. Ensinar numa época em que as pessoas têm vergonha de aprender é evangélico (VIANNA FILHO, 1972, p. 13)

Sob a ótica de Vianinha, o exercício da educação, assim como, o da dramaturgia assemelhava-se ao do sacerdócio. As duas atividades demandavam total dedicação e exigiam dos seus profissionais a sabedoria para contribuir no sentido da transformação crítica dos indivíduos¹⁸¹. Essa leitura que a militância política de esquerda fazia da educação, e também das atividades culturais, pressupunha o enquadramento da maioria da população em parâmetros definidos em termos de imaturidade/maturidade, ignorância/saber, de forma a delinear uma diferenciação hierarquizada, na qual essa população seria entendida como e “receptáculo vazio e dócil” depositária de determinado conteúdo pedagógico. Nessa direção, considerava que cabia a ela tomar uma atitude iluminista frente ao povo, no qual reconhecia a existência de uma consciência latente, adormecida em si, que caberia à vanguarda despertar¹⁸².

¹⁸¹ Aliás, nos últimos cinquenta anos, os debates em torno da educação têm buscado novos referenciais, instrumentos pedagógicos e filosóficos, entre outros assuntos. Um dos eixos da discussão aparece centrado na possibilidade de se criar uma pedagogia voltada para uma prática educacional de formação crítica do indivíduo em relação ao contexto em que se insere. Esse eixo norteador das discussões catalisadas por Vianinha nesse texto era ainda incipiente na década de 1960, mas iria adquirir contornos reflexivos diversos no campo da educação.

¹⁸² Essa visão do conceito pedagógico está circunscrita a um discurso impregnado da ideologia burguesa, a partir da qual se reafirmaria a separação entre os que “sabem” e os que “não sabem”, e onde se fundamenta o mito da racionalidade, como expressão das ideias de organização e planejamento colocadas em prática no modo de produção capitalista. Portanto, essa “regra da competência”, aliada ao mito da racionalidade e aos padrões de organização e administração

Além disso, tanto a educação quanto a dramaturgia impetravam aos profissionais de suas respectivas áreas certo malabarismo necessário para conseguirem sobreviver com o fruto do seu trabalho. Como Giá, Vianinha não conseguia dedicar-se exclusivamente ao desenvolvimento de pesquisas e novos experimentos, vitais para o exercício e a escritura da dramaturgia, precisava desdobrar-se redigindo roteiros para a televisão.

Mais a frente, voltando à questão do ensino de História, tal qual havia anunciado no “Auto dos 99%”¹⁸³, peça teatral escrita em 1962, nos tempos do CPC, o dramaturgo propões a abordagem historiográfica se torne mais acessível aos estudantes:

Giá: Em 1800, Portugal e Espanha ainda são intermediários dos países que se tornam capitalistas: a Inglaterra e a França. Mas a necessidade de mercado e matéria prima faz com que as duas não queiram mais intermediários. Querem a América Latina, a África, os cambaus diretamente. Começa o pau entre eles. E o que sobra de parada pra Portugal e Espanha não está no gibi. Então o porra louca de D. João VI pega e traz quase vinte mil pessoas da noite para o dia aqui pro Rio. Tremenda sacanagem (VIANNA FILHO, 1972, p. 15)

Como se pode perceber, a fala do professor procura chamar a atenção dos estudantes para o contexto histórico que envolveu o episódio da transferência da corte portuguesa para o Brasil, explorando os interesses que estariam por trás das nações capitalistas e da instalação da corte na colônia. Ao fazê-lo procura

paradoxalmente faz da pedagogia uma ciência que silencia o discurso dos agentes sociais, embora a proposta inicial do processo educativo fosse promover a emancipação do indivíduo (CHAUÍ, 1986, p. 24-40).

¹⁸³ O “Auto dos 99%” foi redigida em parceria com Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia. Apresentada em quase todo território nacional através da UNE-Volante, a peça representou um marco na trajetória da UNE e na luta pela conscientização dos universitários brasileiros, pois contribuiu para com os debates acerca da Reforma Universitária, problematizando a elitização do ensino universitário no Brasil (desde os tempos da Colônia) e tecendo severas críticas ao sistema capitalista em curso no país (PELEGRINI, 1998, p. 51-57).

utilizar-se de uma linguagem próxima do cotidiano dos alunos, usa frases diretas e muitas gírias¹⁸⁴. Para composição da cena Vianinha recomenda que a tomada seja ambientada em uma sala de aula de um colégio da Zona Sul do Rio de Janeiro e que os “meninos” estejam agrupados em torno de Giá. Eles deveriam apresentar-se “mais bem vestidos e mais descontraídos”, destacando-se esteticamente as diferenças do prédio e dos estudantes oriundos da Zona Norte e da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Em uma outra passagem do texto, o dramaturgo tece uma contundente crítica ao conteúdo dos livros didáticos e à historiografia mais tradicional: uma cena desenrola-se em um botequim popular, no qual Giá analisa o livro do citado catedrático da PUC. No local, o personagem trava um diálogo com um afrodescendente que embriagado, “fecha o livro” e depois de um tempo profere as seguintes palavras:

Bebo: ... olha aí Pedro Alvares Cabral, Tomé de Souza, Mem de Sá...O outro sabe como é?... o Estácio... de quem mais já ouvi falar...? D. João VI, os Pedros todos, a Izabel... você é professor de história do Brasil?... então explica aí porque é que só tem figurão na história do Brasil? ... só figurão, é ou, não é? (VIANNA FILHO, 1972, p. 31)

De acordo com as recomendações do dramaturgo, Giá se mantém absorto, permanece sentado e continua bebendo conhaque enquanto seu interlocutor literalmente bêbado “morre de rir” das palavras que ele mesmo proferiu. Giá apenas esboça um breve sorriso, mas o bêbado continua: “só tem filhos da pátria... e os filhos da pátria... (VIANNA FILHO, 1972, p. 31).

¹⁸⁴ O debate acerca do ensino de História tem assumido, nas últimas décadas, um caráter multifacetado. Mas é possível afirmar que, se na década de 1970, o ensino de História esteve aprisionado às grades disciplinares da Educação Moral e Cívica e dos Estudos Sociais, na década de 1980, a proposta curricular para a matéria evocou um espaço diferenciado de pesquisa fundamentada na criatividade e na autonomia dos alunos (SILVA, 1995, p. 123). Por certo, as propostas do Movimento Estudantil cogitavam um ensino mais objetivo e próximo da realidade dos estudantes (PELEGRINI, 1998, p. 54).

Por essa via, de um lado são reafirmadas as desconfianças do autor em relação ao ensino preso as particularidades e às análises fundamentadas em ações dos heróis ou autoridades nacionais, e de outro, denuncia a exclusão dos demais agentes sociais da História. Essa questão adquire uma conotação ainda mais profunda, a medida em que, é professada por intermédio da fala de um cidadão comum, um homem do povo, um afrodescendente embriagado. A história, portanto, parece adquirir uma destacada importância no pensamento do autor¹⁸⁵, tanto que ele se aventura a conceituar a matéria no momento de explosão do protagonista. Na cena, Giá descontrolado joga para o alto as avaliações dos alunos que estavam espalhadas sobre a mesa (aguardando correção) e desabafa:

Giá: ...sou um professor de história, pomba, não sou uma estação repetidora, ou um vídeo-tape... sou um professor de história, história não é uma coisa de geladeira, congelada, é coisa viva, tudo aconteceu, está acontecendo de novo, dentro da gente, nós somos feitos de história... (VIANNA FILHO, 1972, p. 33)

Essa concepção da disciplina seria retomada durante a defesa da dissertação de Giá e transferida para uma dada prática, de modo a destacar uma determinada mensagem política:

Giá: A Praieira caiu e na sua queda nos ensinou que a coisa mais fácil do mundo é criar uma unidade entre os oprimidos e que a coisa mais difícil do mundo é manter essa unidade. Mas a Praia foi o primeiro movimento que realizou a unidade que ia do senhor de engenho ao funileiro. E até hoje (...) o lema da Praia: nossa missão é chorar com os que choram (VIANNA FILHO, 1972, p. 62).

Nessa fala do professor Giá, o dramaturgo, ao explicar a necessidade de “unidade entre os oprimidos”, parece estar propondo um diálogo com a esquerda que nesse momento se

¹⁸⁵ O dramaturgo se ocupa da matéria também em outros trabalhos. Esse é o caso de “Rasga Coração”, no qual faz uma intensa pesquisa histórica sobre os usos da linguagem e faz uma alusão precisa a diversos episódios da História do Brasil.

encontrava fragmentada. Afinado com os postulados do PCB, Vianinha propunha a união de todos em torno da luta democrática e pacífica contra o regime militar, em prol da redemocratização do país. Torna-se relevante observar que, segundo as prescrições contidas no *script*, a fala do protagonista deveria assumir significativa intensidade dramática como se ele estivesse em “estado de graça”. À finalização da cena segue-se um “pesado silêncio” interrompido segundos depois por calorosos aplausos.

A Rebelião Praieira, deflagrada sob o comando do capitão da artilharia Pedro Ivo Veloso da Silveira, em 1848, voltou-se contra parcelas dos grandes proprietários rurais e comerciantes portugueses. Teve início em Olinda e espalhou-se por toda a Zona da Mata pernambucana. No enredo de Vianinha, apesar da crítica social e das ideias socialistas veiculadas pelos diversos componentes do movimento, não é possível que se tenha constituído uma revolução socialista. Aliás, ela teve como base senhores de engenho ligados ao Partido Liberal, cuja principal queixa era a perda do controle da província para os Conservadores. Nesse sentido, a fala inflamada de Giacometti mereceria algumas ressalvas. Mas o movimento realmente chegou a congregiar cerca de dois mil combatentes, alcançando a adesão da população urbana pobre, de pequenos arrendatários, boiadeiros, mascates e negros libertos¹⁸⁶.

¹⁸⁶ No “Manifesto ao Mundo” (janeiro/1849), os praieiros tornaram público o seu programa revolucionário, que defendia, entre outras coisas, “o voto livre e universal, a plena liberdade de imprensa, trabalho como garantia de vida para o cidadão brasileiro, efetiva independência dos poderes constituídos e a extinção do poder moderador”. Embora a luta, sob a forma de guerrilhas, tenha-se prolongado por mais de um ano, os praieiros foram derrotados em março de 1852. Com a derrota da Rebelião Praieira desapareciam os últimos resquícios do liberalismo radical surgido durante o processo de independência. Seu fim facilitaria a política de conciliação entre liberais e conservadores, característica do segundo reinado. Sobre o assunto consultar os textos “Agitação Republicana no Nordeste” e “O Nordeste”, de Amaro Quincas, publicados nos volumes 3 e 4 da “História da Civilização Brasileira”, organizados por Sérgio Buarque de Holanda. E a tese de doutoramento de Glacyra Lazzari Leite, intitulada “Pernambuco 1817: estrutura e

Assim, percebe-se que, apesar das referências pessoais, os problemas da esfera individual não inibem a postura crítica e o posicionamento político do protagonista e do dramaturgo. Pelo contrário, as condições de trabalho e pesquisa do professor na fase da redação final da dissertação de mestrado e as dificuldades econômicas enfrentadas pelo casal de classe média, prestes a ter um filho, reforçam a necessidade da luta cotidiana e a superação dos impasses colocados por essa nova situação.

Trata-se de um recorte vertical na vida da classe média atingida por uma estrutura econômica e social fechada, que reserva pouquíssimas opções de vida para o casal. O peso dessa estrutura termina por condicionar o comportamento dos personagens. No decorrer de todo enredo, Giacometti se mostra cindido entre a boemia e a vida familiar, entre a agitação decorrente da companhia dos amigos e a rotina do lar, entre o desempenho de um número excessivo de aulas e o desenvolvimento de sua pesquisa, entre aceitar ou não as suas reais condições de existência. Expressando, em maior ou menor grau, as dúvidas experimentadas por seu criador, o personagem ultrapassa os impasses e torna-se vitorioso mediante a justeza de seus propósitos ideológicos. O peso político do tema da sua dissertação, marcado pela retomada da historicidade de uma dada luta política (A Revolução Praieira) evidencia a crença de Vianinha na integridade humana e na possibilidade de conciliação entre as diversas facetas do homem.

Na tentativa de desnudar essas facetas do ser humano, Vianinha se ocupa, mesmo ligeiramente, de explorar o encantamento de Maria Lúcia em relação às transformações do seu corpo decorrentes da gravidez e as sensações dessa mulher durante o prelúdio da maternidade. A percepção, mesmo que romantizada e quase adolescente do personagem, seria suplantada pelo mal-estar físico e pela insegurança do relacionamento com o esposo – situação dramática que, posteriormente, concorreria para a

comportamentos sociais”, publicada em 1988, pela Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massangana, no Recife.

separação momentânea do casal. Giacometti abandonaria Maria Lúcia e se deixaria envolver por Maria Rosa, que lhe oferecia a possibilidade de fugir da realidade, de entregar-se aos prazeres da vida descompromissada e do sexo. Provavelmente sem a pretensão de explorar a problemática feminina, o autor acaba traçando o perfil de dois tipos de mulheres: uma é o protótipo da mulher de classe média, casada, funcionária pública, envolta pelos valores do meio em que vive; a outra, é liberada e irresponsável, adepta do movimento *hippie*. Todavia, embora já afluíssem no campo da dramaturgia temáticas voltadas para a problemática da inserção da mulher na sociedade, as preocupações de Vianinha parecem não convergir para este ponto. Tanto que nesse roteiro se limita a uma apresentação superficial dos dois perfis acima arrolados¹⁸⁷.

Aliás, a postura do *hippie* diante da vida surge nesse texto, e em outros também, sob o signo da alienação: os jovens, na maioria das vezes de origem abastada negam o sistema mas usufruem de suas benesses (como, por exemplo, a cobertura de frente para o mar), tocam flauta, riem sem motivo palpável, consomem Coca-Cola e drogas, praticam sexo grupal¹⁸⁸. A percepção da

¹⁸⁷ Essa preocupação está presente na dramaturgia de Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, apenas para citar alguns nomes. A busca de padrões estéticos alternativos, nos anos finais da década de 1960, marcaria a disposição de movimentos de expressão autônoma dentro do processo cultural Brasileiro. Nesse campo, o trabalho de Leilah Assunção, especialmente os textos “Pó de arroz Bijou” (escrita em 1968 e interdita em 1970) e “Fala baixo senão eu grito” (encenada em 1969 e premiada com o Molière, como melhor autoria do ano) procurariam extrapolar o individual, percorrendo caminhos nos quais se observa a descoberta de um universo muito mais complexo do que se poderia supor à primeira vista. Os dois textos enveredam por temáticas que se propõem a pensar sobre a posição da mulher na sociedade brasileira (PELEGRINI, 2002).

¹⁸⁸ Essa visão apareceria também em outros trabalhos, como é o caso do seriado “A Grande Família” e a peça “Rasga Coração”. Neste último, a crítica ao movimento *hippie* assume uma outra feição, ao invés de simplesmente reduzi-lo a problemática da alienação ou do deboche, o autor busca uma lógica interna do movimento ancorado no livro de Theodore Roszak, intitulado “A Contracultura”, publicado em Petrópolis, pela editora Vozes, em 1972. Conforme atesta Rosângela Patriota (1995, p. 192-193).

superficialidade desse modo de conduzir a existência e a consequente crítica de Giacometti à alienação na qual se encontrava Maria Rosa seria o ponto de partida da retomada e superação do desgaste do relacionamento entre Giá e Maria Lúcia. A recuperação da consciência crítica do professor e seu êxito profissional seriam enfocados como resultantes do amadurecimento do rapaz e da sua capacidade de conciliar ideais políticos e vida pessoal.

O mergulho individual, mediado pelo olhar coletivo, revela a força política do texto: o autor e o telespectador têm um inimigo comum, o próprio sistema, mas ambos se tornam capazes de superar os problemas por meio da luta cotidiana. Assim, o dia-a-dia é exposto sutilmente através de situações embaraçosas e tiradas cômicas. Questões corriqueiras são abordadas de forma inteligente e esteticamente bem resolvidas: a agilidade das cenas somada à utilização de diálogos concisos traduz o domínio da linguagem televisiva por parte do dramaturgo.

Anos depois, o roteiro original de Vianinha – adaptado por Bráulio Pedroso e com direção de Daniel Filho – inauguraria o “Festival de Verão Oduvaldo Vianna Filho”, organizado pela TV Globo, em 1977. Com o título “Enquanto a cegonha não vem” iria ao ar as 22 horas do dia 17 de janeiro e contaria com a participação de Renata Sorrah e José Wilker nos papéis principais, Ida Gomes como mãe de Maria Lúcia e Flávio Migliacio como melhor amigo do casal (“Folha de S. Paulo”, 16.01.1977).

3.2. Uma incursão pelo social

O especial “Ano novo, vida nova” ou “As aventuras de uma garrafa de champanhe” foi escrito em novembro de 1972, em parceria com Lenita Honzinska e Domingos de Oliveira. Dividido em oito episódios, dispostos em cinco partes, o elo que garante a unidade do texto é justamente um objeto: uma garrafa de champanhe que na véspera do *réveillon* acaba passando de mão em mão. A partir do contato com essa garrafa são expostos os sonhos e as frustrações de personagens diversos, tipos com idades,

problemas e origens sociais distintos que em comum apresentam apenas a ansiedade frente às circunstâncias vivenciadas nesta data. O significado que o artefato imprime à comemoração se expressa na ação e no tempo dramático que envolvem as próprias andanças da garrafa de champanhe.

O texto explora diferentes ambientações, exigindo um número maior de locações externas do que internas. Algumas cenas são gravadas em estúdio, em cenários de restaurante, apartamentos, residências e tenda de umbanda, outras são realizadas nas fachadas de casas e locais públicos¹⁸⁹.

Em termos formais, a organização do texto é acurada. Ocupa-se de todos os movimentos da câmera então disponível, explicitando o detalhamento dos enquadramentos, *closes* e *zoons* com vistas a enfatizar o que, de fato, Vianinha pretendia destacar. A acuidade desse encaminhamento é significativa na medida em que, por vezes, o cenário, os gestos, as expressões faciais e corporais criam expectativas que não podem ser concretizadas apenas com palavras.

A trilha musical também desempenha um papel importante nesse contexto. A sonorização do momento em que a garrafa segue seu destino, por exemplo, assume no enredo um aspecto sinalizador de emoções. As diversas nuances desse som indicam pontos de vista divergentes sobre o mundo exterior e o microcosmo em que se movimentam os personagens.

Todas as situações são descritas com riqueza de detalhes. Desde as primeiras até as últimas cenas, o autor parece vislumbrar cada minúcia. Essa preocupação de Vianinha evidencia-se em inúmeras passagens, mas de forma especial na referência que faz à

¹⁸⁹ Entre as locações externas gravadas durante o dia constam: uma rua de Ipanema, telefone público (orelhão), praça pública, praia, fachada e jardim de uma casa modesta. No interior de um boliche e de um botequim também são ambientadas cenas externas. À noite constam locações externas na portaria de um prédio e na praia semideserta (com festa de Iemanjá). Para o estúdio ficaram reservadas apenas cenários de balcão de restaurante sofisticado, apartamento e casa de classe média, escritório e sala de classe alta em festa.

festa que estava ocorrendo no terraço de uma residência de alto nível ao romper do ano novo:

É meia noite, rompe o ano ao som da Valsa da Despedida, emocionante, a câmera passeia pela sala de luzes semiapagadas, enquanto as pessoas cantam a valsa e se beijam. É o romper do ano numa festa da alta.

Descrita a situação começamos a ouvir, *off* os pensamentos de João:

João: (*off*) ... Este é o primeiro instante do primeiro dia do ano de 1973, do século vinte... Este é o nome que os homens deram para este instante – Deus meu, como é maravilhoso viver!

Agora vemos a cena com a cabeça de João em primeiro plano, a câmera gira até que vejamos seu rosto e as lágrimas da emoção rolam mudas do rosto de João, imóvel, num canto da sala – grifos nossos¹⁹⁰ (VIANNA FILHO, 1972, s/p).

A precisão observada nas imagens da festa se reflete também na proposta de enveredar pela alma dos personagens. Tomando ainda como amostra o desenrolar dessa cena, constata-se que o dramaturgo coloca a atmosfera que envolve o referido personagem nos seguintes termos:

É preciso explicar em que região anda a alma deste João neste momento para que possamos compreendê-lo. Ele está num momento muito especial de sua vida que talvez nunca mais se repita. É aquele momento de encontro profundo consigo mesmo, quando uma grande humildade nos invade, quando não se pode ter ódio de ninguém porque não se tem ódio de si mesmo. Quando se aceita o mundo em toda a sua desgraça ou beleza, porque se aceita a si

¹⁹⁰ Nessa sequência o autor sugere a utilização da câmera em movimento panorâmico (PAN) no momento em que “passeia” pela sala, especulando o ambiente; o enquadramento do personagem principal (João) em primeiro plano ou *close up* e o uso da tomada de pêndulo – movimento da câmera principal, no qual predomina a intenção de promover a análise de vários ângulos do personagem enfocado.

mesmo em toda nossa desgraça ou beleza. Os atos de João explicarão melhor essas palavras.

(...) câmera bate no close dos olhos de João. Ele olha as pessoas ao redor, mas particularmente ele olha uma pessoa. O barulho da festa vai ao silêncio, aos poucos e, no silêncio, vemos quem João está olhando. É Irene, no outro lado da festa. Irene é jovem, tem um sorriso franco e bonito, conversa com uns amigos, um tema suave, talvez, medieval – grifos nossos (VIANNA FILHO, 1972, s/p).

O realismo que permeia todos os episódios por vezes se choca com as esperanças mais íntimas de cada um dos personagens. Contudo, sem fugir ao seu cotidiano todos buscam a felicidade.

“Ano novo, vida nova”, como foi exposto anteriormente, é composto de várias histórias que justapostas tendem a delinear a psicologia dos personagens sem aprofundá-las: trata-se mais da apresentação de tipos do que de personagens completos. A primeira dessas histórias tem início em um boliche qualquer, quando o químico Zé Queiroz impede que mais uma garrafa de champanhe, em substituição aos pinos da pista, se estilhace com a bola arremessada por um dos rapazes embriagados que compunham o barulhento grupo de jovens. De posse da garrafa, o solitário Queiroz, focalizado em primeiro plano, ergue a garrafa com vigor, sinalizando a vitória. A tomada se encerra com um *zoom* no champanhe. Após os créditos do roteiro e a apresentação dos comerciais, o químico reaparece cambaleante por uma rua do bairro de Ipanema, Rio de Janeiro (VIANNA FILHO, 1972, p. 2). Ele tenta encontrar companhia para tomar a “preciosa bebida”, porém desanimado frente à indiferença das “garotas de Ipanema”, acaba oferecendo-a para um grupo de meninos engraxates e carregadores de feira que se encontravam na esquina¹⁹¹.

¹⁹¹ Deixando transparecer toda a sua solidão, o químico chama a atenção dos meninos dizendo: “Olha aí, pra vocês. É de quem pegar primeiro. Não sou homem de champanhe mesmo. Meu negócio é caipirinha. Caipirinha é pra quem bebe sozinho. É de quem pegar” (VIANNA FILHO, 1972, p. 3).

Todos correm ao encontro da garrafa, mas somente um consegue agarrá-la. Acompanhado por uma criança menorzinha, o garoto se mostra fascinado pelo artefato e pela façanha de tê-lo adquirido. Entretanto, acreditando não se tratar de algo para beber e sim de “garrafa que batiza navio”, ambos resolvem vendê-la para comprar um tênis. Em um restaurante elegante encontram quem pudesse comprá-la. O proprietário do local examina o objeto e oferece por ele uma quantia irrisória, alegando tratar-se de um “champanhe nacional de segunda, feita de pêra”. Concretizada a negociação, o menino maiorzinho chora ao observar a colocação da garrafa na prateleira. O dono do restaurante percebe e como indulgência oferece umas azeitonas para amenizar a situação. Ainda na mesma rua de Ipanema, os garotos reaparecem: o menorzinho vem saltitando de alegria ao exibir o “tênis branco tinindo de novo” e o maiorzinho, com as mãos carregadas de doces, balas e pirulitos, surge “comendo tudo ao mesmo tempo”. Conforme o roteiro, a câmera faz um *close* ou um detalhe nos pés do primeiro menino e segue subindo para focar o outro, envolto com suas guloseimas (VIANNA FILHO, 1972, p. 4).

Na cena seguinte, dá-se a aparição de um novo personagem, a Lúcia, que “esfuziante” se desloca para o mesmo restaurante a fim de adquirir a “mais cara, mais suave, mais doce e mais misteriosa champanhe” que o comerciante tivesse disponível. Imediatamente lhe é oferecida uma *Meet Chandon Imperial Brit*, safra 38, ano par, uvas de *Pinot noir de chateau Thierry*, a mesma que havia sido trocada pelos meninos por um valor no mínimo oito vezes inferior ao pedido de agora. A moça, entusiasmada, apesar de reclamar, acaba aceitando o preço exorbitante e leva o champanhe. Para ela o que realmente interessava era comemorar de forma intensa a passagem do ano junto ao amante (homem maduro, rico, mas casado) que havia anos lhe vinha prometendo abandonar a família em nome desse amor. No entanto, mais uma vez o sonho dela se frustraria e ela encontraria o conforto nos braços do apaixonado Pedro.

Repleto de esperanças, Pedro lhe cobre de beijos, oferecendo uma vida nova. Mas Lúcia não consegue se desvencilhar da paixão

que nutre pelo amante e acaba repelindo o rapaz. Aturdido, ele deixa o apartamento onde estava e sai carregando a garrafa de champanhe. Nesse momento, uma chuva de papéis picados cai do prédio. Os mesmos papéis que recobrem a praça pública “Serzedelo Correia”, onde se encontram o gari Adelmo e sua companheira Neuci. Nessa cena, o autor assinala a necessidade de a câmara promover um “documentário” da praça, mostrando as crianças e o papel “espalhado pelo chão”, até se deparar com as figuras do gari e sua mulher (VIANNA FILHO, 1972, p.10). Grávida, prestes a dar à luz e recém-chegada à cidade, esta pretende colocar no mar um barquinho de oferendas para a Santa Iemanjá. Antes de retornar ao barraco do alto do morro onde iria morar com o gari começa a sentir as dores do parto e acaba parindo ali mesmo, em um botequim de Copacabana onde Pedro estava tomando cerveja. No local, “a turma da caixa de fósforo”, cercada de copos e violão, animadamente celebrava o último dia do ano.

No balcão do botequim Pedro ouvia distraído o discurso de um tipo “malandro” acerca dos perigos da cidade, enquanto este sorrateiramente tomava-lhe a carteira, e ainda, em meio à confusão do parto levava-lhe a garrafa de champanhe. Nas “últimas imagens da sequência”, segundo o *script*, destacam-se o enquadramento de “Pedro se preparando para o parto..., o ladrão se mandando com a champanhe, em meio um samba alegre” (VIANNA FILHO, 1972, p. 15).

De todos os episódios esse é o mais leve, capaz de provocar o riso, pois ao deixar o bar, o ladrão se depara com uma ronda policial. Para se livrar de um possível fragrante esconde a garrafa no jardim de uma casa modesta. A cena marca o início da terceira parte do especial e é descrita da seguinte forma:

Cena 1: Rua de Copacabana.

Ladrão encostado na grade de uma casa. Tira a garrafa de dentro do paletó. Olha, vê que é francesa, se entusiasma. Dá uma beijoca na garrafa. E um PM aponta. Ele rápido, põe a garrafa dentro da casa, no jardim, ao alcance de sua mão. Desencosta. Disfarça. O PM passa. Ele volta. Vai esticar a mão. O maior cachorro aparece e começa a

latir. Ele pede para o cachorro ficar quieto, quer esticar a mão. O cachorro avança. Ele tira a mão. Segunda tentativa (VIANNA FILHO, 1972, p. 15)

Quando novamente tenta retomar o “pertence” se vê impedido pelo cão da casa e sai amaldiçoando-o: “Cachorro desgraçado! Estragou meu Ano Novo. Champanhe francesa!” A sua esperteza teria um fim patético.

Após recolher a garrafa do jardim, é mostrado um casal de velhos que vivencia uma situação de abandono semelhante àquela criada nas peças “Nossa vida em família” e “Domingo em família”. Eles ficam aguardando ansiosamente a visita dos filhos, mas eles não vêm. Entristecida com a ausência dos rebentos, Dona Josefa resolve doar a garrafa de champanhe para o porteiro do prédio vizinho oferecer para Iemanjá. Este porteiro, por sua vez, leva a bebida na tenda de Umbanda onde todos se preparam para homenagear a santa. Comida e ramos de flores são arrumados em alguidares. Euclides, o porteiro, se prepara para receber a entidade de Oxossi Caboclo Pena Verde e os demais arrumam atabaques, velas, aluas. Sua mulher, Donana prepara o ebó para a santa a fim de garantir proteção para sua família. A problemática desse núcleo se desenrola a partir da filha do casal, apaixonada por um rapaz que assassinou um homem em função de uma cobrança de dívida. Os pais são contrários ao romance, mas o Caboclo Pena Verde, incorporado por Euclides, consente no relacionamento dos dois.

Em uma praia semideserta arma-se o alá. Oferendas, flores e garrafas de cerveja são colocadas na base do monte de areia que sustenta no alto a garrafa de champanhe. No centro do engiba, o caboclo Pena Verde se manifesta e, junto com um assistente que é seu cambono, faz descarregos e dá passes passando as mãos pelos braços dos seguidores do ritual. Depois de cumpridas todas as etapas da cerimônia de Umbanda, o champanhe é colocado no barquinho e despachada como oferenda para Iemanjá.

Enquanto isso, no terraço de uma casa abastada, é focalizada a crise pela qual está passando um advogado bem sucedido. João,

nessa noite, decide se separar da esposa e deixar a profissão. Em um profundo contato consigo mesmo resolve mudar totalmente os rumos de sua vida. Comunica a decisão ao patrão e a esposa, mas não é levado a sério. Ele deixa a festa e dirige-se para a praia, fica esperando o nascer do sol.

A câmera, em um plano geral mostra a entrada do personagem na praia, depois, adota a tomada panorâmica enfocando os restos das oferendas deixadas para Iemanjá. Em seguida, enquadra a figura de João no plano americano (da cintura para cima) e volta-se para o seu rosto que aparece iluminado pelos raios do sol nascente.

Cena 3: Final, na praia, ao nascer do sol.

João entra pela praia. Os destroços de Iemanjá pelo chão. Nasce o sol. João fica diante do mar, olhando. *Close* em João. Calmo. Na surdina... (VIANNA FILHO, 1972, p. 33).

Em uma explosão incontida de alegria – expressa no seu olhar, o referido personagem, em pensamento, cumprimenta a areia, a cidade, o mar e o dia – ação indicada no roteiro como “João *off*”. A calmaria da cena é interrompida quando João, bruscamente, se atira no mar para apanhar a garrafa de champanhe a flutuar no barquinho que o mar estava devolvendo. Sob o som da Valsa da Despedida, João lê o rótulo da garrafa, movimenta-se e abre: “a champanhe jorra generosa, subindo no ar. João bebe pelo gargalo enquanto nasce o sol”. Enfim cumpre-se o destino da garrafa.

Os movimentos da câmera cuidadosamente enumerados e descritos passo a passo, a escolha das locações e o traçado da trajetória da garrafa de champanhe no universo urbano revelam não só o alargamento das temáticas tratadas por Vianinha, como também, a necessidade de justapô-las uma a uma. Esse aspecto talvez reafirme o desejo de investigação das potencialidades latentes de cada uma delas de modo a se descobrirem elos capazes de direcioná-las para o objetivo maior de transformação social.

3.3. Reminiscências do companheirismo

Ciente do intenso processo de urbanização e desenraizamento do homem do campo, no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, Vianinha escreve “Turma, minha doce turma”, no início de 1974. No enredo evidencia-se um contraponto a visão ufanista do crescimento das cidades; o homem urbano é atingido pelo crescimento das urbes e pela permanente mutação de sua ambiência. Mostrando-se solitário na dimensão híbrida da cidade, denota a perda do sentido de permanência, deparando-se com a destruição diuturna dos signos que lhe permitam o reconhecimento de sua história de vida e o seu sentido de pertencimento.

Em contraste, com a confessa disposição assumida pela TV Globo de integrar esse homem, “expropriado de sua condição de cidadão digno” e de “ser político”, ao discurso eminentemente desenvolvimentista insurgente no período, a sinopse de “Turma, minha doce turma” é apresentada por Vianinha a Daniel Filho como projeto de série para a programação da emissora. Enquanto a proposta do seriado procurava problematizar a instabilidade, o constrangimento e o fascínio de um grupo de jovens envolvidos pelo crescimento urbano, à época constava dos planos da Globo, adequar o homem brasileiro, acomodado na “categoria abstrata e passiva” designada ao “público”, a uma imagem mais “afinada com os discursos desenvolvimentistas dos governos militares”. Curiosamente, a sinopse do projeto inicial de “Turma, minha doce turma” aponta possibilidades alternativas de inserção desse homem no processo de desenvolvimento.

Em outras palavras, cumpre lembrar que ao Estado interessava induzi-lo a conceber-se como “dono do seu destino”, circunstância “psicológica” fundamental “para a reprodução do trabalhador assalariado ‘livre’ e do consumidor cuja nova identidade vai sendo formada a partir da faixa de produtos que ele é ‘livre’ para adquirir”. Para tanto, “a televisão não” poderia “se limitar a criar ilusões e fantasias muito distantes da vida brasileira”.

Mais do que isso, ela deveria “apontar para a realidade”, promover a contínua reintegração das “modificações sofridas pelo público” ao qual se dirigia, ao circuito de suas produções, decodificando “os novos fenômenos sociais, interpretando-os segundo uma versão segura antes que sua significação concreta tomasse os rumos imprevistos e descontrolados” (KEHL, 1986, p. 289).

O roteiro de Vianinha para “Turma, minha doce turma” previa para todos os episódios a mesma unidade de tempo para ganharem a característica de seriado, ou seja, todos os episódios deveriam ter início no fim da tarde de sábado, no ponto de encontro da “Turma”, e terminar aos domingos de madrugada (sempre que possível no mesmo ponto de encontro). Essa unidade de tempo seria considerada indispensável para caracterizar uma turma e não propriamente uma comunidade em ação. Portanto, a “turma vive, floresce, morre para o espectador na madrugada do sábado e a chegada do domingo” (VIANNA FILHO, 1974, p.1).

Essa disposição não impediria a utilização de *flashbacks*, nem a inserção de outras locações, tais como casas, escritórios, fábricas, bares – locais onde os componentes da turma trabalhavam ou viviam, tampouco invalidaria a insurgência de personagens paralelos (pais, mães, filhos, gente ligada aos componentes da turma). Todavia, para Vianinha o “principal, o enfático” era mostrar os indivíduos “tentando se divertirem no fim de semana em São Paulo, enfrentando o ofuscamento, a grandiosidade, a mutabilidade de uma grande metrópole” (VIANNA FILHO, 1974, p.1).

Entre as personagens da turma constava um líder, um “doce líder” nomeado Chico-Bom. Ele se mostraria fascinado pela beleza da máquina urbana, pouco se importando com a superpopulação da cidade. Importavam-lhe sim as possibilidades de atendimento dessa população, estabelecida em uma cidade de mil ou dez milhões de habitantes. Em uma de suas falas destacaria entusiasmadamente: “Tem cidade aí com cinco mil habitantes, por que você não vai pra lá? Também falta médico, remédio, água, luz e esgoto. É, ou, não é? E o que ganha melhor de todos eles, operário especializado em ligas metálicas”. Seu maior anseio era se

especializar em ligas metálicas complexas e saber trabalhar com elas (queria “trabalhar com (...), carbureto de cálcio, eletrolítico, principalmente liga de titânio”). Contudo, se via impossibilitado de realiza-lo, pois, além de ser arrimo de família, enfrentava o problema constante e compulsória mudança de emprego decorrente do fato de as firmas dispensarem seus empregados antes que completassem um ano de serviço para evitar o pagamento da indenização. O personagem teria um perfil marcado pelo desprendimento: é arrimo de família (“tem um pai entravado, chofer de ônibus que ficou variando, sem condições psicológicas de guiar recebendo somente cinquenta por cento do ordenado do INPS”) e se preocupa com os irmãos menores, com a mãe, etc. (VIANNA FILHO, 1974, p.1).

Outro membro da turma seria Epaminondas Correa das Rosas – apelidado pelo pai de “Epa” porque o achava muito feio. Este seria o mais solidário de todos: vindo do interior se ligou ao grupo apenas há quatro anos; é o “caçula” de uma turma de bairro, cujas “raízes” se ancoram no passado dos últimos dez ou quinze anos. Epa enfrenta não apenas o drama diário da solidão da cidade, como também condições precárias de habitação que ela oferece à população menos favorecida: ele divide um quarto de pensão com mais sete inquilinos e se confronta com o senhorio, cujo intuito é retirar o armário para substituí-lo por mais uma cama.

Osvaldinho e Espínola são outros dois personagens que compõem grupo. Trata-se de genro e sogro que estabelecem uma relação de dependência e enfrentamento no mínimo curiosa: o sogro se incorpora aos programas com a desculpa de acompanhar o genro, como se fosse trazê-lo de volta para casa. Mas, não raro, nas falas de Espínola e nas suas intermináveis discussões com o genro declara: “No sábado você deixa tua mulher?”. Entretanto, acaba ficando na companhia da turma e se deixa convencer pelos argumentos de Osvaldinho, admitindo que, “realmente, tem uma filha chata de doer”. Os dois recordam o modo de agir da referida e “morrem de rir”, mas em poucos minutos novamente estão às

“turras”: “Você vai numa festa sem minha filha, como é isso?” (VIANNA FILHO, 1974, p.2).

Santos-Bis é o galã do grupo, filho do dono da padaria. Seu pai o registrara como Carlos Alberto Santos e Santos porque recebeu os sobrenomes paterno e materno. Esse aspecto tornara-se naturalmente risível e provocara-lhe inúmeros apelidos. Santos-Bis era o mais popular deles. Tem boa aparência e uma moto, aparecendo sempre acompanhado por uma moça apática na garupa. Totalmente desinteressado, mostrava-se sem a menor vontade de estar ali ou em qualquer outro lugar, parecia não gostar de residir naquele bairro, nem tampouco se mostrava entusiasmado por pertencer à aquela turma.

Pedutti, apelidado de “Pavio Curto”, era o mais animado da turma. A qualquer momento estava disposto a “recomeçar, prosseguir, relembrar uma briga”. Trabalhava na Companhia Telefônica Brasileira (CTB) e a sua maior ambição era ganhar mais dinheiro por mês que Chico-Bom, para que o mesmo não continuasse a trata-lo como “operário de prendas domésticas”. Sua ascensão na empresa dependia do conhecimento do “funcionamento, instalação e manutenção do P.B.X., etc.” Tetsuo Okamoto era o mais jovem e dócil de todos. Nissei, com apenas 20 anos, dedicava-se à profissão de classificador de produtos hortigranjeiros, “experimentador de tomates”, como o chamam na turma.

Vianinha parecia incorporar uma demanda temática diferenciada: procurava investir em problemáticas que podiam chamar a atenção de um público jovem, sem descuidar das demais camadas de telespectadores já conquistadas. Desse modo, optava por abordar assuntos que transitavam entre as preocupações da juventude, conjugando em uma mesma “turma” diferentes tipos de jovens que, por sua vez, esboçavam reações distintas frente à realidade que viviam. Uns denotavam apatia, outros insegurança e ansiedade em relação aos desdobramentos do seu futuro.

A oposição ao mundo com o qual se deparam manifesta-se na esfera pública e privada. Enquanto uns jovens mostram-se resistentes às regras de convívio, seja no casamento ou no trabalho,

outros, por força das circunstâncias, mostram-se resignados em favor das responsabilidades assumidas no âmbito familiar. De qualquer forma, em meio ao caos decorrente do crescimento da cidade, “Turma, minha doce turma” reporta-se aos sábados à noite como um *locus* privilegiado da diversão e do entretenimento, sem deixar esquecido um certo sentimento de nostalgia em relação aos tempos felizes da infância. Os espaços das “paqueras” ou dos flertes, das “garotas” e motocicletas aparecem como elementos atrativos aos jovens e com força da sua imagem remetem aos signos do que seria considerado “moderno”¹⁹².

É importante destacar que os tipos criados por Vianinha não se circunscrevem aos limites da imagem estereotipada do jovem, garotos e garotas, ágeis e satisfeitos, apaixonados por carros, motocicletas e vestimentas atualizadas (jeans e tênis). Eles aparecem nuançados com outras imagens mais conservadoras (terno, calça de tergal e gravata). Talvez, com o intento de ampliar as chances de interlocução com o público tenha optado por um produto que contemplasse temáticas diversificadas, abrangentes e possibilitassem esquadriñar o mundo e a vivência de jovens de distintos segmentos sociais, procurando abarcar visões que iam do filho de classe média ao menos favorecido financeiramente e de origem mais humilde.

O primeiro episódio de “Turma, minha doce turma” parece absorver diferentes impressões sobre o crescimento da cidade, canalizando as aspirações dos personagens para um futuro quase

¹⁹² Sinais do interesse do público jovem surgiram não somente nos produtos ficcionais televisivos como os Casos Especiais e as telenovelas, mas também, em outras esferas audiovisuais da cultura industrializada. No cinema, por exemplo, os filmes de Roberto Carlos superariam as expectativas em renda e número de espectadores. Algumas telenovelas de Dias Gomes, Janete Clair e Walter Negrão, como “Assim na terra como no céu” (1970-1971), “Véu de noiva” (1969-1970) e o “Primeiro amor” (1972), ao privilegiarem os interesses dessa faixa etária, atingiram altos índices de audiência. Sobre o assunto consultar o livro “Telenovela – História e Produção”, de Renato Ortiz, José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli e o livro “Telenovela brasileira. Memória”, de Ismael Fernandes, ambos publicados pela editora Brasiliense, respectivamente, em 1989 e 1987.

inatingível. Talvez o telespectador, como cúmplice desses anseios que também eram seus, tendesse a interagir com as imagens propostas no vídeo, as quais, por sua vez, capitalizavam os seus desejos para o terreno do possível ou do fantasioso. Mas seria essa proposta do dramaturgo? A problematização do crescimento desenfreado da cidade efetuada por Vianinha estava muito mais próxima do levantamento dos impasses enfrentados por seus habitantes do que propriamente do desvelar das benesses desse desenvolvimento. Em outras palavras, como se afirmou antes, o dramaturgo problematiza a visão ufanista do crescimento das cidades em voga na década de 1970.

A dificuldade de reunião do grupo evidencia a transformação espacial da cidade: no roteiro original, o ponto de encontro da turma era em um terreno vazio onde outrora jogavam bolinha de gude, mas no local fora construído um prédio residencial, cercado de uma agência de automóveis ou um supermercado ou um grande magazine. A questão da ocupação do terreno vem à tona logo no início da primeira cena do programa piloto intitulado “Qual é o programa para hoje a noite?”, quando a chegada dos rapazes é contestada por um dos moradores, que reclama da algazarra e do fato de Epa ter sujado, com os sapatos, a mureta do edifício recém-pintado.

Seu Dutra: Você é daqueles sujeitos que todos os sábados se reúnem aqui na porta do prédio, não é?

Epa: ... todos os sábados... é...é...é porque todos os sábados... todos os sábados a gente vira uma turma...

Seu Dutra: Meu filho, eu sou funcionário aposentado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Existem em São Paulo 4.200 ruas, 930.000 casas e trezentos e quinze mil apartamentos. Queria saber porque vocês foram escolher, justamente, o duzentos e oitenta e sete da Rua Xiriri para todos os sábados virem se reunir aqui aos berros até quatro horas da manhã, inclusive fazendo campeonato de futebol. (VIANNA FILHO, 1974, p.2).

A representatividade do lugar nas mentes dos membros da turma é expressa da seguinte maneira:

Epa: ... é que... parece que a turma se reúne aqui há tanto tempo... se acostumou mesmo, não é?

Seu Dutra: Tanto tempo, há quanto tempo?

Epa: ... ah, isso vem desde menino... esse prédio nem estava construído, a turma jogava bolinha de gude aqui... eu, não, eu só cheguei há quatro anos aqui em São Paulo... mas eles se reúnem aqui há mais de quinze anos...

Seu Dutra: Com isso você está insinuando o que, meu filho? Que é o meu prédio que ocupou o ponto de encontro de vocês?

Epa: ... não, não... não é isso que eu quero dizer... eu quero dizer que... não sei... é um lugar muito sentimental, não é? Pra eles é um lugar assim cheio de lembranças da gente... sabe que agora tem gente que até nem gosta de vir pra cá? ...eles dizem: “ah, não vamos mais naquele prédio não, aquele prédio está cheio de muquirana”..., mas a gente sempre acaba vindo pra cá, o senhor vê... (VIANNA FILHO, 1974, p.2).

De maneira diferenciada do roteiro original, na abertura do especial, após a apresentação dos créditos, na epígrafe surgem sobre o fundo preto as seguintes palavras grafadas em cromia branca: “A turma... que explicação encontrar para esse insondável mistério da cidade grande, a não ser a de que o ser humano nasceu para tornar-se solidário?” O ponto de encontro também é substituído por uma praça pública, localizada em lugar alto¹⁹³. De lá veem-se as luzes da cidade e o trânsito de veículos. A primeira

¹⁹³ No original, o seriado foi intitulado “Turma, minha doce turma” e o primeiro episódio foi denominado “Qual é o programa para hoje a noite?”. Contudo, nos créditos do Especial número 56, apresentado pela TV Globo, recebeu o título “Turma, doce turma” e contou com a colaboração de Edu Lobo, na trilha sonora; David Grimberg, na direção de imagem; Moacyr Deriquem, na produção; Paulo Afonso Grisoli, na direção; e Daniel Filho, na supervisão geral.

tomada se ocupa do enquadramento de Epa – personificado por Milton Gonçalves – subindo uma escadaria. Em plano geral absoluto (PGA), a câmera registra de modo abrangente o acesso e a chegada do personagem ao local. Em seguida, evidencia a sua aproximação em torno de um grupo de crianças que estava brincando na praça: ele as cumprimenta, procura fazer amizade e tenta se inserir na brincadeira, mas elas o ignoram e saem correndo. A mesma situação é recriada quando Epa se dirige aos dois jovens sentados em um banco da praça. Solitário, aguarda os companheiros e reclama ser de novo o primeiro a chegar. De início, a câmera mantida em plano aberto oferece uma ampla visão do lugar, mas vai se aproximando até focar em *close* a face desconsolada de Epa. A dramaticidade da solidão do personagem é rompida apenas com a chegada do amigo Tetsuo.

Os membros da turma vão chegando um a um – a câmera mantém-se ora em plano aberto ou geral ora em plano americano. Eles conversam animadamente, cercam e fazem galanteios às moças que passam pelo local, jogam palitinho e discutem o programa para aquela noite de sábado. Cogitam do convite para uma festa, mas, por fim, acabam se dirigindo para um salão de sinuca super lotado. No entanto, o lazer se torna um pesadelo. No salão enfumaçado, a turma impaciente se entreolha, tem dificuldade para se movimentar em meio as inúmeras pessoas que também aguardam para jogar. Quando termina a partida na mesa para eles reservada são surpreendidos por dois afrodescendentes que subitamente tomam-lhes a vez. Chico-Bom reage: “Ô amizade não vai levar mal, não, mas essa mesa é nossa”. As duas figuras não respondem, “continuam a preparar as bolas para iniciar a partida”. O clima de rivalidade se acirra enquanto a câmera mostra em detalhe (*close*) um revólver na cintura de um dos afrodescendentes. A turma percebe e se entreolha.

Pedutti, personificado por Flávio Migliacio, aproxima-se com o taco nas mãos. Eufórico se aproxima para jogar. A turma procura contê-lo, mas ele parece não perceber o que se passa: “Mas o que há? Essa é a nossa mesa! Ninguém vai ficar nela, tenha o tamanho

que tiver!” . Chico-Bom propõe a retirada, dizendo: “Vamos embora Pedutti... Vamos que os homens são de cintura grossa”. O amigo parece continuar a não entender o teor da advertência:

Pedutti: Cintura grossa? E daí? Cintura grossa sai na Escola de Samba Casa Verde.

Chico-Bom: Pedutti, esses caras são de cintura grossa, Pedutti...

Pedutti: Cintura grossa? Que quer dizer cintura grossa? Que eles precisam fazer regime? (VIANNA FILHO, 1974, p.15).

Cria-se um clima que mescla o cômico e o suspense. Chico-Bom sussurra ao companheiro: “eles estão armados...”. Pedutti ainda retruca: “Estão armados? E daí? Que quer dizer com isso que estão armados?” Ao entender o que estava se passando, muda o tom de voz e altera totalmente a sua postura. Com o pente na mão direita, quase se desculpa:

Pedutti: Ahhh... mas sabe que eu estou vendo agora que são dez horas... já não dá mais para mim jogar sinuca... ando vigiando muito a minha irmã, viu? Quero ver se ela chega depois das dez... (VAI SE AFASTANDO) Os senhores é que vão jogar? Bom joguinho, hein? Qual é o bambambã dos dois? Tchau... (VIANNA FILHO, 1974, p.15).

Acuados deixam o local. Rapidamente se refazem e de novo se questionam quanto ao programa reservado àquela noite. Um deles propõe a visita a outra praça – cenário de brincadeiras da infância. Depois de procurar uma outra praça pública, que seria repleta de árvores, deparam-se com um local “completamente destruído”, transformado em um canteiro de obras do metrô (VIANNA FILHO, 1974, p.16).

A violência da cidade e o desgaste provocado pela transformação urbana seriam destacados em outras passagens do roteiro, mas ganhariam particular dramaticidade, logo no início do programa, durante um desabafo de Pedutti. Focado em plano

americano, o personagem aparece sentado sobre o encosto do banco da praça do ponto de encontro. Gesticulando com um pente na mão direita, revela: “... cheio mesmo dessa vida, viu, cheio mesmo desse negócio de civilização ouviu? Consertei hoje pra mais de uns vinte telefones...” (VIANNA FILHO, 1974, p.6). Na visão do dramaturgo, o retrato desse processo de crescimento é tão violentamente deflagrado que Epa desaparece nas ruínas dessa praça sem que a turma o perceba.

A dramaticidade da cena é quebrada pelo formato cômico que adquire: Epa vem conversando com Chico-Bom quando de repente, no meio de uma fala, cai em um buraco profundo sem que o amigo, nem tampouco, o telespectador, se deem conta. Em plano geral absoluto, a câmera registra a tumultuada conversa entre os membros da turma e mostra ao fundo máquinas e tratores espalhados pelo local; em plano geral a câmera acompanha o afastamento de ambos e depois em plano americano enquadra o lento deslocamento dos personagens enquanto estes iniciam uma conversa mais reservada:

Chico-Bom: Às vezes eu sinto o mesmo aperto que você... vejo esta cidade toda quebrada, toda estilhaçada e me dá um desânimo... mas também chego nas fábricas e vejo perfuratrizes, tornos, laminadoras, maçaricos, solda... (Epa desaparece)... me sinto entusiasmado de morar nesta cidade, desafiar a natureza, de permitir que milhões possam viver juntos ao mesmo tempo... então me parece que São Paulo é uma flor que vai desabrochar... compreendeu, Epa? (Olha e não vê Epa. Grita para os outros). Ê ê ê vocês aí não viram o Epa? (VIANNA FILHO, 1974, p.17).

Nessa cena, cujo desenvolvimento assemelha-se ao esquema *slapstick comedy* ou do “pastelão”, a ferocidade da transformação urbana sucumbe frente à distração do personagem que pateticamente se deixa tragar pelas ruínas. Enquanto a dor dessa agressão converte-se rapidamente no prazer provocado pelo riso decorrente da situação,

parece balizar a violência de um crescimento urbano que pressupõe a supressão da presença humana¹⁹⁴.

O fascínio pela tecnologia que acompanha o desenvolvimento urbano e temor das mudanças parece suplantado apenas pelo medo da solidão imposta pela cidade. Esse ponto fica evidente no diálogo que se desenrola logo após o resgate de Epa:

Chico-Bom: É melhor você ir embora, Epa. Duas e meia da manhã. Vá descansar um pouco... vá dormir...

Epa: não quero ir embora...

Chico-Bom: Mas duas e meia da manhã! Mixou o sábado. Por que você não quer ir embora?

Epa: Sei lá... estou cansado... estou sujo... estou cheirando creolina mesmo... mas sábado de noite não gosto de ficar sozinho nunca... a pior solidão que tem é a de sábado à noite... (Silêncio. Cada um deles sente o problema colocado por Epaminondas).

Santos-Bis: Bom, minha gente, sábado quinze para as três... afinal qual é o programa para hoje à noite? (VIANNA FILHO, 1974, p.19).

Após longa discussão retornam ao ponto de encontro e iniciam um campeonato de cuspe à distância e são surpreendidos por policiais – a tomada da cena se realiza em plano geral absoluto. Acabam todos detidos pois se encontravam sem documentos, seguindo-se uma proposta de protesto anteriormente sugerida por

¹⁹⁴ Epa é resgatado sob risos e aplausos dos amigos e de desconhecidos que se reuniram em torno do “buraco” para especular. A tomada de cena inicialmente se realiza mediante a gravação em plano geral absoluto, em plano geral, depois em plano médio e, por fim, faz um *close* no rosto fragilizado e empoeirado de Epa – suspenso pelo guindaste. “Epa está todo sujo e amarfanhado. Os outros riem em volta” (VIANNA FILHO, 1974, p.18).

Pedutti¹⁹⁵. Na cela superlotada tentam jogar palitinho, mas não conseguem sequer se mexer.

Vozes: Ei não tem mais lugar. Não cabe mais ninguém aqui. Não dá!
Pior do que ônibus às seis horas!

Guardas: Como é que não tem lugar? Isso está cheio de espaço. Depois todo mundo aqui está no artigo vadiagem. Vadiagem não precisa de espaço... (VIANNA FILHO, 1974, p.19).

Pela manhã são colocados em liberdade. A cena recebe um corte, supondo que eles se dirigiam a outro ponto de encontro e de lá se dispersaram. Somente Epa e Chico-Bom reaparecem sentados no banco da praça, focalizados em plano americano denotam muito cansaço. Apesar da insistência de Epa, o outro se despede e sai alegando ir ao encontro da namorada. A câmera em plano geral acompanha o deslocamento de Chico-Bom, enquanto se ouve em *off* os pensamentos dele, repetindo-se o diálogo anteriormente travado com o amigo no momento em que este se acidentou na praça:

Chico-Bom: Às vezes eu sinto o mesmo aperto que você... vejo esta cidade toda quebrada, toda estilhaçada e me dá um desânimo... mas também chego nas fábricas e vejo perfuratrizes, tornos, laminadoras, maçaricos, solda... (Epa desaparece)... me sinto entusiasmado de morar nesta cidade, desafiar a natureza, de permitir que milhões possam viver juntos ao mesmo tempo... então me parece que São Paulo é uma flor que vai desabrochar... (VIANNA FILHO, 1974, p.17).

A partir da realização de um corte nessa imagem é retomada a triste figura de Epa. Ele aparece deixando o local, descendo as mesmas

¹⁹⁵ A cena na qual a turma é colocada na cela inicia-se em plano geral e evolui para plano americano em uma composição triangular. A sugestão de andar sem documentos foi feita por um *hippie* como forma de resistência. Porém, a adoção da sugestão acabou em aprisionamento da turma. Talvez Vianinha tenha externado uma crítica a irresponsabilidade do movimento *hippie* frente a repressão dos governos militares.

escadarias do início do Caso Especial. No original, após a soltura, a turma também se desloca para as imediações do prédio convertido em ponto de encontro. Espreguiçando-se os personagens acabam se dispersando. Após um “longo silêncio”, Epa sai andando “a esmo como em sua chegada” e resmungando confidencia:

Epa: Pô... sempre o último a ir embora sou eu... Tenho medo de chegar lá na pensão e ter insônia... coisa que me dá mais medo é insônia sábado de noite... verdade que já é Domingo de manhã... O que será que vai dar para fazer hoje de tarde?... (VIANNA FILHO, 1974, p.23-24).

Ao seguir o mesmo formato dos demais especiais e parte das designações propostas pelo autor no *script*, “Turma, doce turma” se apresentou dividido em cinco partes, com a inserção de comerciais e vinhetas do programa. Apesar de ainda ter sido gravado em cromia branca e preta, os enquadramentos guardam significativa riqueza de contrastes: as imagens da destruição de partes da cidade se contrapunham às de modernização retratadas por intermédio da construção de novos prédios e avenidas, a escuridão da noite se confrontava com a beleza do amanhecer na capital paulista.

Cabe lembrar ainda que esse episódio, o qual deveria ter sido convertido em um programa-piloto, foi gravado no formato de “Caso Especial” após a morte de Vianinha e contou com a participação de atores como Gianfrancesco Guarnieri (Osvaldinho), Flávio Migliacio (Pedutti), Milton Gonçalves (Epa), Nelson Xavier (Santos-Bis) e David José (Chico-Bom), companheiros do dramaturgo na época do Teatro de Arena. O diretor do especial, Paulo Afonso Grisoli, relata que essa “foi uma das experiências mais emocionantes” da vida dele. “Era como se Vianinha estivesse ali conosco” – comenta o diretor –, “lembrando os bons tempos de São Paulo, quando sonhávamos em nos profissionalizar como homens de teatro” (MORAES, 1991, p. 264).

Faz-se necessário registrar ainda que este especial denota significativas alterações nas disposições previstas no roteiro original. Além de breves modificações na roupagem dos diálogos e nas locações do ponto de encontro (no início e no final do programa), não foi executada na gravação a ideia de sobrepor, à chegada de cada um dos membros da turma, a imagem de sua própria carteira de identidade ao som na narração do nome completo, idade, estado civil, detalhes profissionais ou pessoais do personagem.

3.4. Interpretações possíveis

O enfoque sobre as situações que envolviam diferentes segmentos sociais, desde operários em dificuldades e garotos que trabalhavam para sobreviver até casais e profissionais liberais em crise apreendidos nos perfis dos personagens dos especiais analisados, parece sugerir uma incursão pelo social condicionado ao espaço urbano. O desenrolar dos diferentes enredos tende a propiciar ao telespectador enveredar pelas sensações e experimentar as visões de mundo de cada uma das frações de classe supostamente representadas. A partir desse contato vão-se desnudando problemáticas que envolviam os impasses vividos por pessoas comuns vítimas do abandono, da solidão e das injustiças sociais.

Nos três textos, as questões esboçadas não se resumem ao problema financeiro, pelo contrário, o tratamento humano dispensado ao perfil psicológico de tipos que alcançaram certa estabilidade econômica (como é o caso do químico Zé Queiroz, do médico Pedro e o advogado João) parece evidenciar a necessidade de serem colocadas em pauta problemáticas fulcrais de personagens de classe média imersas em crises existenciais, e de explorar os desejos e aspirações de operários ou de filhos da pequena burguesia (como é o caso de Epaminondas, Pedutti, Chico-Bom, Osvaldinho, Espínola, Tetsuo e de Santos-Bis).

Todavia, em “Ano novo, vida nova”, não é desperdiçada a oportunidade de abordar os sujeitos que de alguma forma se colocam a margem desse social. A bem-humorada alusão à

malandragem carioca e às artimanhas que é capaz de criar para se dar bem, não esconde a frustração do ladrão que acaba perdendo (para um cão) um dos objetos do roubo. Por outro lado, ao assassino que havia cumprido cinco anos de prisão é dada uma segunda chance para recuperar-se (o Caboclo Pena Verde abençoa o relacionamento da filha de Euclides com o rapaz). A miserabilidade dos garotos, do gari e sua esposa também é compensada por momentos de integral felicidade, quais sejam, o acesso ao tênis e às guloseimas e o nascimento do filho. Também é marcante a solidariedade do médico (Pedro) e da mulher que se dispõem a fazer o parto de Neuci (mulher do gari) ali mesmo no botequim de Copacabana. Mas o falsete do proprietário do elegante restaurante de Ipanema não é negligenciado. Através das atitudes do personagem é pontuado o perfil de uma fração da burguesia dada a certos “desvios” de caráter, capaz de aproveitar-se da ingenuidade de crianças pobres e de enganar os seus próprios pares, na busca de maior lucratividade. A ambição pelo lucro desmedido é duramente criticada e remetida ao universo “amoral” da burguesia.

Do mesmo modo será apontada, em “As aventuras de uma moça grávida”, a irresponsabilidade dos filhos dessa classe, imersos na improdutividade e na “gastança” dos proventos familiares, nos “porres” e “farras” homéricos. E mais, a imoralidade desse “universo burguês” seria esquadrinhada e revelada também por intermédio das manobras no mercado de livros didáticos. A imposição do livro a todas as escolas conferia ao seu autor, um professor catedrático, certa estabilidade econômica que lhe permitia oferecer a filha *hippie* um apartamento de cobertura na Zona Sul do Rio de Janeiro. Esse aspecto também seria apontado como indício da usurpação da qual a burguesia seria detentora: ela era capaz dissimular contextos históricos, reduzindo-os à ação de heróis nacionais e, simultaneamente, usufruir dos recursos financeiros advindos do desvirtuamento da atividade intelectual. Ao que parece, a indignação do dramaturgo não se circunscreve às manobras da burguesia, mas estende-se ao fato de

manipular os conteúdos de um livro explicitamente inadequado ao ensino de história pela sua superficialidade. Por outro lado, esquadrinha a vivência de um jovem idealista disposto a reagir a esta situação, um professor comprometido com as questões colocadas por seu tempo e por sua profissão.

Um outro aspecto comum aos especiais analisados diz respeito ao fato de oferecerem um retrato do Sudeste brasileiro, das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Embora muito mais intimista do que “Ano novo, vida nova”, “As aventuras de uma moça grávida” apresenta imagens da cidade do Rio de Janeiro mediante a organização de duzentas e trinta e seis cenas. Seus cenários dividem-se entre locações externas e internas, ambientadas em salas de aula, apartamentos, quartos de hospital, laboratório de análises, repartições públicas, livraria, Museu Histórico Nacional, magazines, bares e gafieiras, e ainda locais públicos como praças, ruas e avenidas da cidade do Rio de Janeiro (Av. Nossa Senhora de Copacabana, Vieira Souto, entre outras), praias (Ipanema e Copacabana), aeroporto (Santos Dumont). São gravadas também cenas no interior de transportes coletivos, ônibus e trens do subúrbio carioca.

Essa diversidade de locações proporciona ao telespectador o contato com os mais variados espaços da cidade, suas belezas e problemas. Não passam despercebidas as cenas nas quais se observam as diferenças entre os colégios da Zona Sul e da periferia ou a superlotação dos transportes coletivos, no caso de “Aventuras de uma moça grávida”, e das cadeias, no caso de “Turma, doce turma”, apenas para citar alguns exemplos.

Por certo, tanto os especiais quanto as telenovelas tendiam a impor, com a força da imagem, padrões de comportamento, de identificação e de julgamento e, principalmente um novo padrão estético compatível com a nova fachada de “país em desenvolvimento”. No entanto, a telenovela cotidiana e doméstica, cumpriria com maior rigor esta tarefa, transformando-se nesse período em uma das principais formas de “produção da imagem ideal do homem brasileiro”. Apesar da proximidade da linguagem

técnica utilizada nesses dois tipos de programas da TV Globo, as telenovelas, principalmente, aquelas apresentadas às vinte horas pela emissora mencionada,

(...) cumpriram nos anos 70 – quando começaram a se modernizar e a se afirmar com a estética realista – o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamourizado, mais próximo de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo, funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade – de brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve (KEHL, 1986, p. 289).

Nos Casos Especiais, a teledramaturgia intimista, por vezes, confessional de Vianinha, voltava-se para os problemas do homem comum; propunha indagações, mas parecia predisposta a não apresentar respostas. Centrados no universo urbano e envoltos em questões que assolavam principalmente a classe média, esses especiais também tendiam a não dissimular problemas insurgentes entre os segmentos sociais menos favorecidos. Mas, cuidadosamente, até por força da ação censória do governo militar, apenas sugeriam algumas pistas que pudessem concorrer para uma solução dos impasses sociais (nas falas do professor de História, Giacometti, podem ser apreendidas algumas evidências dessa postura do dramaturgo). Por outro lado, ao delinear variados perfis de personagens, oriundos de distintas classes sociais, os especiais acabavam atingindo a cumplicidade de maior número de telespectadores, alcançando, de certa maneira, uma heterogeneidade muito propícia aos meios de comunicação de massa – aspecto também observado na confecção das comédias de TV como se verá a seguir.

4. Matizes humorísticos da teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho

A produção de Vianinha, desde longa data, estabeleceu elos com a comicidade. Inúmeras vezes, em passagens rápidas, veem-se inseridos nas cenas diálogos hilários e tiradas surpreendentemente patéticas, mesmo em textos não predispostos a isso¹⁹⁶. A representação cômica, do ponto de vista do dramaturgo, não invalidava a crítica, como faziam crer aqueles que a consideravam um gênero capaz de promover a conciliação e a conformidade. Pelo contrário, Vianinha, sempre que tinha oportunidade, ressaltava que a comicidade tornava a crítica muito mais perspicaz.

A despeito das objeções ao gênero cômico, predominantes nas interpretações de esquerda, o dramaturgo vislumbra no humor uma forma privilegiada de representar o cotidiano brasileiro. De uma maneira pouco convencional remeter-se-ia tanto às intimidades do homem comum, quanto às suas deformidades e vícios de caráter. Suas pretensões expressavam o desejo de descobrir, através da comicidade, a essência das relações entre os brasileiros.

Não por acaso, seus experimentos na esfera cômica parecem ter sido intensificados na segunda metade da década de 1960, em um período no qual outros canais de expressão sofriam intensa vigilância. À época o dramaturgo dedicou-se à escritura da peça de

¹⁹⁶ “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (1965), embora não se apresentasse como comédia e se dispusesse a discutir uma questão de maior gravidade, qual seja a crítica à “política de castas” levada a termo pelos governos brasileiros desde os tempos da Colônia e reafirmada pelos governo militar. A peça mostrava inúmeros *insights* cômicos, chegando mesmo a ser classificada por Yan Michalski como *commedia dell’arte*, como comédia *nonsense*. Esses elementos provocadores do riso teriam lugar reservado nas produções teatrais de Vianinha nos tempos do CPC da UNE, como o “Auto dos 99%”. “Brasil, versão brasileira”, entre outros (PELEGRINI, 1998).

teleteatro “O morto do Encantado, saúda, morre e pede passagem”, em seguida, à “Meia volta volver” e “Dura lex sed lex, no cabelo só gumex”. A primeira foi premiada, em 1965, no Concurso de Dramaturgia da TV Tupi e mais tarde seria montada como caso especial na TV Globo. As outras duas seriam encenadas em 1967, uma sob a direção de Armando Costa e a outra, encenada por Gianni Rato, com a participação da atriz Berta Loran. Ambas as peças produzidas para o teatro seriam recebidas pela crítica com muitas reservas. “Dura lex”, uma tentativa de retomar o Teatro de Revista engajado, seria considerado por Yan Michalski como uma “experiência de êxito parcial e, na verdade, mais relativo do que seria de se esperar”¹⁹⁷.

Por ocasião da estreia de “Dura lex”, na entrevista concedida ao jornal “Correio da Manhã”, o dramaturgo comentaria os caminhos pelos quais seu trabalho estava enveredando:

(...) Não é fácil passar de panfletário a artista. Desde 1960 venho escrevendo. São sete anos de tentativas. (...) Espero que todo esse trabalho de anos, não só no CPC, como mais tarde no Opinião – que dentro de sua aparente superficialidade tem um esboço, um projeto de linguagem que se aproxima do Cinema Novo – tenha me amadurecido. Só tenho uma ambição – talvez seja muito elevada – através da invenção da linguagem atual descobrir as relações humanas que presidem esse País e o convívio humano do homem brasileiro (“Correio da Manhã, 1967).

Outra tentativa de Vianinha, no âmbito da comédia de costumes, ocorreria entre 1972 e 1973, quando escreveu “Allegro Desbundatio” e “Mamãe, papai está ficando roxo”, adaptação do original “O homem que nasceu duas vezes”, de Oduvaldo Vianna – seu pai. Essa última estrearia no então chamado Teatro da Galeria, no Rio de Janeiro, ainda em 1973, e contaria com a participação de nomes como Renata Fronzi, Ari Fontoura e Felipe Carone. Mas os dois textos também sofreriam restrições por parte da crítica.

¹⁹⁷ Conforme matéria publicada no “Jornal do Brasil”, 1968.

“Allegro Desbundatio”, escrita em parceria com Armando Costa, consistia de uma comédia em ritmo *vaudeville*, uma típica comédia musicada com a tonalidade das cantigas populares. Como a censura não aprovou o título, a peça mudou para “Allegro Desbum”. Na data da estreia, em entrevista ao “Jornal do Brasil”, Vianinha teceu os seguintes comentários:

É uma festa de desencontros, uma festa pirotécnica, uma festa alegre, tensa e angustiada. É uma comédia aflita, nervosa, agitada como a vida nos dias atuais. Louca, irreverente. Os atores entram e saem do palco sem razão aparente. Como um cachorro atrás de seu próprio rabo, como homem moderno gira em torno de suas angústias (VIANNA, 1984, p. 209).

“Se Martins Pena fosse vivo” foi o subtítulo dado pelo dramaturgo à referida peça, pois, em sua opinião, desde Martins Pena a comédia no Brasil vinha sendo negligenciada, “olhada como um gênero menor”. Discordando dessa concepção, Vianinha, abordaria o cômico como um “meio de expressão e aprendizado”. Para defender esse ponto de vista não se furtaria ao confronto direto com a crítica, que não gostou da peça e, por isso, apontou uma “queda” no seu “padrão” produtivo. À repreensão da crítica especializada, o autor respondeu com uma colocação no mínimo provocadora:

(...) As pessoas passam o tempo todo pensando em como serem espetaculares, atraentes, em como chamarem a atenção. Isso, realmente, não está existindo no teatro brasileiro. Precisamos de espetáculos em que o público se debulhe lágrimas e risos. Nossa responsabilidade é retomar esse encantamento. Restabelecer esse grande diálogo com a plateia. (“O Globo”, 21.10.1973)¹⁹⁸

E mais, em uma análise comparativa, termina por divergir dos caminhos esboçados pelo teatro brasileiro naquele momento e por

¹⁹⁸ Esse comentário também consta do livro de sua mãe, Deocélia Vianna (1984, p. 209).

reafirmar a sua crença na expressividade do trabalho: “como a coisa está, o fascínio e a criatividade do teatro estão se transferindo para televisão”. Reconhecendo o poder sedutor do veículo, na mesma entrevista acrescentaria: “A televisão tem a sede e a paixão de ser o ‘Fantástico’, o show da vida” (“O Globo”, 21.10.1973). É justamente esse fascínio que o dramaturgo pretendia atingir ou preservar, tanto no teatro como na TV.

Outro crítico, Jeferson Del Rio, da “Folha de S. Paulo”, também manifestaria seu descontentamento em relação aos resultados da peça “Allegro Desbum”, concluindo tratar-se de uma “obra menor” e de uma montagem reveladora do “comercialismo sem disfarces”¹⁹⁹. Na mesma linha de abordagem, Yan Michalski²⁰⁰, perplexo diante daquela que supunha ser “uma descaracterização da obra do autor”, escreveria palavras ásperas:

(...) Se alguma conclusão pode ser tirada de uma peça como “Allegro Desbum”, ela só pode ser no sentido de que Oduvaldo Vianna Filho passou a ser mais uma vítima da televisão, ou melhor, de uma certa mentalidade humorística da televisão, a cujo serviço o autor tem colocado o seu talento – grifos nossos.

Sem a menor cerimônia, o crítico continuaria:

Sua comédia tem um parentesco mais íntimo com os programas humorísticos da TV – e com tudo que esses programas têm de rançosa herança do humor radiofônico, de submissão ao fantasma do IBOPE, de nivelamento por baixo visando a gratificação passiva de uma audiência conservadora e preguiçosa – do que com peças significativas que o mesmo Vianna escreveu no passado – grifos nossos (“Jornal do Brasil, 1973”)

¹⁹⁹ Colocações efetuadas na matéria “O Alegro Desbum no palco, um erro”, publicado pelo jornal “Folha de S. Paulo”, de 19.03.1976.

²⁰⁰ “Allegro: consumo anticonsumista” e “Allegro tropo sutenuto”, matérias publicadas por Yan Michalski, no “Jornal do Brasil”.

Como se vê, dirigindo-se à “questionável” qualidade dos produtos veiculados pela televisão, o crítico exprimia uma visão preconcebida e generalizante dos produtos televisivos. Ao enfatizar os poderes “degenerativos” da televisão diria que, apesar das “peças significativas que o mesmo Vianna escreveu no passado”, havia se tornado “mais uma vítima da televisão”, talvez não no sentido restrito do “veículo”, mas sim do “sistema”. Ao que parece, a maior intensidade da crítica centralizava-se no fato de o dramaturgo estar trabalhando na esfera televisiva, um espaço supostamente colocado a serviço dos desmandos de um regime autoritário e da mistificação das relações sociais.

“Allegro Desbum” foi encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro, sob a direção de José Renato e seria o último texto a estrear nos palcos antes da morte do dramaturgo, em julho de 1974. Cumpre lembrar, como explica Rosângela Patriota, que assim como ocorrera com outras peças, analisadas à luz de determinados parâmetros estéticos e políticos considerados presentes no conjunto da produção de Vianinha “Allegro Desbum” seria avaliada pelos críticos como uma “obra menor”, especialmente após o unânime reconhecimento público de “Rasga Coração” como obra-prima do autor (PATRIOTA, 1995, p. 71).

Para além do circuito e das represálias de facções de esquerda, durante sete meses em cartaz, a montagem bateria recordes de público, conseguindo agradar também profissionais do humor. Millôr Fernandes manifestaria não apenas o seu entusiasmo com a referida peça, ele a recomendaria dizendo: “Allegro Desbum (...) é uma gargalhada que Vianinha não consegue conter desde os tempos de ‘Liberdade, liberdade’. Se você, como ele e eu, também acham tudo muito risível, vá correndo assistir (MORAES, 1991, p. 242).

Se no teatro Vianinha não abandonava o projeto de valorização da dimensão nacional e popular da cultura brasileira, agora, expresso na retomada da comicidade das cantigas populares ou na irreverência do Teatro de Revista, que roupagens daria aos roteiros humorísticos confeccionados para televisão? De imediato poder-se-ia afirmar que essa produção visou uma representação da

vida nacional, ora associada aos desencontros entre o desenvolvimento proposto pela política governamental e a vida do cidadão comum, ora centrada nas alterações do poder aquisitivo da classe média e sua repercussão na organização familiar. Filtrada pelo viés cômico, em que condições a feitura dos *scripts* para TV transitaria entre questões que envolvem o público e o privado? De que maneira remetem à representação de tipos originários de segmentos sociais diversificados?

Decerto, a apreensão do risível como forma de representação e/ou mediação da sociedade brasileira não seria inaugurada nesse período, nem tampouco por Vianinha. Como constatou Elias Thomé Saliba, os registros cômicos constituem uma das formas de “representação dos impasses e das temporalidades diversas da história brasileira”. Eles configuraram, por um lado, uma “forma privilegiada para representar as condições de possibilidades das vivências e das sociabilidades cotidianas no país”, na República, e por outro, uma maneira de “representação cultural, porquanto impalpável da própria da sociedade e dos seus modos de vida”. O cômico, portanto, sob esse ângulo “correspondia à busca de uma singular e peculiar forma de representação”, não circunscrita ao individual ou ao coletivo, mas extensiva ao trâmite entre essas duas instâncias da sociedade ou da pretensa “nação” brasileira²⁰¹.

Com o advento da República esse tipo de simbologia assumiria novas dimensões, especialmente a paródia – um gênero que permita “o jogo de contrastes, deslocamento dos significados, ligação entre o formal e o informal, trânsito entre o prescrito e o vivido”. Desse modo, Saliba diria que a representação paródica

²⁰¹ O autor, porém, adverte que esta teria constituído uma das formas, e não a única, uma vez que outras formas de representação da sociedade e da vida privada, pela via informal, do não-explicito, foram possíveis. Citando a obra “O espetáculo das raças”, de Lilian M. Schwarcz, acrescentaria que a representação racial também teria constituído uma maneira menos explícita e formal, de falar sobre a sociedade brasileira. No caso, a própria nacionalidade como que escapava do plano da cultura para se transformar em uma questão da natureza (SALIBA, 1998, p. 297).

brasileira tomou grande ímpeto no período, passando a transitar entre o público e o privado. Como tal, sinalizou uma dada simbologia que beirou figurações que se deslocariam entre a recriação de tipos que iam do “capadócio ao caipira”, passando pelo “carcamano” (1998, p. 297 e 351).

A ambiguidade do humor paródico, como constatou o estudioso supracitado, nos primeiros tempos do rádio, contemplava a tematização do “desenraizamento da vida privada” brasileira, fundindo “num mesmo amálgama, o cosmopolita e o nativista, o tradicional e o popular”. O discurso popular seria incorporado também pela publicidade e moldado de acordo com os seus interesses na modernização do país. Contudo, a assimilação do “impulso paródico” de “deslocamento, recriação e criação de identidades”, seria usado pelo Estado brasileiro, especialmente na era Vargas²⁰². Durante o governo militar, a ideia de integração do povo brasileiro seria retomada em outras circunstâncias.

As paródias, assentadas no deslocamento do público e do privado, apesar do desconforto, por vezes, causado às autoridades referidas, continuariam sendo retomadas nas marchinhas e nos sambas dos anos 1930, popularizadas por meio do rádio. O espaço doméstico, individual ou familiar, tanto quanto o público e o coletivo, constituiriam eixos temáticos do humor paródico expresso no rádio, no cinema e na televisão, no período subsequente. No cinema dos anos 1940, seria expressamente utilizado sob a forma de chanchada. Na televisão da década de 1950, continuaria sendo expressão do desarranjo e da contradição das articulações entre o público e o privado. Seus traços característicos não escamoteavam as intenções do uso de uma linguagem multimodal, em uma mistura diversificada de questões e temas.

Os “circuitos pouco sedimentados da vida privada”, nesses meios de comunicação, iriam “receber”, segundo Saliba, “impactos

²⁰² Essa assimilação se deu tanto através da incorporação da Rádio Nacional pelo Estado, em 1940, como pela sua “presença, intrinsecamente caracterizada pela unidade e pela vocação integradora” (SALIBA, 1998, p. 351-352).

dissolventes que incentivavam, sobretudo mediante a publicidade, o arrivismo, a velocidade e, em especial, o esquecimento rápido de comportamentos e perfis culturais ainda não cristalizados”. Nesse sentido, o autor detecta uma diluição de “tudo o que deveria se incluir numa rede formalizada de regras jurídicas ou convenções coletivas”. Temas como o “trabalho, a vida doméstica, os encontros em espaços públicos” surgiram nas representações da história brasileira mediante formatos “indiferenciados”. Ao invés de sinalizar as linhas de demarcação entre o público e o privado, “os meios de comunicação de massa viriam apenas sobrepor novas camadas de indiferenciação. Ainda assim, nos horizontes da indústria da cultura, o cômico continuaria figurando “uma das formas privilegiadas para representar essa flexibilidade” (SALIBA, 1998, p. 357-358).

O interesse dos seriados e dos programas de televisão pelo tema família tomou significativo impulso no início da década de 1960. Na esfera humorística teriam marcantes repercussões os programas que tematizavam as relações entre os membros de uma alegre e saudável “parentada”. As características desses núcleos familiares geralmente giravam em torno dos problemas decorrentes do fato de todos residirem juntos em um mesmo espaço, não importando o grau de parentesco que viesse a uni-los. Apenas para citar um exemplo, lembremo-nos das trapalhadas da “Família Buscapé”, que enriquecida às custas do descobrimento de um poço de petróleo, deslocar-se-ia do campo para a cidade grande. O núcleo familiar básico, composto por pai, mãe e filhos, também incluía avós, irmãs e sobrinhos. Todos passariam a viver em uma mansão, afrontando os novos vizinhos com suas vestimentas repletas de barro e ridicularizando os ricos de Boston

(EUA). No Brasil teriam vez os programas “Papai sabe nada”, paródia do seriado “Papai sabe tudo”²⁰³ e a “Família Trapo”²⁰⁴.

No âmbito da produção de Vianinha, o tema família vinha destacando-se desde algum tempo, tendo sido abordado direta ou indiretamente tanto nas suas dramáticas como nas de humor²⁰⁵. Na presente análise, destacaremos, como já tivemos oportunidade de afirmar, os roteiros de “O morto do Encantado morre, saúda e pede passagem” e o seriado “A Grande Família”.

Posto isso, faz-se necessário reconhecer que no início dos anos 1970, a popularidade de “A Grande Família” na televisão levaria à tona os embaraços que envolviam os indivíduos no espaço doméstico, sem descuidar das suas articulações com o mundo circunjacente. Mas qual seria o tom da comicidade projetado por Vianinha para as famílias que abordaria? A tonicidade humorística da família proletária seria a mesma de classe média? Como se verá a seguir, o núcleo proletário de “O morto do Encantado” pressupunha uma convivência familiar aparentemente mais

²⁰³ Dos importados americanos, um dos mais conhecidos foi o “Papai sabe tudo”, com o protagonismo do ator Metro Robert Young. A representação típica da família da década de 1950 não comportava desavenças, a harmonia familiar imperava e tudo funcionava muito bem. A filha caçula era carinhosamente chamada de “pequenina” e a primogênita de “princesa”. A esposa era prestimosa e gentil, enquanto o esposo era um poço de sabedoria e altivez. A relação entre ambos se manifestava por meio de uma cordialidade inconfundível e devidamente assexuada.

²⁰⁴ Família Trapo foi um programa humorístico apresentado na década de sessenta, exibido pelo TV Record, de autoria de Carlos Alberto de Nóbrega e Jô Soares. Produzido entre 1967 e 1971. Seu enredo versava sobre as trapalhadas do personagem principal denominado Carlos Bronco Dinossauro, interpretado pelo comediante Ronald Golias. O referido programa teria servido de inspiração para outros humorísticos da Rede Globo como A Grande Família (1972-1975, 2001-2014), Sai de Baixo (1996-2002) e Toma lá dá cá (2007-2009).

²⁰⁵ Objetivamente o tema foi tratado pelo dramaturgo, por volta de 1970, quando escreveu, em parceria com Paulo Pontes e Ferreira Gullar, o texto teatral “Em família”. Dois anos depois, adaptaria o mesmo roteiro de modo a torna-lo menos suscetível perante a censura. “Nossa vida em família” (1972) seria o título dado ao novo texto. Em “Turma, minha doce turma” também haveria referências informais ao tema da família, contemplado na convivência fraternal entre amigos.

restrita, circunscrevia-se a um casal de operários e um tio moribundo. O enredo, entretanto, remetia a uma família mais ampla. Estendia-se a toda a comunidade onde viviam os três personagens, e, em uma situação, conhecidos, vizinhos e amigos estariam enredados em uma mesma situação. Em “A Grande Família”, os elos de parentesco e convivência, incluíam além do casal e seus três filhos, um sogro, um genro e uma netinha.

Embora nenhum dos dois programas, na concepção de Vianinha, se predisusessem à paródia ou à caricatura, pretendendo-se comédia de situação ou comédia de costumes, ambos apresentavam traços característicos desses gêneros. As ambientações projetadas no cenário urbano aparecem reforçadas por sonoridades que acabavam compondo uma atmosfera traspassada por diferentes níveis de humor, incluem trapaças e caçoadas, brincadeiras e hostilidades. Nos dois tipos de programa, o dramaturgo utilizaria referências ficcionais habituais aos telespectadores, apresentando histórias com evidente similaridade ao exercício diário das vivências. “A Grande Família”, em especial, apresentaria muitas afinidades com o humor do tipo paródico, amplamente sedimentado no cinema nacional.

Tomando-se a importância desse viés na análise da produção televisiva do humor, deparamo-nos com duas possibilidades interpretativas acerca do caráter e do alcance desse tipo de produção: uma delas ancorava-se em uma visão positiva desse tipo de comicidade; a outra, encaminhava-se para a crítica mais negativa do conteúdo e da repercussão da mesma. Da primeira vertente, aproximavam-se os estudos contemporâneos ancorados na ideia de que o “riso popular ambivalente” – como frisaria Mikhail Bakhtin – “expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”. Apesar das advertências do próprio Bakhtin quanto as transformações, por ele detectadas nos registros paródicos, a partir do século XVI, tornou-se, como bem o lembra, José Mário Ortiz Ramos, referência para investigações que partem do pressuposto de que a paródia, ao contemplar a zombaria dos “próprios burladores”, ainda estaria

configurando o que o estudioso russo denominou como uma “segunda voz” no âmbito do diálogo estabelecido com a “primeira voz” (BAKHTIN,1987, p.11)

Em um outro enfoque, despontariam as análises assentadas nas reflexões de Jean Claude Bernadet, cuja abordagem aponta elementos menos positivos nesse tipo de linguagem humorística, uma vez que reconhece na “avacalhação” um “jogo contraditório” marcado pelo desejo de “degradar” ou “macular o modelo opressor”, mas que simultaneamente contribui para reafirmá-lo “enquanto tal” (1979, p. 81-82).

É preciso lembrar, no entanto, que aquilo que viria a constituir, na interpretação de Jean Claude Bernadet, uma das características negativas da chanchada e de suas paródias, “o rir de si mesmo”, considerado assim como uma “catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados”, seria, todavia, observado por Mikhail Bakhtin, como um traço típico da comicidade popular.

A despeito de ambas as vertentes interpretativas, José Mário Ortiz Ramos acrescenta que o desenvolvimento da produção humorística implica a compreensão de sua dinâmica e de suas tentativas de “interação com o público”. Com clareza, se reconhece que a paródia presente na ficção televisiva interage com elementos integrantes de um universo onde subsistem “o grotesco, o excesso” e a “inversão” (se não a sublevação) de “valores”, que concorrem de um modo ou de outro para estabelecer vínculos tão íntimos entre o público e o audiovisual que terminam por criar condições para o florescimento da criatividade – aspecto que, do ponto de vista de Ramos tem sido pouco estudado no âmbito desse gênero e da cultura de massa.

Nessa direção, Ramos reconheceria que os “enfoques da chanchada que metabolizam os impulsos críticos das décadas de 60/70” terminam por concorrer para o “ponto de confluência de suas ideias norteadoras”: uma que dava ênfase ao denominado “subdesenvolvimento cultural do país e a submissão a uma forma cinematográfica dominante”; e outra assentada em uma

“concepção que via como necessária uma crítica da linguagem na interação com o público, ou exigia um trabalho estético mais elaborado” (1995, p. 149-150).

Torna-se relevante lembrar ainda, antes de passarmos à discussão dos roteiros dos humorísticos de Vianinha, uma outra questão igualmente importante no trato do registro cômico, qual seja a relação estabelecida pelo gênero com referências seculares e com o fantástico, com a capacidade sonhadora do ser humano. Elementos comuns à *commedia dell'arte* e ao teatro circense despontam em programas cômicos exibidos na televisão. A mistura dessas tendências parece apontar para um processo de reinvenção ou remodelagem de velhos formatos humorísticos. Os rearranjos entre os formatos mais antigos e novos na feitura do humor na televisão podem decorrer, como nos coloca Ramos, citando Raymond Williams, do processo de “adaptação de velhas formas para uma tecnologia modificada com audiências que a televisão envolve”²⁰⁶.

Essa capacidade de adaptação somada ao alcance popular dos registros cômicos parece ter sido captada com excelência pela televisão. A presença destacada do gênero na programação televisiva explicaria o trânsito e o interesse do público pelas criações de humor. Aliás, embora não se desconsidere o poder de sedução do melodrama e sua ascendente ocupação de espaços na grade de programação da TV brasileira, nos últimos anos, a comicidade tem sido incorporada até mesmo nas telenovelas²⁰⁷. A receptividade do público brasileiro em relação ao cômico pode ser comprovada no êxito das produções que contemplam esse gênero também no cinema²⁰⁸.

²⁰⁶ Colocação de Raymond Williams, em “Television: technology and cultural form” (1975, p. 66), mencionada por Ramos (1995, p. 141).

²⁰⁷ Sobre as transformações das telenovelas consultar o livro “Telenovela: história e produção”, de autoria de Renato Ortiz, Silvia Borelli e José Mário Ortiz Ramos, publicado em São Paulo, pela editora Brasiliense, em 1989; e também “A leitura social da novela das oito”, de Olinda Leal, publicada pela editora Vozes, em 1986.

²⁰⁸ Como nos relatou Elias Thomé Saliba, não pode ser negligenciado o sucesso da chanchada nos anos 1940/1950, nem tampouco a presença emblemática de

A observância dos programas cômicos na televisão remete, portanto, a apreensão de um universo ficcional que carrega consigo heranças seculares e reúne experiências remanescentes do teatro de circo, do cinema e do rádio. A farsa contempla, conforme nos revela Marlize Meyer, uma exibição dualística de uma temática que pressupõe o simultâneo acesso à “técnica” e a “improvisação”, ao “rigor” e a “liberdade” de criação corporal e textual, à realidade e ao sonho. O ritmo frenético adicionado ao suspense corrobora para a criação de um clima propenso ao riso. A *commedia dell’arte*, comentaria Meyer, “mobilizava tudo que pudesse ao mesmo tempo suscitar o riso e abrir a porta para o sonho”. A partir de “invenções burlescas alucinantes” e de “intermédios líricos, acrobacias, danças, músicas, quiproquós, imbróglis, disfarces” e inúmeras “outras peripécias” essas comédias tendiam a levar o espectador a perder “o fôlego” e a ficar “sempre na expectativa” (1991, p. 35 e 29).

Imbuídas de todo esse referencial reflexivo, as análises dos *scripts* cômicos confeccionados por Vianinha para televisão, processar-se-ão inicialmente mediante a observância de “O morto do Encantado”, e depois, dos roteiros do seriado “A Grande Família”. Desde já, torna-se imperioso relatar que, a perda, no tempo, de parte significativa desse material constituiu a maior dificuldade no trato e desenvolvimento dessa pesquisa. O acesso ao roteiro e uma gravação apenas em áudio do especial “O morto do Encantado” irão orientar a análise²⁰⁹. Quanto ao seriado, apesar de a TV Globo ter conseguido reunir no seu Centro de Documentação, no Rio de Janeiro, cerca de quarenta e quatro

Mazzaropi entre 1950-1980 na produção cômica brasileira (1998, 357). A chamada comédia erótica ou a pornochanchada dos anos 1970 e a escalada dos trapalhões entre 1965-1991 também seriam lembradas por Ramos como sinais do “êxito” e do “diálogo” de a comicidade com o público brasileiro (1995, p. 137).

²⁰⁹ Esta gravação em áudio só foi possível graças a agilidade da estudiosa Maria Sílvia Betti, que o gravou em tempos nos quais não se tinha acesso ao vídeo. Mais tarde, gentilmente, me cedeu uma cópia dessa gravação. A ela novamente agradeço imensamente, pois esta pesquisa não teria se realizado sem a sua ajuda.

episódios, predominantemente confeccionados entre 1973 e 1974, foram preservados apenas sete em fitas audiovisuais.

4.1. O típico e o arquétipo em “O morto do Encantado”

O texto, originalmente, intitulado “O morto de Encantado, saúda, morre e pede passagem”, escrito por volta de 1964, foi classificado em quinto lugar no Concurso de Dramaturgia da TV Tupi. Na montagem efetuada pelo TV Globo, na década de 1970, contou com a participação de Flávio Migliacio no papel principal. A abordagem escolhida nesse projeto dramático privilegiou o *modus vivendi* dos segmentos populares, com certa ênfase na explicitação dos conflitos e contradições potencialmente emergentes entre tipos sociais que personificavam o popular e remetiam à realidade nacional.

O enredo trata dos embaraços enfrentados por um operário do subúrbio carioca, José da Silva, às voltas com um tio moribundo. Sem recursos financeiros, o referido tenta de inúmeras formas socorrer o doente: de madrugada, procura um médico pelo bairro, solicita serviços de uma ambulância, mas termina por não conseguir atendimento médico para o tio enfermo. Antes mesmo de o tio falecer, endividado, o sobrinho tenta arrancar um dinheiro guardado no bolso do moribundo. Sem alcançar êxito resolve bater à porta de pessoas – um bombeiro e um comerciante português – que talvez lhe pudessem fazer um empréstimo. Quando retorna à sua residência recebe a notícia do falecimento do doente e depara-se com os gastos necessários para a realização dos funerais.

No meio do velório resolve despir o cadáver – que estava vestindo o seu melhor terno (aquele reservado aos passeios de domingo), para procurar-lhe as economias. Quando constata que o dinheiro havia sido roubado tem início uma confusão que só termina na delegacia. O velório é interrompido, os convidados são presos e o morto, “coitado”, vai parar no necrotério. Antes, porém, do patético desenrolar da trama e da picardia do desfecho, o espetáculo apresenta diversas passagens que provocam o riso largo

do telespectador/leitor. A começar pela cena inicial, quando José da Silva, ao andar por uma rua escura do subúrbio carioca, distraído, para e tira do bolso do paletó um cigarro amassado, pede um fósforo para um transeunte, que lhe nega. Em seguida, dobra a esquina e de pronto é abordado por um assaltante:

Malacostumado: Olha um assalto.

José da Silva: Aonde?

Malacostumado: Aqui

José da Silva: Aí.

Malacostumado: O dinheiro.

José da Silva: Não tenho, moço, sou um pobre operário de dia, encerador de salão à noite, semianalfabeto, com insuficiência de vitamina C, tenho cinco filhos...

Malacostumado: ... e o menor tem três meses, o mais velho tem sarampo... já ouvi essa história. O dinheiro!

Assim, no decorrer do diálogo, Vianinha expõe a situação do operário: pobre, dupla jornada de trabalho, semianalfabeto, problemas de saúde. Mas, simultaneamente, desanuvia essa situação mostrando a sua esperteza: o operário faz-se de coitado para despertar a compaixão do ladrão, denominado "Malacostumado". O infortúnio se tornaria hilário quando o personagem José se vira e reconhece o ladrão, um velho conhecido.

José da Silva: O senhor aceita cheque? Só tenho um cheque de conto e quinhentos que acabei de ganhar (VIROU-SE, VIU O LADRÃO) É você, Malacostumado?

Malacostumado: Zé! É você!

José da Silva: Você me dá cada susto, Malacostumado!

Malacostumado: Me perdoa, Zé. Já disse para você cada vez que passar por essa esquina, depois das duas da manhã, avisar. Assobia o Cisne Branco²¹⁰. Esse é meu ponto...

Essa relação de camaradagem que se estabelece entre José e o ladrão é no mínimo curiosa: há um respeito mútuo entre eles. Talvez, decorrente da solidariedade que os une e da penúria em que ambos se encontram:

José da Silva: Vai tudo bem?

Malacostumado: Bem... Todo mundo sem níquel, Zé! Eu pego no batente, na fábrica às seis da manhã. Fico aqui na esquina até às quatro, quatro e meia... Chego na fábrica bêbado de sono. Ontem estraguei duas peças de tecido, fui descontado. De madrugada não roubo ninguém, nesse sereno e ainda sou descontado na fábrica. Ando cada vez mais mal-acostumado ...

José da Silva: É. O negócio anda difícil... Em todos os ramos...

Malacostumado: Em todos os ramos... Olha. Se não fosse por causa da mãe que é devota e velha eu já tinha partido pra assalto mais ambicioso...

José da Silva: Vê lá! Vai virar aí um marginal, depois não tem perdão...

Malacostumado: E vou ser ladrão de esquina o resto da vida, sem horizontes...

Como se observa, a figura do trabalhador e do malandro se confundem. Eles enfrentam as mesmas adversidades. As queixas quanto ao custo de vida e as extensivas jornadas de “trabalho” são

²¹⁰ Essa música é substituída na montagem do Caso Especial pela canção “Sobre as ondas”.

comuns aos dois personagens. A situação precária da habitação de José também seria desvelada em outro quadro: a cena se passa no interior da modesta casa do operário, na qual vivem ele, a mulher e um tio enfermo. No quarto, separado da sala por uma cortina, os três dividem a mesma cama. A miséria é tamanha que a única coisa para comer, um ovo, fora emprestada para vizinha fazer o bolo de aniversário do “menino”, filho dela. O tio “geme” e “arfa” tempo todo, impedindo o casal de adormecer. Às voltas com o tio, José procura acomodar-se na cama e quando, depois de muito tempo, quase desfalece de cansaço, é acordado por Maria, sua mulher, que assustada grita com o agravamento da doença do tio.

Diante da situação, José, ainda aturdido de sono, sai em busca de ajuda. A partir desse mote vai se sucedendo uma série de episódios patéticos e engraçados. Um velho encanador surdo se dispõe a ajudar, pensando tratar-se de um entupimento hidráulico. Uma vizinha oferece os préstimos de seu filho, candidato ao vestibular de medicina no ano vindouro. As qualidades do rapaz seriam descritas da seguinte forma:

Vizinha: O pai dele quer que ele seja médico de todo o jeito. De todo o jeito. Se sacrifica coitado, mas quer que o filho seja médico. E ele tem jeito pra médico. Não tem, dona Maria. Olha lá. Sabe porquê? Tem bom ouvido. É pra ser bom médico tem que ter bom ouvido pra ouvir as batidas do coração, essas coisas... ele tem bom ouvido, que a senhora não imagina! O que é que tem o cavalheiro, meu filho?

Mas, frente ao agravamento das crises e do suposto diagnóstico do rapaz, José decididamente parte em busca de dinheiro emprestado. Recorre a um bombeiro com fama de rico no bairro. A fama advinha do fato de a mulher dele alardear pela vizinhança que ele era amigo do irmão de um deputado. No entanto, o tal amigo não passava de um colega de profissão, um bombeiro tão pobre quanto ele. Esclarecido o engano, e como não havia conseguido o dinheiro, procura pelo português do empório. Este, por sua vez, de pronto nega o empréstimo. Mas José, como

“bom malandro”, ao apelar para os laços de solidariedade entre os patriotas lusitanos e aludindo à suposta saudade que o tio sentia da “terrinha”, acaba convencendo o português a lhe emprestar os quinhentos mil réis.

José, mais uma vez, demonstrando a sua esperteza, ludibria o comerciante:

José da Silva: (...) eu sei onde arranjar dinheiro. É só o meu tio melhorar um pouco, eu falo com ele, lhe arranjo o dinheiro. Juro. Ele esteve em Portugal, seu Manoel, me ensinou a cantar fado...

Manuel: Esteve em Portugal?

José da Silva: Foi... Ficou doente acho que de saudade. Vivia falando de Portugal. Portugal pra cá, Portugal pra lá... Falava até com sotaque, o coitado...

Manuel: Ficou com saudades de Portugal?

José da Silva: Foi.

Manuel: Três contos?

José da Silva: É três e quinhentos...

Tempo

Manuel: Está bem.

José da Silva: Obrigado, seu Manuel...

Manuel: Mas olha, Zésito. Mas antes de eu abrir o empório tu me pagas os três contos que preciso do dinheiro pra dar uma gorjeta ao fiscal...

Assim, ao som de um fado e das supostas razões da enfermidade do tio (saudades de além-mar), também são

reveladas, nas entrelinhas, práticas comuns de corrupção do serviço público. Uma outra referência a essa questão, além do problema da caótica assistência médica, aparece no momento em que o personagem, conversando como amigo-ladrão, pede auxílio para encontrar um médico, porém o mesmo lhe revela que “médico por ali, só de dois em dois anos pra vacina contra o tifo” (VIANNA FILHO, p. 7). Posteriormente, a problemática é retomada quando o personagem telefona para um pronto-socorro visando a solicitar uma ambulância. Para começar é informado de que havia oito casos na frente do seu e o combustível devia ser custeado pelo solicitante. Por fim, a ambulância desloca-se para o local da emergência um dia depois dos preparativos do funeral do enfermo.

Assim, o dramaturgo vai criando situações dramáticas nas quais procura mesclar denúncias importantes e circunstâncias burlescas. Mas a grande comicidade do texto realiza-se à medida que se constata que, em meio a uma série de coincidências, a esperteza de José parece comum a todos os pobres operários. O próprio José fora ludibriado por um velho surdo que no início do episódio entrara em cena confundindo “doutor” com “encanador”. Ele era o verdadeiro responsável pelo furto, mas havia se safado do flagrante pois adormecera no leito de morte do moribundo sovina durante o quiproquó transcorrido após a constatação do desaparecimento do dinheiro do defunto. E ainda pela manhã, quando acordou, surpreendeu-se com o vazio do ambiente e lamentou o fato de ter perdido a oportunidade de passear no automóvel funerário, responsável pelo traslado do defunto ao cemitério. Depois de alguns passos, parou na porta e resolveu verificar a quantia que havia no bolso do calção do morto. Tirou um “montinho” enrolado em um barbante, contou e reclamou: “Setecentos e quarenta e três mil réis... E morto ruim. Setecentos... não dá nem pra comprar o patim da neta... E, vida... Setecentos mil réis”²¹¹.

²¹¹ Na montagem efetuada pela TV Globo, os “mil réis” foram substituídos por “cruzeiros”, moeda em voga no país naqueles anos.

Enfim, o que se quer demonstrar é que essa farsa evoca toda uma dimensão simbólica do social. O José da Silva aparece como síntese de todos os operários que enfrentam sua dura realidade, e a Maria, como representante das mulheres que enfrentavam a penúria ao lado de seus companheiros; mas ambos denotam um senso de sobrevivência que lhes permite escapar, pelo menos parcial e momentaneamente, das armadilhas de sua condição social e econômica.

As acepções do malandro e do trabalhador, tão referendadas nas canções das décadas de 1930 e 1940, também recebem, por parte de Vianinha, um tratamento diferenciado. Se recorrermos a estudos que analisam os personagens nas mais diversas esferas da produção cultural brasileira, talvez, possamos compreender um pouco melhor a conotação que o mesmo recebeu em “O morto do Encantado”. A apreensão da figura do trabalhador em oposição à do malandro pode ser largamente detectada na literatura, na música popular, no teatro e no cinema brasileiros. No início do período republicano ambos são abordados como tipos singulares e díspares; posteriormente seriam apreendidos mediante a apresentação de traços coincidentes.

Se o trabalho se converteu em um tema bastante focalizado na produção cultural brasileira, sua projeção deu-se por intermédio do “exercício sistemático e radical da negação de valores positivamente elevados” da atividade humana, tornando-se temática amplamente “irradiada na música popular brasileira” nas décadas de 1920 e 1930. Por seu turno, a malandragem ou a “dialética da ordem e da desordem”, como prefere nomear Antônio Cândido, lançaria mão de “expedientes” e de toda a sorte de atividades, que incluíam o trabalho não compulsório, o jogo, a capoeira e o “roubo miúdo”. É importante frisar o deslocamento dos dois personagens, trabalhador e malandro, entre as esferas do “lícito” e do “ilícito” sem que se possa sinalizar “o que é um” e “o que é o outro”, pois os dois tipos terminam por circular de um campo para outro com a “naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das

representações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX" (CÂNDIDO, 1970, p. 82)²¹².

A malandragem insurgente no imaginário da canção popular brasileira retrata explicitamente os "limites nebulosos em que a gandaia e a repressão se reconheciam. Se a esperteza amaciava os confrontos ostensivos entre o desvio e a norma", já despontava nas canções e sambas nos primeiros anos da República aquilo que Vianinha destaca em "O morto do Encantado", ou seja, as similitudes entre a situação financeira do trabalhador e a do ladrão. A penúria aparece como ponto de confluência dos extremos da "ordem oficial/vida regrada" e a "desordem malandra", daí, talvez, surgirem acenos de camaradagem entre os dois polos²¹³. Trabalhador e malandro encontravam-se em extremos diversos, mas vivenciavam situações semelhantes. Desse modo, a conotação da malandragem adquiria códigos diferenciados, passando a configurar simultaneamente signos poéticos e regras de "saber-viver", tornando-se temática recorrente tanto entre os compositores populares da década de 1930, como também entre os produtores das chanchadas dos anos cinquenta, do século XX²¹⁴.

²¹² Conforme Antônio Cândido definiu em "Dialética da Malandragem", publicado na "Revista do Instituto de Estudos Brasileiros", em 1970, p. 82.

²¹³ Na canção "Pelo telefone" (1917, atribuída a Donga), apenas para citar um exemplo, os limites entre o chefe de polícia e o malandro são explicitados através de certa forma de troca de favores: "O chefe da polícia/Pelo telefone manda me avisar/Que na Carioca tem uma roleta/Para se jogar". A tentativa de inversão de valores impostos é clara nesse samba que seria reconhecido como um dos primeiros a serem gravados. As relações entre o "lícito" e o "ilícito" apareceriam também na expressão conturbada do vagabundo de Carlitos, sempre perseguido pelo guarda.

²¹⁴ Conforme Gilberto Vasconcelos, a "aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata", ela decorria da experiência traumatizante da escravidão e do ingresso do "novo" trabalhador em um mundo de superexploração do trabalho, determinado pelo capitalismo. Sobre o assunto consultar "A malandragem e a formação da música popular brasileira", publicado no volume "O Brasil Republicano", da História da Civilização Brasileira, em 1986, p. 511. Consultar também "Acertei no bilhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio", de Cláudia Mattos, publicado no Rio de Janeiro, pela Paz e Terra, em

O malandro brasileiro, ao que parece, é herdeiro de uma “longa tradição de tipos astuciosos e aventureiros”, como por exemplo, o personagem pícaro detectado por Antônio Cândido, no romance espanhol de finais do século XVI e XVII. Tratava-se de uma figura comum a todos os folclores e portador de antecedentes de esperteza até mesmo na Antiguidade Clássica. Como nos relata Gilberto Vasconcelos, “a categoria grega de *métis*” era definida como “uma forma particular de inteligência astuta, uma prudência avisada (se é que podemos traduzir assim), dotada do poder do embuste. Sua origem mítica é uma divindade feminina, filha do Oceano e primeira esposa de Zeus” (1986, p. 518).

O ‘nosso’ malandro desponta como uma figura cuja astúcia está direcionada à objetivos concretos como, por exemplo, a sobrevivência. De origem humilde, encontra saída para seus infortúnios em expedientes que geralmente envolvem situações de embuste. Consegue quase sempre escapar das represálias da lei fazendo jus a arte de enganar e de escapar das mais variadas situações. O personagem, por vezes, simula aceitar as normas instituídas, mas as transgredir minimamente sempre que tem oportunidade.

Esse ato de inversão remete a um humor paródico, à dissimulação e estratégias que lhe permitem continuar vivendo em situações adversas. Como tal, seu ideal não vai além da conquista de moradia, divertimento e alimentação. Sua realização parece advir da própria dissimulação que é capaz de criar. Circunscrito à genealogia dos perseguidos vitoriosos dos mais diversos gêneros ficcionais, esse malandro pode ser visto, na definição esboçada por Gilda de Mello e Souza, como uma figura hábil em transformar a “fraqueza” em sua “força, o medo em sua arma, a astúcia em seu escudo”, terminando sempre por driblar o infortúnio e a penúria em que se encontra²¹⁵ (SOUZA, 1979, p. 88-89).

1982; e “Cinema e História. O cinema brasileiro nos anos 50”, de Willian Reis Meirelles, dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação da UNESP/Assis, em 1989.

²¹⁵ Sobre o assunto ver “O tupi e o alaúde”, de Gilda Mello e Souza, publicado em São Paulo, pela Editora Duas Cidades (1979, p.88-89). Cenas da irreverência

As malandragens do operário José e do velho encanador surdo de “O morto do Encantado” ensejavam atitudes que pudessem lhes render benefícios imediatos. José ludibria o português para conseguir o dinheiro necessário para tratar o tio moribundo, o encanador surdo se apossa das economias do defunto visando comprar patins para a neta. As artimanhas de Agostinho, de “A Grande Família”, também irão remeter à imagem de um tipo específico de malandro, o carioca. Sua ginga e vivacidade estarão, como se verá a seguir, à disposição de uma finalidade objetiva, ou seja, continuar vivendo às custas do sogro sem abrir mão de determinados prazeres como os do jogo, do conforto, etc.

No cinema, a figura do malandro também seria incorporada nas chanchadas e avançaria pela década de 1950 com destacado apelo ao “enraizamento popular”, sabendo se aproveitar das “tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário efêmero próximo à crônica dos costumes”. Esse gênero cinematográfico, conforme Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, desnudaria o “espírito carioca” (1986, p. 463-500)²¹⁶.

No especial “O morto do Encantado” não será traçada uma distinção clara entre as figuras do malandro e do trabalhador, pelo contrário, haverá uma fusão entre os dois, com certa ênfase no desnudamento das peripécias que esse trabalhador pobre, mas safo, tende a utilizar para sobreviver. Nesse caso, não haverá diferenciação entre as vestimentas mais “luxuosas” do malandro e a imagem simples do trabalhador, caracterizado com roupas velhas e gastas, representando um tipo meio ingênuo, por vezes até

popular foram exemplarmente analisadas por Elias Thomé Saliba, em “A dimensão cômica da vida privada na República”, publicada no terceiro volume de “História da Vida Privada no Brasil”. São Paulo: Cia das Letras, 1998. A malandragem carioca também pode ser observada na representação caricatural do personagem “Zé Povo”, estudado por Marcos Silva, no livro “Caricata República” (1990), entre outros.

²¹⁶ Conforme texto “Cinema brasileiro: 1930-1964, publicado no volume “O Brasil Republicano”, da “História da Civilização Brasileira” (1986, p. 463-500).

caipira, destacado nas chanchadas e canções da música popular brasileira (MPB).

Aquele malandro retratado no cinema que ostentava signos da elegância, pelas roupas que vestia, pelos gestos e falas, despontava pela sua falta de compromisso com o trabalho regrado. Por trás do chapéu e do terno de linho branco que lhe eram caros e característicos, erguia-se um tipo “boa-praça”, um amante da “boa vida”. O malandro-trabalhador insurgente no final da década de 1940, adquire formas e valores decorrentes de uma dada situação concreta: a sua incorporação ao mercado de trabalho. Por força das circunstâncias, ele é forçado a adequar-se a uma organização do trabalho que lhe exige disciplina e dedicação máximas.

Se no início dos anos trinta do século XX, o malandro corporificava aquele indivíduo avesso ao trabalho, nos anos posteriores, o personagem pouco a pouco vai sendo remodelado. Esse processo de mutação pelo qual a figura do malandro vai passando aparece de forma evidente no texto de Vianinha. O perfil do malandro transforma-se, ele passa a ser tão trabalhador quanto o operário. Aquilo que Chico Buarque colocaria em versos, anos depois “(...) malandro pra valer, trabalha, mora lá longe, chacoalha, no trem da Central (...)”, seria explicitado pelo dramaturgo no personagem Malacostumado, nome que por si só já denota uma transgressão. Apesar das evidências, ele trabalha durante o dia na fábrica e à noite encara uma dupla jornada, assaltando os “otários” que passam pelo seu “ponto”.

Outro aspecto que também merece atenção diz respeito à “festa” que se organiza em função da morte do tio de José. Essa referência acaba por reforçar o desejo do dramaturgo de referenciar práticas populares. A reunião de pessoas conhecidas e dos vizinhos em função do velório, a cachaça, as piadas e as rezas reverenciam a figura de José, sua respeitabilidade e aceitação entre seus pares, e simultaneamente enseja uma extensão familiar ou fraterna mais ampla²¹⁷.

²¹⁷ A discussão sobre essa questão pode ser aprofundada mediante a consulta a pesquisas que exploram o trânsito existente entre o cotidiano e o imaginário

Nesse texto, Vianinha utiliza-se do que poderíamos chamar de linguagem do desvio, ou seja, um modo de falar que diverge do linguisticamente correto, mas reporta a todo um modo de viver e de ver o mundo muito peculiar. Esse recurso, somado à utilização da musicalidade popular, expressa em acordes pitorescos de instrumentos como o cavaquinho ou o violão, vem reforçar a potencialidade cômica da montagem.

O fato de provocar o aspecto risível das circunstâncias que enredam o funeral de um indivíduo não impede o dramaturgo de desnudar seríssimas questões que envolvem a família de um operário no seu cotidiano. Embora tenha sido concebido em 1964, esse *script* de Vianinha oferece para a televisão, no momento de sua montagem (década de 1970), um texto cuja historicidade remete à falência dos serviços públicos de saúde e de penúria da classe trabalhadora, sufocada pelo achatamento salarial decorrente do chamado “Milagre Brasileiro”. Dessa maneira, o autor entenderia que a comicidade também poderia contribuir para o desvelamento da realidade, tornando-se, conseqüentemente, um formato viável para a promoção da interferência nos seus rumos.

4.2. A crônica da família saudável

A comicidade da obra de Vianinha viria a consolidar-se no trabalho de reestruturação do seriado estadunidense “A Grande Família”²¹⁸. Juntamente com Paulo Fontes e Armando Costa, o

popular na celebração da morte. Esse é o caso de “A morte é uma festa. Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX”, de João José Reis. Nesse volume, o autor investiga atitudes diante da morte na Historiografia brasileira, discutindo festas e procissões religiosas como formas comuns de celebração da vida entre os antigos baianos. Eventos por meio de um “catolicismo lúdico, espetacular” se tornariam “veículos de celebração da morte”. Esse espetáculo fúnebre, segundo Reis, “distráia o participante da dor”, e ao mesmo tempo, “chamava o espectador a participar da dor. Reunidos solidários para despachar o morto, os vivos”, reafirmavam “a continuidade da vida” (REIS, 1991, p. 138).

²¹⁸ O programa então baseado no seriado estadunidense contava na época com seis meses de exibição e *scripts* de Roberto Freire. Uma série de problemas relativos à

dramaturgo perseguiria a ideia de estabelecer certa identidade entre a família tipicamente brasileira de classe média urbana e a família protagonista. O dramaturgo propõe a criação de perfis psicológicos capazes de reforçar a tipicidade do comportamento de cada um dos personagens. O eixo do programa, baseado no argumento da série estadunidense *All in the Family*, passaria por modificações introduzidas no sentido de provocar a proletarização de tal família. A mais evidente dessas transformações configurar-se-ia na mudança do bairro de Copacabana para a periferia da cidade do Rio de Janeiro, na instalação da família no Conjunto Residencial Jardim Bela Vista, onde passa a enfrentar inúmeros problemas de infraestrutura.

O dramaturgo, coerente com os propósitos de ocupar as brechas da TV e, através delas, dar continuidade ao seu projeto de inculcar nas pessoas a conscientização política necessária ao processo maior de transformação da sociedade brasileira, não abandonaria a postura militante. Ao comentar a nova fase de “A Grande Família”, registrada com a estreia do episódio “Papai é o maior”, em 5 de abril de 1973, ressaltaria traços marcantes da transformação processada no seriado. Do seu ponto de vista, “o fascínio de A Grande Família” estaria centrado na problematização do cotidiano, e embora pudesse “haver momentos pungentes, o dramático” não assumiria o “tom dominante”. Concluindo, o dramaturgo destacaria que “no fundo”, “A Grande Família” seria “a autogozoação das nossas dificuldades, mas acima de tudo, é a crônica da família saudável”. Algo que, em última instância, remetia ao que ele denominava “uma democratização do fracasso” e seria justificado da seguinte maneira:

criação e direção dificultavam o trabalho da equipe encarregada, encabeçada pelo diretor Milton Gonçalves (ex-companheiro de Vianinha do Teatro de Arena de São Paulo). Roberto Freire (ex - participante dos Seminários de Dramaturgia) não tinha familiaridade com o gênero cômico. Assim, seus *scripts* passavam por um grupo encarregado de implantar tiradas humorísticas e efeitos de comicidade. Só então o texto era submetido à direção e ensaiado (BETTI, 1994, p. 268).

São fracassos não no sentido da derrota, mas uma solidariedade com os não vitoriosos. Aquelas pessoas que, sem estar no topo do mundo, sem frequentar colunas sociais, continuam maravilhosas porque enfrentam e vencem todas as situações apresentadas - grifos nossos (VIANNA FILHO, 1984, p. 208-209).

A abordagem de aspectos da realidade do país, especialmente aqueles relativos às aspirações de classe média (em crescente decadência) seria alvo dos episódios realizados. As questões imediatas que afligem a classe, como o custo de vida, a alta dos alugueis, a repercussão da inflação no orçamento familiar, o achatamento dos salários e as limitadas perspectivas de educação e trabalho para a juventude seriam inúmeras vezes problematizadas e traduzidas no que seria denominado como saudável riso crítico ²¹⁹.

A vocação imputada ao seriado por seus autores era a de uma comédia dos costumes – um tipo de “humor mais leve, nem caustico, nem demolidor”, mas que mostrasse “antes de tudo” um “humor real”, “nunca trágico”. Talvez, por não abandonar uma certa postura didático-pedagógica – herdada das práticas no Teatro de Arena e do CPC da UNE, mais uma vez via-se verbalizada a intenção de Vianinha de interferir na realidade. Logo, diria em entrevista ao jornal “O Globo” (1973): “Nós estamos preocupados em apresentar os problemas ao telespectador apenas para que ele possa rir deles, mas acima de tudo, para que saiba como evita-los”.

Embora tivesse seu tempo absorvido quase integralmente pelo ritmo acelerado que exigia a produção nas esferas da televisão, Vianinha, conservava arraigado o espírito de carpintaria dramatúrgica, muito comum à produção teatral. Mostrava-se sempre disposto a “colocar as mãos no barro, a esculpir personagens e cenários”, a navegar pelo espaço criador com ardor e prazer. Nos seus *scripts* para a TV são descritas com minuciosa

²¹⁹ Aliás, Vianinha parece evidenciar uma função elucidativa da comédia. A paródia, em especial, comporta uma “função até didática”. E como diria Afonso Romano Sant’Anna: “o que não se aprende pela tragédia, aprende-se pela comédia (1985, p.77).

precisão a forma da organização dos cenários, as vestimentas e até as feições que os personagens deveriam adquirir. Nada parece escapar-lhe. Essa motivação renovar-se-ia quando atendia aos convites para apreciar a montagem de algum texto ou para interferir em roteiros de shows ou espetáculos teatrais. Ele parecia continuamente voltado para a militância na área cultural, mas não dissimularia a sua preocupação em retomar o encantamento que o teatro despertava nas pessoas e que aos seus olhos, “vinha sendo pouco a pouco absorvido pela TV”. Dessa maneira, embora não negligenciasse o trabalho desenvolvido na televisão, não deixava de expressar, quando tinha oportunidade, a intenção de propor que se restabelecesse o diálogo com a plateia.

Nesse horizonte, torna-se interessante perceber também como os atores de “A Grande Família” interpretavam sua participação no seriado. A fala deles pode ser observada, por exemplo, através do programa “Vídeo Show”²²⁰, que promoveu no segundo semestre de 1998, um quadro no qual trazia rápidos comentários de atores que haviam atuado no seriado. Alternando a apresentação de pequenos esquetes dos episódios preservados pela Rede Globo com depoimentos de alguns atores, o programa apresentado diariamente nos possibilitou o contado com as produções e com o saudosismo dos envolvidos na produção de “A Grande Família”²²¹.

O ator Brandão Filho, intérprete do personagem Sr. Floriano (avô), na ocasião reafirmaria que “A Grande Família” fez um “sucesso incrível” e que “sentiu muito quando acabou”. Luís Armando Queiroz, que interpretava o Tuco, colocaria em destaque a coesão entre os autores: “Era uma dessas coisas que deu

²²⁰ Esse programa era exibido diariamente de segunda a sexta feiras. Tornou-se famoso por preservar parte significativa da memória dos produtos da TV Globo e também por colocar em evidência erros dos bastidores de outros programas e das telenovelas. O Vídeo Show começou a ser apresentado em 20 de março de 1983 e deixou de ser exibido na grade de programação da Globo em 11 de janeiro de 2019.

²²¹ Nós tivemos contato com os roteiros e os vídeos gravados de alguns episódios de “A Grande Família” nas ilhas de edição do Centro de Documentação da Rede Globo, localizado no Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro.

certo...Era tudo... Os autores, primeiro Vianinha e Armando Costa, depois Vianinha faleceu (1974) e entrou Paulo Pontes ainda com Armando. Afonso Grisoli é um senhor diretor de teatro, ele vem mais do teatro. E estava praticamente começando na televisão com outro espírito”. Brandão Filho também ressaltaria a “competência impar” do diretor. O ator Jorge Dória (Lineu) iria reiterar as palavras dos colegas de atuação: “Foram três talentos ceifados pela morte. E nos deixaram um vácuo, um buraco enorme na chamada dramaturgia brasileira. Oduvaldo Vianna Filho é um dos talentos mais brilhantes que eu tive oportunidade de conhecer”.

É importante perceber, nesses depoimentos, respeitadas as devidas proporções, o reconhecimento do talento do dramaturgo e a permanência de determinados valores caros à sua prática profissional. Nesse sentido, nota-se que, em “A Grande Família”, o universo de militância do dramaturgo estender-se-ia a um registro que ia além da representação de um núcleo social em via de sua proletarização. A ação e os perfis dos personagens dessa família tornar-se-iam emblemáticos da impotência frente aos rumos tomados desenvolvimento acionado pelo Estado. O desconcerto coletivo diante do chamado “Milagre Brasileiro”²²² e daquela suposta possibilidade de modernização da sociedade encontrou sua expressão em tipos multifacetados, que envolviam pessoas de diferentes faixas etárias – o idoso e o jovem, homens e mulheres – em situações também diversificadas – empregados e desempregados, amantes do trabalho, malandros, uma juventude responsável, outra alienada.

A aceitação alcançada pelo programa – no Grande Rio e em outras capitais, demonstrou haverem os traços dessa “família” entrado em sintonia com o público. Em um espaço relativamente curto de tempo, os personagens envoltos nos problemas do

²²² Entre os anos finais da década de 1960 e 1973, o Brasil vivenciou um período de significativo crescimento econômico que contribuiu muito para o fortalecimento do regime militar. O denominado de “Milagre Brasileiro” foi um projeto de Antonio Delfim Netto, cuja principal meta era o crescimento rápido amparado pelo capital estrangeiro que entrou no país.

cotidiano de seu tempo conquistaram a empatia dos agentes que supunham representar, atingindo a audiência de cerca de vinte milhões de telespectadores – bastante significativa para a época. O sucesso de audiência de “A Grande Família” extrapola os manejos e as técnicas dos meios de comunicação para atrair o público. Esse sucesso, a despeito da tentativa de forjar uma dada identificação do homem brasileiro e uma integração nacional, encontraria outras formas de representação. Parafraseando Elias Thomé Saliba, diríamos que “esse humor não lhes daria também, como se sabe, nenhum traço de identidade, porém tornava possível, coletivamente, o compartilhar de emoções e dificuldades do dia-a-dia de parte significativa da população urbana brasileira”. A representação desses problemas no espaço privado da família e a exposição dos mesmos ao domínio público da televisão, expressavam, ao que parece, a fusão de espaços nos quais prevalecia uma “ética de fundo emotivo” – e onde a “solução era rir”, talvez a “fórmula brasileira para” preservar a “esperança” e driblar o medo decorrente da incerteza vivida cotidianamente (1998, p. 365).

À exemplo de outras famílias apresentadas na televisão e no cinema, “A Grande Família”, além do núcleo familiar composto por marido, mulher e filhos, acomodava um avô e um genro, e depois, uma neta, além dos personagens que gravitavam em torno dos acima descritos, como namoradas, chefes, vizinhos, amigos dos membros da família. Sob a direção de Paulo Afonso Grisoli, o núcleo familiar do seriado assentava-se em relações de poder e de enquadramento subvertidas e manifestas nos próprios perfis dos personagens: o casal é composto por Dona Nenê e pelo Seu Lineu. Vivida pela atriz Heloísa Mafalda, a personagem é o reverso da mãe tradicional (serena e submissa). Ela assume o lado prático da vida, se encarrega de resolver os percalços domésticos, enfrenta a batalha diária resultante da precariedade da infraestrutura da periferia da cidade (falta de água, enchentes, distância do centro, entre outras coisas) e da inflação galopante. A figura de Lineu não corresponde ao modelo de pai forte e eficiente então em voga, pelo contrário, apresenta-se de certa forma frágil diante das adversidades colocadas

pela vida e pelo trabalho e, na maioria das vezes, mostra-se atônito diante delas. Interpretado por Jorge Dória, é o retrato do veterinário que tem dificuldades para garantir o sustento da família e manter o controle das situações que se apresentam.

O vovô Floriano é o patriarca da família, vive de favor na casa da filha Nenê. Alijado do mundo do trabalho, Seu Flô, cristaliza o drama colocado pela velhice e pela falta de recursos econômicos. Mantém uma relação de cordialidade e de camaradagem com os membros da família, mas, apesar de muito querido, por vezes, é deixado de lado ou esquecido. O personagem apresenta traços semelhantes ao do velho Sr. Souza, um dos protagonistas da peça “Nossa Vida em família” (1972), mas o supera na medida em que se mostra muito mais propenso a acompanhar as transformações da sociedade em que vive.

O Sr. Floriano não demonstra nem amargura nem humor cáustico inerentes ao velho Souza. Na terceira idade torna-se namorado, consegue conviver com o “novo”, implícito nas loucuras do neto *hippie* ou na exacerbada maturidade do neto universitário, mas denota a necessidade que sente de preservar determinados valores e manias. As pequenas transgressões do Sr. Floriano o aproximam do Sr. Afonsinho, outro personagem da peça “Nossa vida em família”, amigo do Sr. Souza. As atitudes irreverentes dos velhinhos parecem referendar a necessidade da fantasia e do prazer derivado das pequenas coisas²²³.

Ao contrário dos pais e do avô, os três filhos são a personificação de tipos jovens considerados “modernos” naquela

²²³ “Nossa vida em família” se reporta às questões mais íntimas, aos sonhos e aos pesadelos de um casal que, por força das circunstâncias econômicas é forçado a se separar. Esse mote é o ponto de partida de uma reflexão sobre as relações pessoais e profissionais de personagens imersos em um universo social competitivo e individualista – um breve painel da vida brasileira nos anos do “Milagre Econômico”, sob os auspícios do governo militar. Nesse contexto, o velho Souza busca manter a dignidade e adequar-se a uma sociedade que o considerou improdutivo. Já o seu amigo, Sr. Afonsinho, brincaria com as condições impostas às pessoas da terceira idade naqueles anos.

época: o *hippie*, o crítico e a sonhadora. Tuco, interpretado por Luís Armando Queiroz, se indispõe com o sistema, em um misto de rebeldia e infantilidade, mostra-se incapaz de propor alternativas viáveis para os seus problemas. A sonhadora Bebel, filha mais velha do casal Nenê e Lineu, mostra-se sôfrega por melhores condições de vida, mas, se vê frustrada diante da acomodação do marido Agostinho, que vive às custas da família e manifesta traços típicos da malandragem carioca. Bebel era interpretada inicialmente por Djenane Machado, substituída depois por Maria Cristina Nunes. Paulo Araújo interpretou o personagem agostinho.

Júnior era o mais crítico dos membros da família e o mais responsável dos três irmãos. Era um estudante universitário predisposto a enfrentar futuramente as dificuldades idênticas às do seu pai – personagem incorporado por Osmar Prado. Ao que parece, Vianinha, demonstrava íntimos graus de afinidade com o personagem. Como comentou o próprio ator, em depoimento a Dênis de Moraes: “Sempre me pareceu implícito que ele falava através do Júnior”. Os ideais de uma sociedade mais justa e humanitária, os sonhos e a inquietude do dramaturgo eram exteriorizados por meio das falas e dos projetos de Júnior.

Ao relatar uma conversa mantida com Vianinha no Bar Castelinho, no Arpoador em 1973, Osmar Prado esboçou a sua admiração e lançou mais elementos para compreendermos as intenções do dramaturgo na televisão:

Eu estava começando a atuar na TV e tinha muitas dúvidas sobre o veículo, se devia estar ali, se não estava compactuando com toda a ideologia da Globo. Então, no bate-papo, o Vianinha me disse coisas que nunca mais esqueci: ‘Olha, nós temos que lutar dentro da TV para modifica-la. Devemos ocupar todos os espaços. Acho que você deve continuar batalhando, dando o melhor de si para que a TV tenha a ver com a nossa realidade’. E era exatamente isso que ele procurava fazer na ‘A Grande Família’. Sempre encontrava um jeito de passar coisas para o telespectador. Passei a encarar a TV como uma possibilidade de expressão importante, pelo grande público que atinge (MORAES, 1991, p. 244).

São inúmeras as ocasiões em que a postura crítica do dramaturgo ultrapassa as fronteiras do diálogo travado nos episódios de “A Grande Família”. Um flagrante dessa disposição pode ser observado em “Bom malandro é o que sabe perder, na seguinte fala do filho primogênito de Lineu:

Júnior: Então veja, na faculdade existe um (...) para cada aluno. Então é muito comum um aluno de medicina se formar sem ao menos ter assistido um parto normal. Então quando ele já está em atividade profissional e se encontra diante de uma situação complicada ele não tem condições de resolver, entende? (...) Agora, há outro problema também. A dificuldade que o estudante encontra depois de formado para montar a sua própria clínica. Eles são obrigados a vender seu trabalho pra hospitais, pra empresas privadas, não é isso? Ele vai deixando de ser um profissional liberal e vai se proletarizando cada vez mais.

Com a firme disposição de ocupar as brechas na televisão, o dramaturgo se dedicaria a abordar questões colocadas no âmbito do público e do privado. Os personagens enfrentavam impasses domésticos imediatamente relacionados a questões cuja origem assentava-se na condução política de determinados assuntos nacionais. Esse traço marcante do feitio dos episódios aguçaria, como era de se esperar, os escudeiros da Censura oficial e a própria censura interna da emissora. As falas mais politizadas de Júnior, as lamentações de Nenê em relação a alta dos preços dos produtos básicos, as insatisfações mais veementes de Lineu acerca da queda do padrão aquisitivo dos salários, algumas tiradas de Tuco, gestos e referências explícitas à sexualidade não atravessariam as malhas finas da censura férrea. Como narrou Heloísa Mafalda, em depoimento ao programa “Vídeo Show”, a simples alusão ao problema dos menores de rua era considerada um ato de desrespeito às autoridades governamentais.

Consta de documentos internos da TV Globo o cuidado para driblar a censura. Em um documento que acompanha o episódio “Papai, vovó vai ser mamãe”, apresentado em 14 de março de 1974,

seriam explicitados esses encaminhamentos. Como o programa contemplava uma cena de parto, a direção da emissora alertava para os cortes que deveriam ser realizados, especialmente no que tangia aos exercícios que simulavam o parto. Bebel e Nenê não deveriam apresentar a respiração do tipo cachorrinho, nem expressar outros sinais que lembrassem o trabalho de parto. Além disso, o documento chama a atenção para o fato de que “a liberação do programa, e em especial, das cenas mencionadas” permanecia “na dependência do exame de V.T.”

Como nos coloca Dênis de Moraes, Vianinha e seu companheiro Armando Costa, com “habilidade”, encontrariam formas para responder à altura às provocações surdas da ação censória: em um dos episódios, a trama envolveria uma série de “recados e bilhetes que os membros da família deixavam uns para os outros e que cada um queria censurar ao seu modo”. Nesse ficaria claro que, apesar dos tentáculos da censura política se estenderem de múltiplas formas sobre a produção da imprensa, das artes e dos meios de comunicação, surgiam algumas brechas decorrentes dos limites do conhecimento dos seus próprios agentes. Pautada pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN), a censura manteve-se sempre vinculada à defesa dos interesses do governo militar e à vontade de ocultar os seus aspectos mais susceptíveis de crítica. As intervenções na imprensa, nos programas e noticiários de rádio e televisão, a interdição de peças de teatro, livros, filmes e outras manifestações ou sua consequente mutilação foram continuamente denunciadas²²⁴.

²²⁴ Desde meados de 1964, especialmente a partir da criação do Sistema Nacional de Informações (SNI), em 13 de junho de 1964 (Lei 4.341), percebe-se o delineamento de destacado controle sobre os órgãos de comunicação e as esferas da produção cultural. O controle mais sistemático sobre a imprensa pode ser destacado entre 1968 e 1978, período durante o qual as autoridades militares utilizavam-se de incontáveis meios de terror e vigilância para manter a chamada “ordem”. Escuta telefônica, serviços de recorte e análise, circulação suspensa de periódicos, invasão dos próprios por policiais militares portando metralhadoras e revólveres, explosão de agências por meio de bombas, detenção de diretores, redatores e jornalistas julgados suspeitos tornaram-se medidas cotidianamente

No referido episódio, os autores fazem alusão à censura manifesta por meio de ordens escritas, apócrifas ou não, encaminhados às redações dos jornais, de revistas, de programas de rádio e televisão. Tratava-se de uma atitude “preventiva”, processada mediante bilhetinhos proibitivos²²⁵. “Além da ameaça tácita contida no recibo que o jornalista devia assinar, as próprias proibições acenavam com represálias, caso as ordens não fossem acatadas integralmente²²⁶.”

Qualquer referência considerada “desairosa” ao governo ou ao Serviço Nacional de Informações sofreria as penalidades previstas na relação de proibições elencadas SNI, tais como: a apreensão de jornais e periódicos e intervenção nas transmissões das estações de rádio e televisão, retirando-se do ar programas que por ventura viessem a violar as ordens impostas sob ameaças pelo referido órgão. Apesar de muitas vezes incoerentes e da precariedade dos chamados “bilhetinhos”, os cortes nas matérias jornalísticas vinham respaldados por normas e proibições sugeridas pelo SNI.

Como afirmamos anteriormente, em termos temáticos, os episódios de “A Grande Família” ocupavam-se de questões

aplicadas nesse meio. Todavia, essas atitudes do governo jamais seriam admitidas por seus pares. O ministro da pasta da Justiça, Gama e Silva, por exemplo, negaria a existência da censura à imprensa, explicando que talvez o que houvesse fossem “exceções”. Cf. “O Estado de S. Paulo”, de 25 de janeiro de 1969.

²²⁵ A ação censória foi viabilizada através de duas modalidades: uma por meio de telefonemas (anônimos ou não) e ordens escritas, e outra, efetuada a partir de acordos com os proprietários dos referidos veículos de divulgação. Posteriormente, seria adotado o sistema de censura prévia, que, por sua vez, poderia efetivar-se com a instalação de censores nas redações dos periódicos. Estes, depois de preparadas as matérias, selecionavam e cortavam o que, segundo as suas instruções, não deveria ser divulgado. A revisão de todo o material produzido e enviado para apreciação nas delegacias competentes era outra forma de ação censória. Estas matérias eram enviadas para a Delegacia Regional da Polícia Federal (do respectivo estado) ou para a sede da Polícia Federal de Brasília (AQUINO, 1990, p. 143-145).

²²⁶ Sobre o assunto, consultar a listagem das proibições levantadas por Paolo Marconi (1980, p. 225-303).

emergentes na época e de um ciclo quase sazonal de assuntos potencialmente inseridos no cotidiano da população como, por exemplo, o maçante trabalho da dona-de-casa, as ondas do calor no Rio de Janeiro, os exames vestibulares, a corrupção e a má fé empresarial. Essa característica pode ser verificada em alguns dos títulos dos programas: “Mamãe é ou não é um robô doméstico?”; “Pesadelo de uma noite de verão”; “Filho no vestibular, família no hospício”, entre outros (BETTI, 1997, p. 266).

Uma vez que não foram localizados todos os episódios da série, para efeito de análise aglutinamos os remanescentes (cerca de quarenta e quatro), de acordo com a variação temática que encerram. Nessa direção, um dos primeiros aspectos a se destacar é o fato desse estudo não contemplar todo o repertório da série, restringindo-se ao apontamento de alguns eixos temáticos recorridos pelos autores e à percepção de outros assuntos que gravitavam em torno de problemáticas que atingiam de maneira localizada determinados personagens²²⁷.

Uma outra questão a ser colocada diz respeito ao fato de que os *scripts* preservados revelam uma restrita variação temática. De imediato esse aspecto, como diriam os críticos mais severos, poderia ser interpretado como uma repetição de elementos e situações comuns às séries, tornada mais aguda pelo fato de o programa ser projetado com uma periodicidade semanal. A observação mais atenta do programa, no entanto, leva-nos a descobrir que essa dificuldade pode ser contornada por meio da própria dinâmica adquirida pelos episódios. A estruturação da série e as estratégias por ela utilizadas revelam que os episódios promoviam a problematização de temáticas similares sob ângulos distintos.

Dessa maneira, estabeleciam-se, por um lado, relações do contexto familiar com as transformações culturais e comportamentais então processadas no plano social, e por outro, a

²²⁷ No Centro de Documentação constam 44 roteiros, na sua maior parte datados entre 1973 e 1974, organizados mediante uma numeração irregular que se inicia no 41 e termina no 113.

articulação entre questões colocadas no universo político e administrativo do país, processadas coletiva ou individualmente por intermédio de cada membro da família, de modo a pontuar de que forma essas problemáticas repercutiam no dia-a-dia, na maneira como as pessoas comuns conduziam suas vidas.

As referências às insanidades do mundo “moderno” e às condições financeiras da família foram as temáticas mais recorrentes na série. Elas apareceram em quase todos os episódios, mas receberam particular destaque nos programas: “Dinheiro é dinheiro, nada mais que dinheiro”; “Ah, não é fácil entender os pais”; “Consciência limpa é melhor do que dinheiro no bolso”; “E ganhamos mais um duro para família”; “Toda família descansa tranquila, mas Lineu...” ou “Cada um por si e quem por todos?”; nos quais foram explicitadas as dificuldades da família, discussões sobre promoções de cargo e a corrupção no serviço público. A dinâmica e o ritmo da vida nas grandes cidades foram abordados especialmente por meio de temas como: “Realmente aqui em casa somos todos malucos”; “Cada louco com sua mania”; “Há método na loucura de Tuco”.

Entre os episódios que se ocupavam de enredos voltados para a discussão de mudanças no relacionamento entre homens e mulheres, abordando de forma muito sutil questões que abarcam a sexualidade e a emancipação feminina surgem: “Em briga de marido e mulher não se mete a colher”; “Não me leve a mal meu amor, mas não aguento mais você”; “Mamãe agora virou vovó”; “Como meu marido é gentil com as outras mulheres”; “Bebel vai a guerra”; “Essa menina não serve pro Júnior”; “O homem é lobo do homem “A primeira noite de Tuco”.

Outra estratégia muito utilizada no programa foi o revezamento no enfoque sobre os personagens. A cada semana destacavam-se problemáticas que pudessem possibilitar a atuação mais destacada dos atores responsáveis pelas figuras componentes do núcleo familiar. Em torno delas desenvolviam-se determinados assuntos que abrangiam, por exemplo, as peripécias de Seu Flô: “A namorada do vovô voltou dando sopa”; “Nossa família é pequena

demais para dois avós”; “Um jovem chamado vovô”; “Insista no dentista”. Ou enfocavam as sandices de Tuco: “Há método na loucura de Tuco”²²⁸; “Vá gostar de música assim...”; “Qual será o som de 1974”; “Tuco, Bethoven e Pixinguinha”. As dificuldades enfrentadas por Bebel durante a gestação e as falcatruas mais pontuais de Agostinho também não passariam despercebidas nos episódios: “Bebel vai a guerra”; “O enjojo nosso de cada dia”; “Difícil é ter bebê sem babá”; “Mas como é boa a prima do Agostinho, seu!”; “Afiml quem é o pai do meu filho?”; “Bom malandro é o que sabe perder”. As confusões resultantes da organização das festas de fim de ano também foram abordadas em “O que é que há com o peru” ou “Nossa ceia de Natal foi ótima” e “É Natal. Bem badalam os sinos”, programas apresentados estrategicamente no mês de dezembro.

Em geral, as cenas são projetadas na sala de visitas ou na cozinha – espaços comuns aos membros da casa, e durante as refeições – momentos nos quais a família se encontra reunida. No entanto, são registradas algumas poucas tomadas nos dormitórios dos dois casais ou no quartinho dos irmãos Tuco e Júnior. São raras a utilização de tomadas externas e de composições em formato triangular ou plano e contraplano; as mais comuns são as tomadas associadas.

Outro aspecto a ser destacado refere-se ao fato de as situações patéticas envolverem o telespectador em um riso que operava com a verossimilhança. As dificuldades por vezes colocadas pela idade eram abordadas com bom humor em diálogos do tipo: “Seu Flô: Tô conferindo coisa nenhuma. Tô marcando meu cartão. Dá licença!” Lineu, com ares de espanto indaga: “Marcando cartão de loteria, hoje? Sexta-feira? A isso Seu Flô responde com irreverência: “Exato!”. Lineu, rindo, diz: “Esse jogo acabou ontem a noite...” No desfecho da cena Nenê não contém os risos.

Em “Aniversário do Sr. Floriano”, mais uma vez o centro das (des)atenções se voltaria para o seu Flô, que na ocasião estaria

²²⁸ Este episódio foi reexibido em 25 de fevereiro de 1975, em cromia colorida e relembado pelo programa “Vídeo Show” em 25 de fevereiro do ano 2000.

completando 62 anos de idade. Como uma criança, ele aguardaria com expectativa as surpresas que a comemoração supostamente lhe reservaria. Ansioso, o vovô Floriano anunciava o que ele julgava fosse acontecer. Falando com seus botões, daria asas à imaginação. Seu Flô: “Daqui a pouco quando eles acordarem você vai ver só o bochicho... Vai ser abraço e parabéns... Às vezes até um presentinho... Você vai ver só... Agora um radinho de pilha desses daqui novinho...”

Ocorre, porém, que a família acaba se esquecendo do aniversário do velhinho. Logo pela manhã, ele tem a primeira decepção. A própria filha havia esquecido a data. A câmera enquadra Seu Flô sentado no sofá onde dormia. Este prepara-se para receber os cumprimentos sussurrando: “Bem vamos começar a maratona!” Nesse momento, Dona Nenê adentra o cenário da sala, simulando a arrumação diária e notavelmente irritada reclama: “Oh, papai! Puxa vida... Eu já pedi mais de mil vezes pro senhor não sentar no sofá depois do teste de cooper...” A câmera que estava enquadrando o ambiente todo, se fecha em Seu Flô, visivelmente decepcionado e impaciente (em *close*).

No decorrer de todo o dia, ao invés de receber congratulações pelo aniversário, Seu Flô, só receberia represálias. Lineu, ao abrir a velha geladeira diria: “O senhor levantou de noite e comeu de novo todas as frutas da geladeira...” Desapontado, mas confiante, o Sr. Floriano ficaria esperando que pelo menos os netos se lembrassem. Como isso não ocorre, resolve dar um pequeno impulso à memória de Agostinho, marido da sua neta: “Dizem que você é o maior salafrário da família. No entanto, você foi o único que lembrou...”. Antes que ele termine a frase, Agostinho o interpela dizendo: “Eu não esqueço nunca Seu Floriano. Nunca eu esqueço...”. Enquanto isso a câmera enquadra o Seu Flô abrindo largo sorriso e demonstrando a maior satisfação. Agostinho continua: “Hoje é quinta-feira, dia em que Bebel passa 45 minutos no banheiro lavando a cabeça. Atrasa tudo. É um inferno!” Assim transcorre todo o dia, somente no final da noite Dona Nenê lembra-se do aniversário do pai e todos comemoram.

Mais engraçadas ainda seriam as situações em torno da primeira cena do Seu Flô com a namorada. Em “Não me leve a mal meu amor, mas eu não aguento mais você”, Elza Gomes viveria uma hilariante participação no seriado como Dona Juba: “Eu quero contar a você honestamente que estão fazendo uma experiência romântica...” Seu Flô, atencioso, fala: “Diga”. Dona Juba, faceira, responde: “Eu vou batê pá tu, pá tu batê...” Seu Floriano, indignado a interrompe dizendo: “Que é isso!? Contenha-se Juventina”. Os risos eram inevitáveis e deixavam subentendidos os tipos de experiência romântica propostos pela emancipada senhora.

Os apelos cômicos da série buscavam o risível em situações corriqueiras. No contexto do enredo descrito Dona Nenê mostrava-se preocupada com as aventuras do pai, manifestando-se da seguinte maneira: “Eu tô morrendo de medo... Isso vai acabar mal... Você não faz nada?” A isso Lineu responde com uma tirada surpreendente: “Eu não posso fazer nada. O Seu Floriano tem que ter a paternidade dos atos dele...” Assim pequenos desvios nos conteúdos somavam para criar um clima engraçado, como as do ciúme de Lineu em relação ao galã de novelas. Dona nenê, suspirando, comentaria: “Ah! Tarcísio Meira...” Lineu, visivelmente contrariado e afagando a própria cabeleira retrucaria: “Modere-se, Nenê. Modere-se”.

A comicidade de “A Grande Família” apresenta o cruzamento de traços que procuravam comover os telespectadores. Por intermédio da abordagem de problemas aparentemente específicos da classe média, esboçavam-se impasses e dificuldades que assolavam a sociedade como um todo. Mesclando pitadas de humor com humanidade e amor, os episódios apresentavam cenas comoventes, se não fossem hilárias. No quarto, sem esconder a bagunça, a câmera mostra em plano aberto as figuras de Tuco e Júnior. Aproximando-se vagarosamente registra o seguinte diálogo:

Tuco: Quem?... Você tá chorando?

Júnior: É eu acho que tô...

Tuco: Você está emocionado com o “Carinhoso”?

Júnior: Não é que... Os meus alunos me pagaram então eu vou tirar os trezentos que o Lineu me dá todo mês e vai sobrar cinquenta. Quer dizer, essas cinquenta pratas eu vou dar pro Lineu.

Tuco: Puxa... O Lineu vai ficar na maior emoção.

Júnior: Pela primeira vez na vida não peço pra ele um... e ainda dô algum...

Tuco: Olha, eu... eu não gosto dessas coisas piegas, eu já tô até meio mareado... Olha cara vai ser uma...

A justaposição entre a comicidade e o gênero dramático, e também, a existência de tipos que personificavam caracteres diversificados (por vezes, opostos), conferiam ao seriado uma heterogeneidade muito propícia a ser veiculada em meios de massa, na medida em que, apresentava proporcionalmente maiores chances de agradar as preferências dos consumidores. Colocado nestes termos, o formato do programa apontava um adequado enquadramento nas prerrogativas da chamada produção cultural industrializada.

Em “Pesadelo de uma noite de verão” um dos episódios mais lembrados da série, a família alimentava o desejo de adquirir um aparelho de ar condicionado. Diante de uma intensa onda de calor no Rio de Janeiro, Dona Nenê, suspirava, dizendo: “Ah! Se a salvação é sonhar... Porque é que a gente não sonha com um aparelho de ar condicionado instalado aqui em casa, Lineu?” Como o preço de um novo estava acima do poder aquisitivo e de todas as suas economias juntas, seguindo a sugestão de Tuco, o núcleo familiar resolve procurar um aparelho usado. Vislumbrando a possibilidade de ganhar algum dinheiro fácil, Agostinho apresenta um amigo que por acaso tinha um aparelho desses para vender. Depois de muita negociação chegaram a um acordo quanto ao preço e procede-se à instalação do mesmo. A satisfação geral só é

abalada no momento de decidir onde seria instalado o aparelho de ar condicionado. Mais uma vez, a esperteza do bom-malandro reinaria: seria instalado no quarto de Agostinho e Bebel, com a desculpa de beneficiar o bebê do casal. Porém tamanha felicidade não tardaria a cair por terra, uma vez que inicialmente o aparelho não funcionaria direito, e posteriormente, deixaria de funcionar.

Bebel: Veja só o prejuízo... Ficamos sem ar condicionado e um buraco na parede.

Seu Flô: Que ventinho bom que tá fazendo aqui rapaz...

Tuco: Deixa eu ver... Deixa eu ver...

Dona Nenê: Que ventinho bom entra pela parede, já que a gente não tem o ar condicionado mesmo... Que tal fazer um monte desses buracos aí pela parede na casa toda e entra um ventinho gostoso!!!

Seu Flô: Do que tá rindo, hein Lineu?

Lineu: Feito uns patetas nesse buraco...

Entra a trilha musical da série e todos terminam apinhados no quarto perto do buraco, rindo intensamente (em plano aberto). Não menos patético seria o desfecho do episódio em que todos acreditavam que Agostinho havia enriquecido com as apostas no jôquei. Em “O primeiro ordenado do meu genro” o enredo desenvolve-se em função do destino a ser dado a esse montante. De início, Bebel não contém as lágrimas de felicidade pelo que supunha ser uma significativa conquista do marido. Mas, fatalmente, essa alegria transformar-se-ia em motivo de desavenças. Ele manifestava o desejo de apostar no jôquei todo o salário e mais as economias reservadas ao nascimento do bebê, que a família toda aguardava ansiosa. Por esta razão, o casal, mais uma vez, entraria em conflito, deixando o núcleo familiar aflito. O irmão mais velho (Júnior), agindo como se estivesse em uma assembleia

estudantil, dispõe-se a ajudar o casal dizendo: “Bebel, Bebel, pelo menos explica pra gente poder tomar uma posição”. Mas Bebel, contrariada, responde: “Eu não tenho nada para explicar. Vocês estão pensando que meu casamento com o Agostinho é um casamento em grupo, é? Todo mundo se mete, é?” A isso o Tuco, com aparente inocência, responde: “Então, por que veio falar com a gente?” A irmã, aos prantos, desabafa: “Eu vim falar, eu vim chorar...” Armada a confusão, a família procura reconciliar o casal, oferecendo seu apoio:

Lineu: Agostinho, vem cá! Agostinho, meu genro querido...

Júnior: Bebel, você tem razão quando diz que a gente não deve se meter. Mas você me desculpa, justo no primeiro dia que ele traz o ordenado dele, que compra fraldinha pro nosso bebê, justo nesse dia você briga?

Nenê: É! É! Bebel, desculpa Bebel. Eu não gosto de me meter nas coisas de vocês. Mas eu também não entendi.

Bebel: Vocês estão pensando que meu casamento com o Agostinho é o que? Jogo de mímica? Que marca ponto quem entende, é?

Lineu, enérgico, intervém: “Espera aí, como é que não tem que explicar? Tem que explicar sim. Explica. Agora você tá grávida, você fala por dois”. No momento em que Agostinho adentra a sala, o sogro, ironicamente, o chama às falas dizendo: “Entra meu genro querido. Fala querido genro.... O que foi, hein?” Agostinho todo cheio de trejeitos malandros tenta se safar da revelação: “Nada... sognão dos meus sonhos. Nada Bebel é que tá de petico, petico, nada... Lineu, esboçando sua compreensão, concorda com o genro sobre o suposto gênio difícil da filha: “Isso realmente. Bebel sozinha já é esquentada. Agora falando por dois, não é! Olha aí, Bebel. Olha aí o pai do meu neto. Olha pra ele...” Diante da resistência do casal em contar o sucedido, Lineu resolve insistir até que Agostinho revela: “Bem, todo mundo sabe que eu sou ligado

num galopinho, né? Lineu, sem entender, repete: Galopinho? O genro tenta explicar gesticulando: “É galopinho... Uns burrinhos... Pacata, pacata ...” E depois complementa: “É isso aí. É o jóquei, falô? Eu tô com a barbada. E eu queria jogar na acumulada!” O Sr. Floriano não se contém, e como já não gostasse do marido da neta, retruca: “E rapaz que é isso?” Mas Lineu sai em defesa do genro até o momento em que descobre a sua intenção de apostar todo o salário e as economias do casal. Agostinho ainda tenta argumentar, mas a família toda coloca-se contra as suas intenções. A primeira parte do episódio termina em uma séria desavença familiar. Os cunhados chegam a trocar agressões físicas, socos e pontapés. De flagrada toda a baderna, Agostinho ausenta-se enquanto Bebel continua chorando, inconsolavelmente. Essa situação somente começa a reverter-se à medida que o Sr. Floriano, ao acompanhar o desempenho dos cavalos pelo rádio, constata que os palpites de Agostinho para os páreos estavam se confirmando. Todos parecem então se redimirem. A fala de Júnior é surpreendente e já anuncia o desfecho do episódio:

Júnior: Ô pai, o Agostinho é jogador. Jogador joga sempre. Ganhe ou perca... A única coisa que pode tirar o Agostinho dessa coisa experimentar é ele descobrir que viver é uma aventura e uma experiência muito mais fascinante. Tem que ter uma motivação forte. A “Ramona”, por exemplo. A responsabilidade de proteger gente. Por isso é melhor torcer por Tônico ganhar. É melhor ele ganhar.

Mesmo assim, irredutível, Lineu não quer torcer pelo acerto do genro nos respectivos cavalos Tônico e Tinoco. A despeito da contrariedade do pai de família, todos comemoram os acertos de Agostinho, que agora supunham ter-se tornado rico, milionário. Mas os planos, os anseios e toda a satisfação dos personagens caíram por terra, quando ainda choroso o pseudo apostador retornou à casa, arrependido:

Agostinho: Sabe, eu fui jogar. Aí eu meti a mão no bolso pra jogar e aí olha o que eu encontrei... Um sapatinho de Ramona... Aí me deu uma

de tango argentino na alma e pensei: Puxa, que pai desalmado que pega 920 cruzeiros, bota nas patas de cavalo... Aí eu comecei a chorar na rua com os sapatinhos da Ramona na mão... Aí, eu me lembrei de você assim gordinha e tive vontade de correr para casa, te beijar, pedir perdão... Mas aí eu lembrei que você tava muito zangada, que eu tinha dado um cateripapo no Júnior, então resolvi fazer um pouco de hora... Deixar passar um pouco mais pra você se acalmar. E então eu poderia voltar pra casa e você me dar sua benção...

A fala melosa de Agostinho, mostrada em plano americano, seria interrompida bruscamente por Bebel, revoltada por ter o marido perdido a oportunidade de mudar radicalmente de vida. Mais uma vez, a família envolve-se na discussão do casal e o episódio encaminha-se em meio a gritos e empurrões (plano aberto). Indignado, Agostinho em *close*, revela: “Pera aí, eu não tô entendendo nada. Quando eu disse que ia jogar vocês brigaram comigo, como eu não joguei vocês tão brigando comigo? Eu não tô entendendo nada...” O enquadramento se abre mostrando toda a sala, em seguida, se fecha sobre Tuco que até a pouco dormia. Este se mostra solidário ao drama do cunhado: “Você não tá entendendo, mas tá chegando agora. E eu que tô aqui desde o princípio?!” O quadro abre registrando o tumulto geral, entra a música tema do programa e termina o episódio.

Mas, sem dúvida, um dos grandes momentos da série revelar-se-ia na barafunda desencadeada em “Cada louco com sua mania”. O episódio tem início mediante a seguinte lamentação do pai da família: “Eu ensinei meus filhos a serem organizados, mas deu tudo errado porque comigo é oito ou oitenta. Olha aí... O é esse esculacho que não tem tamanho. O Júnior é o paranoico do planejamento... Nisso a câmera volta-se para a movimentação de Dona Nenê, que está se dirigindo para a cozinha. A personagem aparece falando sozinha todas as palavras no diminutivo: “Eta vizinha boa. Vamos lavar a loucinha... Loucinha, sabãozinho, brilhoquinho... pra ficar bem bonitinho... Ah! Tá na hora de ver o programinha de televisão, gente... Oh! Lineuzinho, rádio relógio, diz pra mim as horinhas, ô benzinho.

Irritado, Lineu retruca: “Olha aqui Nenê, Lineuzinho rádio relógio é ... É cedo ainda... mas tá na hora de você acabar com a imbecilidade de me chamar de Lineuzinho... Apelidos bobos, que loucura...”

Em seguida, organiza-se uma cena em torno da mesa do almoço na qual a família aparece reunida. Ao alternar tomadas em plano americano e enquadramentos do busto para cima observa-se a continuidade do diálogo iniciado pelo casal, agora complementado com a interferência do Sr. Floriano, Bebel, Tuco e Agostinho:

Seu Flô: A Nenê, só porque é a Nenê, fica chamando todo mundo aí no diminutivo, apelidos cretinos... E, sabe que isso irrita a gente, não é?

Bebel: É Bebelzinha pra lá, filhinho pra cá. Eu quero ver quando ela for se dirigir ao Agostinho e à Cidinha...

Lineu: Ela vai dizer Agostinhozinho e Cidinhazinha...

Tuco: Vai dar um trabalho danado falar com eles...

Agostinho: Engraçado, a sogra falando mal dessa mania de método do Júnior... Ela com essa mania de “inho” pra cá, “inho” pra lá. “Quem tem telhado de vidro não joga pedra no vizinho”... “Cada louco com sua mania”, mas não pode falar mal do outro... Querem saber de uma coisa, esse papo tá muito mixo, eu vou puxar um ronco. “Em água que não dá peixe, eu não gasto o meu anzol”.

Seu Flô: Sabe que eu não aguento mais esta mania do Agostinho. Qualquer coisa, ele mete um provérbio do malandro. E novamente solta o jargão. Sabe que isso irrita a gente...

Lineu imediatamente concorda. Irritado, como sempre, complementa: “Irrita! É o “vox popule” da casa... Fica aí... Gaguejando”, conclui: Sabe que provérbio é bom, mas com comedimento. O Agostinho com essa mania dele, ele enfraquece a criatividade. Ele só fala clichê, lugar comum, fórmula pronta...”. Tuco, solidário concorda dizendo: “Ele não tem ‘lhufas’ pra dizer,

por isso ele copia os outros. Como ele mesmo diria: 'quem não tem competência não se estabelece''. Todos riem muito, mas Bebel ressentida, defende o marido: "O meu marido, tenho que aguentar tanto na felicidade, quanto na chateação, agora você... você não passa de meio irmão...

Seu Flô a interrompe: "Olha aqui minha filha, o Agostinho não diz mais nada original. Sabe por que? É que o pouco fosfato que ele tinha na caixa pensante acabou. Ele precisa é tomar tônico pra fortificar a massa cinzenta, sabe. Aliás, eu tenho notado que aqui em casa tá todo mundo caindo pelas tabelas. Tá todo mundo doente". Lineu, ofendido, se defende: "Não vem com essa não... Eu me sinto muito bem! Eu me sinto um adolescente saudável, sabe!?" Mas o Sr. Floriano insiste: "É o que você pensa, parece. Mas dá uma reparada só... Você talvez não tenha notado, mas o branco do seu olho está amarelo". Lineu mostra-se incomodado e começa a ficar sugestionado. E o velho continua: "Sabe o que é isso? É lombriga. A tua pele está azulada, amigão. Olha aí... Isso é falta de vitamina. Dirigindo-se aos demais membros da família que se encontravam reunidos em torno da mesa de refeição diz: "A palma da mão dele. Olha aí, tá verde... Sabe o que é isso? É fígado... Você está tão colorido que até parece uma escola de samba..." (risos).

Visivelmente transtornado, Lineu, retruca: "Ô Seu Flô, o senhor não reparou uma coisa: que eu não tomo remédios há meses, Seu Floriano". O mesmo o interrompe e com sarcasmo continua insistindo: "Mas é por isso que você tem que tomar. Tomar um purgante. Um vermífugo. Deve tomar um complexo de vitaminas. Põe um negócio aí pro Figueiredo que é muito bom. Você tá doente, tá dodói, você está muito dodói, meu filho..." Enquanto Bebel sai em defesa do pai, o avô oferece um diagnóstico das demais doenças que estariam assolando a família: "Quem é? Seu pai? Nem ele, nem você... Porque se eu te fizer um exame eu garanto que os teus pulmões estão com os brônquios em petição de miséria. Ouviu? Porque eu ouço você tossir a noite toda. Aliás, eu vou te dizer uma coisa: o que se tosse nessa casa! Não é ... Isso parece uma sinfonia noturna... Na sequência o Tuco se manifesta: "Eu vou tirar meu

roncovisky, pra amaciar". Seu Flô não se dá por satisfeito e continua desfilando seu diagnóstico: "Pois é, tirar um roncovisky... Aí é que está. Você está com a caixa respiratória... Está com 'gogo' entupido. Está doentíssimo. Você tem que se tratar... Ô moribundo! (risos) Aliás, eu vou é tratar de mim, sabe? Vocês fiquem aí com o pé na cova. Eu vou tomar o meu remedinho, vou tomar minhas pilulazinhas, minhas gotas pro coração, minhas drágeas pro reumatismo... E, vocês se puderem, passem bem!

Bebel, após a retirada do avô, comenta que embora ele tivesse assinalando as manias dos outros, deixava de perceber as suas próprias: "Mas, no fundo, ele é o maior maníaco depressivo dessa casa. Vive pensando em remédio e falando de doença. Sozinho, ele parece uma junta médica". Lineu compenetradíssimo, corrobora: "Hipocondria. Mania de doença. Não é doença. Mas é pior que doença. Tem que ter paciência com o velho. Agora, eu sinto muito, a minha paciência já esgotou a anos". Como suposto *hippie*, portanto, defensor de uma vida mais saudável, Tuco interfere na fala do pai chamando a atenção para a composição dos medicamentos: "Se ele quer gastar a aposentadoria dele com remédio, é encucamento dele. Agora me fazer tomar aqueles produtos químicos não é legal, não!" No decorrer do diálogo, seria exposta mais uma das manias dos membros da família. Bebel revelaria seu demasiado zelo com a higiene pessoal:

Agora, ele fica cheio de excesso com a saúde. Mas garanto que ele não lavou o copo pra tomar o remédio... Quer dizer, deve estar tudo cheio de micróbio. Sei lá, de vírus e de corpos estranhos e o vovô nem liga, não. E você também, Tuco. Eu vi que você não lavou a mão pra jantar. E também papai, chegou da rua não lavou nem o rosto, nem as mãos e fica beijando a Chiquinha (a neta).

Lineu, indignado, responde: "É claro que eu lavei. Eu não sou fanático, mas a minha higiene pessoal eu executo, que que há?". Na sequência, Bebel insistiria na necessidade de esterilizar tudo com

álcool e, ao constatar uma inegável sujeira no recinto doméstico, chamaria todos de um “bando de suínos”

Deixando a mesa do jantar, Tuco e Lineu encaminham-se para a sala. Dirigindo-se a Tuco, Lineu confia que Bebel estava “obcecada com esse negócio de higiene” e concluía tratar-se de mais uma das manias da “coleção” da casa: “(...) Limpeza tá certo, mas esterilizar tudo e botar máscara branca em casa, já é demais... Os únicos nessa casa que não são neuróticos sou eu e você, né Tuco. Gritando, acaba repetindo para acordar o filho mais novo:

Né Tuco!!! Tuco, Tuco. Tá dormindo... Correção, o único que não é neurótico nessa casa sou eu! Por quê você tem necessidade obsessiva de dormir, Tuco? Você dorme em pé... Você dorme na sala de aula, você dorme na hora do jantar, você dorme batendo papo... Sua conversa ideal é conversar sobre sono. E você acorda pra ter o prazer de lembrar que pode dormir... Maníaco compulsivo... Bom vou ler o meu jornal.

Quando tudo parece concorrer para a normalidade e a figura de Lineu posta com a sobriedade requerida ao pai de família, ou quando o enredo leva a crer que ele seria o único membro da família isento de qualquer mania, o público é surpreendido com a leitura do jornal em voz alta e pelo seguinte comentário de Dona Nenê: “Já tá lá o Jornal Nacional (...) Doidinho, doidinho... Voltou aquela mania de ler aos gritos”. Agostinho reaparece dizendo para Bebel: “Imagina só, ela aguentar isso trinta anos. Eu estou aqui a quatro... E não tem mais espaço disponível... está cheinho”. Sem se referir diretamente ao que poderia ser chamado de “cheinho”, a esposa responde: “Pelo menos se a gente pudesse desligar o papai que nem rádio...” Enquanto isso Lineu vai aumentando o tom de voz, dedicado à leitura do jornal, em foco, o Sr. Floriano, reclama: “Sujeito mais maníaco... Vou até tomar um remédio calmante pra poder aguentar as manias dele”. Assim termina a primeira parte do episódio e entra os comerciais.

Na segunda parte, induz-se a possibilidade de maior cumplicidade entre os casais. Bebel alerta Agostinho para o fato de os demais membros da família estarem gozando dos provérbios utilizados por ele. Os dois acabam brigando, uma vez que Agostinho também denuncia a gozação feita em torno da mania de limpeza de Bebel. A briga é interrompida, quando o Sr. Floriano, aflito, adentra o quarto do casal a procura de um conta-gotas que havia perdido. O esquema se repete no diálogo entre Nenê e Lineu, que também acabam trocando acusações na sala e são interrompidos pelo patriarca da família.

Lineu prossegue a leitura, alternando a entonação e tecendo comentários a respeito da mulher e do sogro, como se estivesse lendo uma notícia: “(...) Pai neurótico por doença, uma filha com cacoete... E não querem que eu leia o jornal no tom que me agrada. Ora essa!” Nisso, incorpora-se à cena a discussão entre os irmãos Tuco e Júnior. Aos gritos Júnior reclama do sumiço do seu livro: “Cadê meu livro de histologia que tava ali no lugar exato e pá sumiu?” Gritando ainda mais forte, repete: “Cadê meu livro de histologia que tava ali no lugar exato e pá sumiu?” Tuco, que dormia no sofá da sala, se assusta e ensonado responde: “Ah, eu sei lá. Eu não estudo medicina...”.

Na sequência, depois de o bate-boca encerrar e de o livro ser encontrado, Tuco também resolve advertir o irmão: “Ah! Esse aí! Ah! Esse chato aí. Ele é chatovisky igual você, tá bom?! Olha aqui eu vou bater pra tu, pra tu ficar por dentro, viu! O pessoal fica gozando com a tua cara quando você começa com essa mania de organizar o mundo”. Alterado com a colocação do irmão, este retribui agressivamente: “Ficam gozando porque são um bando de imbecis. Agora o mais engraçado foi o codinome que te botaram. Foi obra da tua mania de dormir... Você é o ‘Anão Soneca’. Aquele baixinho da Branca de Neve, que apaga adoidado, morô? E cai na gargalhada.

O quiproquó aumenta e acaba envolvendo toda a família. A discussão parece amenizar-se quando Nenê consegue encontrar o conta-gotas do Sr. Floriano. Pateticamente, após incansável procura, ele é localizado no próprio bolso do pijama do velho

(detalhe em *close* no bolso de Flô). Assim, são referidos os esquecimentos mais frequentes entre as pessoas de idade mais avançada. Entra o comercial.

Na terceira parte do episódio continuam as acusações mútuas e o incômodo é geral. Lineu continua ao fundo lendo em voz alta as suas notícias. Tuco tenta dormir e o Sr. Floriano encontra-se às voltas com suas enfermidades. Nenê continua tratando todos com o uso de diminutivos. Agostinho não perde a oportunidade de soltar mais um provérbio popular, enquanto Bebel mostra-se enfurecida com a suposta falta de higiene de toda a família.

Nesse circuito enlouquecedor, todos reúnem-se novamente em torno da mesa da cozinha e Júnior, fazendo jus a sua mania de planejamento, dispõe-se a “organizar” o diálogo familiar: “Me dá um descanso, tá! Remédio, provérbio para tudo quanto é lado. Eu preciso organizar o papo aqui nessa mesa, tá legal! Item um: É proibido dizer provérbio. Item dois: ficam revogadas as disposições em contrário”. Mas é interrompido por Bebel:

Para com essa mania de organizar o mundo, ô cara! Tem coisas mais importantes do que transformar o almoço em assembleia... Daqui a pouco você resolve eleger uma diretoria para cada refeição aqui... Agora verificar se todo mundo aqui lavou as mãos, isso você não quer... Agora fica aí, essa convenção geral de anti-higiênico trocando micróbios uns com os outros. Isso você não vê.

A discussão é retomada e todos se acusam mutuamente. Na última parte do episódio, Júnior permanece tentando organizar o relacionamento familiar e acaba por sugerir: “Liberdade. Liberdade só pode começar quando cessar essa bagunça aqui dentro. Cada um no seu canto, cumprindo as suas obrigações. Quem foi que tirou o meu livro de histologia do lugar?” Após outros entreveros, Lineu, empostando a voz, esboça um breve discurso: “Adquirir manias ranhetas é válvula de escape. Não dá certo proibir as manias da humanidade, não. O certo é tentar conviver com os neuróticos... E saber respeitar as manias deles, sabe...” Júnior assinala: “É isso aí

xará, eu acho que reprimir neurose só dá mais neurose”. (Grifos nossos). Nenê sublinha: “Todo mundo tem direito à uma maniazinha”. Seu Flô, eufórico, complementa: “Uma só não! Eu, por exemplo, gosto adoidado de falar de doença. Gosto de ranzinzar principalmente com o Agostinho. Gosto de namorar a Juba, apesar de ser bisavô”. Todos concordam com Júnior, que sugere: É proibido, proibir. (Grifos nossos). Esforçam-se para tentar controlar as respectivas manias, mas como diria Agostinho: “É fogo, é fogo! Só me ocorre que: ‘Pau que nasce torto’, não tem jeito não, ‘morre torto’.

Dessa maneira, os autores estariam se referindo à necessidade de se conviver com as diferenças e, objetivamente, remeteriam às situações vivenciadas politicamente no país. As intervenções de Júnior, tanto com referência ao “É proibido proibir” quanto em relação a legislação sugerida, no caso “Item um: É proibido dizer provérbios. Item dois: ficam revogadas as disposições em contrário” ou “eu acho que reprimir neurose só dá mais neurose” não deixariam dúvidas quanto a referência a repressão generalizada imposta pelo governo militar.

No episódio “Não é fácil entender os pais”, apresentado em 30 de agosto de 1973, vê-se uma crítica mais contundente à forma de organização do serviço público. Aliás, o tema do programa está muito propenso a analisar criticamente as posturas empresariais e a condução do serviço público no país, do que propriamente a avaliar as posturas dos genitores da família – o que indica, talvez, uma forma sorrateira de ludibriar a censura férrea daqueles anos. O enredo do episódio gira em torno de uma remota possibilidade de promoção de Lineu para um cargo de chefia, o que concretizaria um grande anseio do pai da família.

No decorrer do episódio, ele chegaria até a sonhar com as decisões que tomaria caso fosse promovido: primeiramente, iria moralizar o serviço, provocando a demissão de Almeidinha, um primo do cunhado de uma pessoa de destaque na sociedade – um “figurão”, na fala de Lineu, e uma gíria muito comum naqueles anos. A atitude do personagem seria justificada pela sua

indignação diante da falta de decoro profissional do referido funcionário, que havia oito meses não aparecia na repartição, era inapto e totalmente incompetente.

Mas Lineu, sôfrego pela promoção, acabaria lançando mão de subterfúgios similares aos usados por Almeidinha. Ele pediria a ajuda da mulher, elegendo Dona Nenê como uma espécie de “relações públicas” dele. Animada com a possibilidade de aumento da renda familiar, Dona Nenê prontifica-se a estabelecer os contatos necessários com as esposas de determinados “figurões” a fim de fazer *lobby* para auxiliar a promoção do marido – atitude que seria questionada por Júnior, o mais austero dos filhos. Porém seria apoiada pelo genro Agostinho, caricaturalmente dado a práticas espúrias.

Essa situação deflagraria inúmeras desavenças entre os pais e o filho mais velho dos irmãos Bebel e Tuco (o caçula). Lineu critica a forma como Almeidinha fora empregado, contudo para ascender ao cargo de chefia, acaba recorrendo aos mesmos expedientes. Em meio as cenas que beiram ao dramático e a hilariantes tiradas sobressalentes, nos contatos efetuados por Dona Nenê com as esposas dos respectivos homens de influência na repartição onde trabalhava Lineu surgem referências diretas a um prêmio similar ao do “Operário Padrão”.

Colocavam-se, portanto, em confronto duas situações distintas: de um lado, as práticas recorrentes no serviço público sob os auspícios do governo militar, e de outro, a solicitação do modelo ideal de trabalhador requerido tanto pelo empresariado como pelo Estado, apelo sempre presente nas campanhas governamentais de desenvolvimento assentadas na valorização da ideia do “Milagre Brasileiro”.

O episódio, não por acaso, termina sem que Lineu realize o seu tão almejado sonho de ascensão profissional. Mas o diálogo travado com o seu genro, na cena derradeira, aponta aspectos que merecem destaque:

Agostinho: Ele não te despede, mas te persegue Lineu. Te manda fazer serviços no raio que o parta. Não te dá gratificação.

Lineu: Não faz mal. Deixa isso acontecer. Não posso é só perder o emprego. Mas não posso perder o prazer de dizer o que se sente! (grifos nossos)

Dirigindo-se ao telefone seu semblante (em *close*) denota o sabor da desforra. Alternando-se tomadas fechadas e planos abertos apresenta-se o seguinte diálogo:

Lineu: Alô, Almeidinha? É o Lineu! Sabe que eu considero a tua nomeação uma calamidade pública? Eu acho você o menos indicado de todos. Menos indicado pro serviço veterinário que o cachorro Pluto, aquele da Disneylândia. Sabe qual é? Não? É? Você é um relapso! Pois é! Como é que é? O que? Você concorda?

Voltando-se para os demais membros da família, que assistem entusiasticamente a sua reação, Lineu continua: “Mas Almeidinha, você não tem vergonha? Primo do primo do cunhado, isso é jeito de subir na vida, por causa da árvore genealógica, Almeidinha? Isso é coisa da Idade Média. Você não tem competência para o cargo, Almeidinha! Você concorda?”. Dirigindo-se mais uma vez à família, que o apoia incondicionalmente, Lineu mostra-se, de certa forma, desapontado, pois o outro concordava com tudo que dizia.

Lineu: Mas ele concorda sem parar! O que é? Sei, você é inexperiente... é... mas como é que você aceita um cargo desses sem estar qualificado, ô, Almeidinha? Hein? Ah, por causa do leite das crianças... É você tem razão... Sei, por isso que você precisa da boa vontade e da competência dos mais antigos?... Meu Deus, Almeidinha, você é um cara de pau... O quê? Ah, sei por isso que você conseguiu um cargo na chefia... na cara de pau... Perfeito... Como? Quer marcar uma reunião pra sexta-feira à uma e meia... Vou... Vou sim, que jeito? Se eu não vou, isso vai à breca... Vou sim... Vem cá, Almeidinha... Você não tem mesmo a menor vergonha na cara, não é, meu amigo? (câmera em *close*)

Simultaneamente desiludido, aliviado e espantado, sem saber se ria ou chorava, deixa novamente o telefone. O enquadramento

da câmera abre-se, abrangendo agora toda a família reunida no sofá da sala. E ele termina dizendo, quase aos gritos: “Ele disse que não”. Almeida assumia que realmente “não tinha mesmo a menor vergonha na cara”. E Lineu desliga o telefone transtornado, passa-se um curto espaço de tempo no qual todos expressam a sua indignação. Segundos depois todos caem no riso. Entra a música tema do programa, a vinheta e o episódio é finalizado.

O programa não lograria a decepção de Lineu, aturdido pelas circunstâncias. Ele se submete aos desmandos da chefia para não perder o emprego. Ao dizer “Não posso é só perder o emprego”, desnuda-se toda a instabilidade a que o trabalhador era submetido pela política econômica do Estado. Mas deixaria claro no seu desabafo, o seu direito a contestar a situação então vigente. A denúncia da falta de moralidade no serviço público é diretamente explicitada.

Essa mesma questão seria retomada em “Bom malandro é o que sabe perder”, quando Lineu reencontra um amigo dos tempos da faculdade. O bem sucedido amigo iria visitar a família repleto de gentilezas. Para começar traria champanhe para comemorar o reencontro e uma pulseira de ouro como presente para Dona Nenê. Após relatar as inúmeras vantagens que uma vida confortável lhe proporcionava, o Sr. Sales tece inúmeros elogios a Lineu e acaba propondo um brinde à família.

Depois Sales trava diálogos direcionados com cada um deles, intercalando elogios e contando vantagem sobre o seu próprio modo de viver. Sob uma sonoridade que marcava a passagem do tempo, surgiam alguns pequenos trechos de diálogo que mereciam destaque na opinião dos autores. Enquanto Júnior comenta os problemas de formação do seu curso universitário e as dificuldades enfrentadas pelo médico recém-formado para se estabelecer, Tuco, na linguagem *hippie*, fala de brigas e muitas outras coisas indecifráveis, causando um patético desconcerto ao visitante, que finge entendê-lo.

Em uma sucessão de inadequações, o Sr. Floriano, impulsionado pela insistência de Sales, revela como está a vida de

Lineu: “Ah! E do Lineu deixa que eu falo. Ele diz o seguinte... Todo rico ele diz que é besta, não é ? Com o Lineu não tem besteira nenhuma, em compensação não tem um tostão no bolso...”. Entusiasmado e rindo muito, o amigo de Lineu comenta: “Tremendo senso de humor... Piada premiada, ganharia festival internacional. Mas diz aí, Lineu...”.

Diante da pressão, o pai de família acaba expondo a rotina do seu dia-a-dia:

Lineu: Eu acordo de manhã, tomo café e vou cuidar de bicho. Almoço, volto a cuidar de bicho. Volto à tarde pra repartição e faço relatório sobre bicho. E quando eu chego à noite, cansado, o meu filho mais jovem, o Tuco, abre os braços e diz: tudo legal aí bicho?

O amigo, eloquente, devolve uma série de elogios: “Você é sensacional, Lineu. Olha parece fácil, mas pouca gente consegue viver um cotidiano desse e contar aos amigos sem mágoa, com carinho, com humor...Um brinde ao velho Lineu, um herói...! Sales retira-se tarde da noite e promete voltar no dia seguinte para uma conversa particular com Lineu. No decorrer desse dia, todos entram em choque com ele. Os confrontos entre os membros da família delineiam-se a partir da comparação direta entre Lineu e o amigo.

A família reclama do fato de Lineu trabalhar demais, mas ganhar de menos, não conseguindo lhes oferecer maiores comodidades. Todavia, quando Sales retorna ao apartamento da família para continuar a conversa, são evidenciados expedientes por ele utilizados para manter o “alto padrão”. Em uma tomada em plano americano, intercalada por breves *closes* desenvolve-se o diálogo entre os dois amigos:

Lineu: Me explica, rapaz. Como é que você rapaz se meteu numa dessas?

Sales: Que espanto é esse, Lineu? Na minha vida acontece isso toda hora. É uma coisa simples.

Lineu: Que é isso, você não tem noção de responsabilidade? Isso é mutreta! Como coisa simples?

Lineu, mostrando-se atencioso, solicita que o amigo lhe relate todo o ocorrido. Assim Sales continua sua fala justificando suas atitudes da seguinte forma:

Sales: A gente começa subir o padrão, tem que dar casa, viagens... Os filhos menores no colégio... Vai ver, quando você vai ver... Você fica dando pulo pra se manter em pé. Ou como bicicleta se parar cai...

(...)

Tá bem, vou te explicar... Na verdade, o frigorífico usa uma substância corante na salsicha para que ela pareça com carne fresca, aquela cor saudável... Tudo isso se faz no mundo inteiro. Nos Estados Unidos, por exemplo, eles botam corante em tudo... Até a água que lá é um pouco escura, eles botam corante neutro para ficar sem cor como se fosse água (risos). Pois bem, meu caro. Acontece que nesse frigorífico eu sou o veterinário responsável. Eu assino a saída das salsichas pro mercado sem bronca nenhuma.

Lineu, agora indignado com as falcatruas do amigo, retruca:

Lineu: Como sem bronca, Sales? Esses corantes sempre criam problema. A gente tem que dosar rigorosamente, Sales.

Sales: Pois é, mas eu não sei o que houve... Há quinze dias tá havendo um pequeno surto de intoxicação nas áreas dos mercados que nós abastecemos. O caso foi pro jornal, pra Saúde Pública... Afinal dor de barriga pode dar por bastante coisa... Lineu, eu soube que a tua repartição foi encarregada de uma sindicância... Vai vir na tua mão. Eu queria te pedir para que colaborasse conosco!

Sem escamotear o seu desapontamento, indaga:

Lineu: Colaborasse, como?

Sales: Que você desse ok! (...) Que no caso é comas! (risos)

Lineu: Eu vou autorizar a venda de uma mercadoria que pode fazer mal à população de uma cidade, ô Sales?

Sales: Não é bem assim, ô Lineu! Peraí.

Indignadíssimo com a proposta do amigo dos tempos de faculdade, Lineu toma a seguinte decisão:

Lineu: Olha aqui, ô Sales... Eu sou teu amigo e eu vou te dizer um negócio. Eu vou fazer o seguinte, ô Sales. Você pega toda essa mercadoria que você tem pintada, cheia de corante e joga tudo fora. Mas joga fora mesmo, hein Sales? Eu vou mandar lá a fiscalização pra ver. Se tiver tudo direitinho, se tiver tudo ok, eu autorizo... Eu esqueço... É só o que eu posso fazer por você, ô Sales.

Sales: Você não está entendendo, Lineu. São quinhentos milhões aqui que estão em jogo. Você sabe o que são quinhentos milhões?

Lineu: Eu nunca tive quinhentos milhões. Eu sei o que são quinhentos milhões... (risos)

Sales: Você não sabe o que são quinhentos milhões. Mas pode ficar sabendo o que é 15% disso.

Lineu: Eu não entendi não Sales.

Sales: Ô, Lineu. Você acha que eu vou incomodar um amigo, atrapalhar o sossego de seu lar para ele trabalhar de graça para mim, Lineu? Nunca... Eu sou um cara correto, vocês me conhecem, não?

Lineu, muito sobressaltado, responde: “Eu tenho uma filha jovem e cheia de entusiasmo. Eu tenho uma mulher maravilhosa. Eu tenho uma neta. Eu tenho uma família como a tua, ouviu?” Ainda mais exaltado, continua:

É pela tua família que eu vou fazer o seguinte, ô Sales. Eu vou te repetir mais uma vez, ô Sales. Joga essa mercadoria fora. Eu vou mandar a fiscalização lá dentro de uma semana. Não Sales, eu vou

mandar a fiscalização lá, em 24 horas! Se tiver tudo ok, eu esqueço o passado. Agora, eu estou fazendo isso pela sua família, Sales... E porque eu gosto muito de você, rapaz!

O veterinário corrupto ainda tenta argumentar, mas Lineu abre a porta da sala do apartamento e vai induzindo-o a sair: “Sales, boa noite! Eu passo amanhã lá no frigorífico pra falar com você. Dê um abraço na sua mulher, ouviu...”. O restante da família, que ouvia escondida, comove-se com a dignidade da postura de Lineu. Júnior chega até a se desculpar pelos inúmeros elogios que havia feito ao amigo do pai: “Desculpe pai, agora eu compreendi o quanto é difícil ter um filho estudando na Suíça. Eu tô com você, viu... Eu acho que é necessário colocar um canalha desses na cadeia...”.

Como se pode observar, o diálogo explicita o suborno oferecido ao veterinário. Após o comercial, o episódio é retomado a partir de falas irreverentes. O Sr. Floriano, esquecendo-se da desfeita ao genro pelo fato de o mesmo não poder lhe oferecer um sítio, como Sales havia feito com o sogro dele, tece a seguinte observação: “Também botando tinta na salsicha até eu compro um sítio com piscina”. Bebel, seguindo a trilha do avô, comenta: “Eu aposto que na casa dele ninguém come salsicha...”. Agostinho, irreverente, comenta a referida “estratégia de mercado” e assinala: “Esse negócio é bem bolado, hein! O Sales sabe das coisas... A salsicha está velhinha... é só dar uma mão de tinta... recém saída do forno, hein...”.

Lineu, surpreendentemente, defende o amigo e de novo entra em choque com o filho mais velho: “Olha aí, ontem o Sales era um deus, hoje passou a ser um demônio. Qual é? Também não é assim”. Irônico, Júnior interpela o pai: “O Sales é apenas um pobre rapaz que estava com dificuldade para criar a família. Então, ele resolveu envenenar a população. Assim, pra conseguir o dinheiro da feira, do colégio das crianças...” Lineu tentando estabelecer um equilíbrio na conversa, indaga: “Ô Júnior, por que você vive enfezado? Você tem azia, má digestão, coisa assim?” O avô antecipa-se: Vai ver que ele comeu a salsicha do Sales. A família toda ri e Júnior insiste:

Me desculpe, papai. Eu garanto que é o último aparte que eu vou fazer. Mas acho que isso não tá certo (referindo-se ao fato de Lineu não denunciar o amigo). (...) Eu discordo de você acobertar um cara que coloca porcaria nos alimentos. Eu acho que você não pode compactuar com isso. Eu acho que você não pode compactuar com isso. Eu acho que você tem que denunciar esse cara. Pelo menos uma vez papai, não seja omissivo!

Lineu respira fundo e tenta passar uma certa segurança para a família, argumentando:

Ô Júnior, eu vou repetir mais uma vez pra ver se você entende. Júnior a realidade é um negócio todo (...) unidinho, todo unido. Aí você mexe numa pedrinha aqui, daí você desarruma mil pedras lá na frente, por essa razão, em primeiro lugar eu não vou denunciar o Sales, por causa da família dele e porque ele é meu amigo. Em segundo, o que eu tinha que fazer já fiz, proibir que essa salsicha seja vendida à população. Em terceiro lugar, é melhor não agitar muito esse assunto, sabe por que? Se o Almeidinha pega esse problema pra ele, aí a população do estado vai comer o resto da vida tinta. E com o Almeidinha vai ter grana...

Posto isso, percebe-se que, na maior parte das vezes, as figuras que mantêm alguma relação com o poder, personificado no acesso aos bens materiais e a posições sociais privilegiadas, ao final dos episódios quase nunca retomam o “bom” caminho. Pelo contrário, os seus desvios de conduta são reafirmados, enquanto os membros da família vitimados por elas acabam chegando a um final compensador, se não totalmente feliz. Aliás, uma conclusão à qual aspira a maior parte dos personagens oprimidos no enredo e com eles os próprios telespectadores. Dessa maneira, parece que os autores têm em mente o fato de que na vida, tal como ela é, não existem indivíduos absolutamente negativos, nem tampouco pessoas totalmente positivas, variando essencialmente as proporções entre um e outro caracteres. Mesmo os perfis mais corretos apresentam certos deslizes de comportamento. Nos

episódios, apesar de apontadas essas variantes do comportamento humano e de os indivíduos de destacada má índole demonstrarem sinais de humanidade (e vice-versa), acabam prevalecendo os desfechos capazes de oferecer lições de moralidade.

Em “Bom malandro é o que sabe perder” seriam problematizadas outras questões que aparecem com frequência nos episódios da série. O foco recairia, por um lado, sobre a deterioração da qualidade de vida nas grandes cidades, alternada, entre outras coisas, pelas condições de trânsito urbano; e por outro, sobre as rivalidades emergentes entre pai e filho, que em última instância reverenciam visões de mundo diferenciadas. A primeira questão ficaria evidente quando Lineu expõe seu cansaço crônico da seguinte maneira:

Está se tornando cada vez mais difícil manter esse hábito salutar que é vir almoçar em casa. Quando termina o expediente da manhã eu pego um ônibus para vir almoçar em casa, mas o trânsito está tão embrulhado que eu só tenho tempo de chegar em casa, apanhar um ônibus e voltar pra repartição. Chega o expediente da tarde e não rendo nada, eu estou com minhas energias esgotadas desse corre-corre de pegar ônibus para vir almoçar (risos).

A segunda questão emerge com maior intensidade no momento em que Júnior se propõe a substituir o pai na reunião de condomínio, ou quando o interpela tomando satisfações.

Lineu: Você não, paladino. Você vai chegar lá e brigar com os condôminos. Você está quase pronto para guerra. Precisa apenas aprender a recuar que é uma coisa importante. No mundo está cheio de escolas que ensinam a vencer. Precisa surgir uma escola aí que ensine a perder. Porque é importante saber perder. Saber dar um passo hoje, firmar e dar dois passos pra frente amanhã. (grifos nossos)

Essa fala de Lineu parecer efetuar um diálogo indireto com a esquerda mais radical, a esquerda armada. No entanto, questões mais sóbrias como essa às vezes apareciam intercaladas com

tiradas de efeito como as esboçadas por Tuco: “Ele era popoio, que nem aquele seu amigo que preferiu ser veterinário do que ser médico. É porque gente sabe que é pobre. Agora bicho quando vai ao médico é porque o dono tem grana (risos)”.

A exemplo do que ocorreu em outros episódios observados, o Sr. Floriano constitui um personagem que, de certa maneira, presume o que estaria por vir. Não se trata de uma desconstrução do próprio texto dramático como viria a ocorrer em alguns programas, nos quais determinado ator olha para câmera e desenvolve um diálogo direto com o telespectador, mas as atitudes do personagem quase sempre apontam para um desfecho do enredo que viria a se consolidar.

Talvez numa referência à própria experiência de vida da pessoa mais velha. Nesse caso, a conversa assume um tom quase premonitório: “(...) Se meus ouvidos não falham, o Júnior está querendo ser promovido a pai aqui”. A isso Tuco responde: Tá certo, o pai tá meio cansadão, meio molão, meio boizão. É tem que tirar umas férias de pai de família”. Mais adiante, o Sr. Floriano retomaria dizendo: “Num falei, tô falando... O Júnior está disputando a chefia do lar”. Situações semelhantes iriam se repetir também em outros episódios.

Outro aspecto para o qual vale chamar a atenção diz respeito ao choque entre as ideias das gerações. Opiniões divergentes apontam para embates ou diferenças entre o moderno e o conservador. Lineu, por exemplo, argumenta com a filha Bebel que é manicure e atende de porta em porta: “Eu acho que você não deve trocar o certo pelo duvidoso, sabe Bebel! Porque é possível que elas gostem de fazer as unhas com você pela comodidade que você oferece. Eu acho que você não deve arriscar a freguesia não”. Num sentido oposto, Júnior, o primogênito da família, aconselharia a irmã da seguinte forma: “Ah! Eu descordo de você, viu Lineu. Quer dizer que se o Edson tivesse se acomodado com a luz de velas e não tivesse arriscado nada. Hoje não existiria luz elétrica”.

O embate continuaria com os seguintes argumentos:

Lineu: Ô Júnior, o Edson não inventou a eletricidade não. Ele apenas estudou o conhecimento acumulado. Depois de dominar esse conhecimento acumulado, ele deu um passo a frente, menino. Bebel, pelo menos, tem que procurar a clientela dela, perguntar se pode vir aqui. Depois, toma uma atitude.

Júnior: Ah! Tá legal, entendi. Quer dizer que em matéria de luz elétrica você é progressista, em matéria de manicura ele é reacionário. É por isso que ele fica se babando todo quando fala do Sales. Porque o Sales foi o cara que teve coragem. Ele arriscou. Ele foi além do possível, né? Porque o possível é sempre medíocre. Agora se você se conforma... Ficou folgadoo...

É interessante notar que às vezes as diferenças das atitudes dos personagens são atenuadas, mostrando certas similaridades. Os personagens de Nenê e Bebel, embora diferentes pela idade e pelo fato de uma ser a mãe e a outra a filha, são completamente idênticas. Ambas se tornam arrojadas no seu dia-a-dia, não são feministas nem, tampouco, manifestam aspirações políticas, mas demonstram garra diante dos atropelos da vida. Suas atitudes parecem denotar certa preocupação dos autores em retratar dois tipos de mulheres: uma se ocupa dos afazeres do lar e a outra, embora trabalhe fora, mantém-se nos limites de uma profissão de mulheres.

Como manicura desloca-se de casa em casa, retornando muito cansada após exaustiva jornada de trabalho. Em comum elas têm o desejo de alcançar uma vida melhor. Apesar de apresentarem flutuações emocionais, para usar as palavras dos autores, elas não se mostram frágeis; pelo contrário, ao conjugar a vida doméstica e o espaço público, essas mulheres despontam como seres atuantes na sociedade brasileira. Talvez, timidamente, os autores esbocem o perfil de mulheres que começam a colocar em xeque determinadas posturas assumidas no mundo do trabalho e no espaço familiar. Trata-se, porém, de mulheres que não parecem dispostas a refletir sobre problemas existenciais, mas não renunciam a certas simbologias que remetem à feminilidade. Elas parecem aturdidas pela estrutura política fechada em que se encontram, mas

demonstram a vontade de interferir nesse universo. Como membros da classe média brasileira que está se proletarizando, precisam ajudar no orçamento doméstico, mas ainda não se sentem totalmente à vontade no mundo além dos seus lares.

Assim, Nenê não deixaria de manifestar seu descontentamento com o esposo que não se mostrava gentil como nos tempos do namoro. Reclama do excesso de afazeres da casa e, principalmente, do não-reconhecimento desse trabalho por parte dos demais membros da família, mas sonha com os galãs das telenovelas, em especial com Tarcísio Meira e Francisco Cuoco, então contratados pela Rede Globo. Em “O primeiro ordenado de meu genro”, entre outras passagens, Dona Nenê manifestaria esse lado romântico: “Tá certo. Eu também acho o Cuoco lindo. Alto, voz de veludo, aquele olhar pidão”. Suspirando, acrescentaria: “Ele é lindo... Mas, o Tarcísio faz mais o meu gênero. Ah! Aquelas mandíbulas... Ah! Tarcísio Meira!”.

Bebel também expressaria suas aspirações e dificuldades. Não seria escamoteado o seu desejo de adquirir casa própria, onde tivesse maior privacidade com o marido. Os anseios de crescimento da manicura também seriam revelados em “Bom malandro é o que sabe perder”, episódio no qual o personagem diz que pretendia começar a atender em sua própria casa para ganhar tempo e economizar os gastos com a “condução”. Por outro lado, em “Não é fácil ter bebê sem babá” ficariam explicitadas as dificuldades da jovem mamãe. Assim, em uma sucessão de acontecimentos bem humorados, Nenê e Bebel acabam por esboçar a trajetória ou o cotidiano de algumas mulheres cujo comportamento é considerado totalmente comum, mas nem por isso menos condicionado pela estrutura social e econômica que as cercavam.

Parece haver uma semelhança oculta que se estende aos demais membros da família. Eles parecem todos diferentes, mas estão unidos pela aspiração de conquistar uma vida melhor. No entanto, frequentemente, o enredo do programa pressupõe um certo grau de compensação. Como se em determinada situação, a saída encontrada representasse o menor dos males. Essa

identificação parece estender-se também ao público telespectador. De fato, o formato do programa evidencia a opção de mesclar situações dramáticas com outras patéticas, manifestas na junção do drama e humor, de tipos acomodados e questionadores, velhos e jovens. O enredo desvela uma obra repleta de referências à realidade cotidiana do país, aspecto que, por vezes, acabaria reforçando o seu potencial cômico e, ao fazê-lo, alcançaria uma grande empatia do público.

A estrutura dos episódios organizava-se mediante quatro segmentos de cerca de dez minutos intercalados por comerciais, seguindo-se a sequência: vinheta do seriado, corte, comerciais²²⁹. Essa estrutura organizacional, quase sempre movimentada em função de pequenos conflitos decorrentes da penúria do dia-a-dia, recebia uma roupagem engraçada e, por vezes, remetia a uma padronização da ação e da percepção que, de certo modo, favorecia a identificação do telespectador com as posturas dos personagens.

Deoclécia Vianna, mãe de Vianinha, relata um aspecto curioso do acontecimento, que depois se converteria em um dos episódios da série:

Uma vez saí de casa para comprar alguma coisa. Encontro os sogros de Vianinha na porta e vou tomar um chopinho com eles. Nesse ínterim, vem alguém em casa, vê a televisão ligada, a luz acesa e ninguém para atender a porta. A pessoa vai ao Vianinha, que morava no mesmo prédio, ele vê a casa abandonada, telefona para todos os nossos amigos, fica preocupado. Quando eu volto encontro uma confusão na porta de casa. Na semana seguinte, vejo o episódio na TV, Vianinha havia dramatizado para “A Grande Família”²³⁰.

²²⁹ Nesse período, ainda eram pouco comuns as inserções de *merchandising* nas cenas – recurso publicitário muito utilizado atualmente nas novelas e seriados, mas com certeza se faziam referências a filmes recém-lançados, modelos automobilísticos, cantores ou artistas em destaque.

²³⁰ Depoimento de Deoclécia Vianna, concedido a Carmelinda Guimarães, em 19 de março de 1981, no Rio de Janeiro (1982, p. 100-101).

A contemporaneidade dos assuntos dramatizados seria mais um elemento predominante nos episódios, que muitas vezes retratavam situações vividas pelo próprio autor no trato do cotidiano com sua família. Arthur da Távola, comentando as impressões causadas pelos episódios, registra em artigo publicado em “O Globo”, que o seriado se traduzia em “flagrante da vida real”, em “reduto do verdadeiro temperado com pitadas de humor e drama”²³¹. Todavia, o seriado não tardaria a experimentar a censura interna da emissora. Inúmeras vezes Boni – o diretor da Rede Globo – reafirmaria que a televisão não era “só formato”, contudo “formato” era o “mais importante em termos de efeito” do que o conteúdo “que uma informação” pudesse “produzir no público”. Em outros termos, percebe-se que o padrão Globo de qualidade, adotado de uma forma impositiva na década de 1970, pressupunha um dado modelo de produção no qual o controle da linguagem, a limpeza visual, a superficialidade e a rapidez das imagens incidiriam sobre o texto, tornando-o apaziguador. Justamente por meio desse modelo de linguagem seria possível à emissora neutralizar todo e qualquer conteúdo mais crítico. Desse modo, os problemas sociais levados a público seriam neutralizados pela limpeza visual e esvaziados da sua força.

Nesse sentido, algumas experiências interessantes da emissora dispersaram-se ou acabaram sendo definitivamente tiradas do ar apesar do seu sucesso de público. Entre elas inclui-se o programa “A Grande Família”, que esteve inserido na programação da emissora durante dois anos e meio, mas mesmo com o respaldo da audiência nacional deixou de ser exibido, sob a alegação de que após a morte de Vianinha (em julho de 1974), seu principal roteirista, inviabilizou-se a sua permanência²³². O programa saiu do ar em março de 1975,

²³¹ Compilação de Maria Silvia Betti, referente ao artigo “A grande família – alguns plás de sua comunicação”, publicado em “O Globo”, em 19 de abril de 1974 (BETTI, 1997, p. 266)

²³² Essa notícia foi anunciada pela TV Globo, no Boletim de Programação de 15 a 31 de março de 1975. O mesmo seria substituído pelo programa “Chico City”, em uma montagem super aprimorada dos personagens de Chico Anísio.

Edvaldo Pacote, assistente de Boni, alegou que a série “entrou em crise desde a morte do saudoso Vianinha”, uma vez que a equipe produtora “não se refez do abalo emocional que lhe causou a morte do companheiro, e Paulo Pontes, que o substituiu como redator principal, terminou por concluir que não se achava em condições de continuar a tarefa” (MORAES, 1991, p. 264).

Essa explicação seria duramente contestada por Paulo Afonso Grisoli, então diretor do seriado:

Irritava profundamente nesse momento aos padrões Globo de excelência, de sofisticação, de linguagem. Boni chegou a me dizer uma vez: é o melhor programa da casa e é o pior programa da casa. E na verdade o programa saiu do ar por pura ilação, porque ele derrubava os padrões globais de qualidade, de visual... Num tempo em que ainda era proibido – ninguém tinha escrito É PROIBIDO, mas por conceito e por consenso era proibido – mostrar o varal de roupa, cueca pendurada, camisa... era abominável isso. De repente, em “A Grande família” começou a aparecer varal de roupas. Na medida em batia (conquistava o público), a coisa não se podia contestar. Acabou saindo do ar porque o Boni não suportava visualmente o programa, não suportava a linguagem caipira dele – grifos nossos²³³ (grifos nossos).

Não obstante, essa característica linguística do seriado seria considerada por Grisoli como a sua “grande conquista”, pois tratava-se de uma “linguagem mais brasileira”:

Ao mesmo tempo que a novela caminhava (...) ‘A Grande Família’ consolidava a temática brasileira como um assunto a ser abordado: o cotidiano brasileiro, a ‘vidinha’, sobretudo as coisas mais ‘rame-rame’ como proposta. O que começou a dar origem aos Casos Especiais (KEHL, 1986, p. 262).

²³³ Entrevista concedida a Isaura Botelho e Santuza Ribeiro Naves, em 1975, citada por Maria Rira Kehl, no artigo Eu vi um Brasil na TV, inserido na coletânea “Um país no ar – História da TV Brasileira em três canais”, publicado pela editora Brasiliense, em 1986, p. 262.

Os Casos Especiais, posteriormente intitulados “Seriados Nacionais” assumiram a abordagem das temáticas brasileiras, porém sua linguagem adquiria um tom diversificado, passaria por um processo de pasteurização, ou seja, de limpeza visual assentado na neutralização dos conteúdos, muito próprio do modelo adotado pela Rede Globo. Tanto é que a problematização dos enredos que envolviam a classe média urbana passou a assumir um caráter universalizante e foi exportada para os mais diversos países do mundo²³⁴.

4.3. Elementos da narrativa cômica

Se é verdade que a comédia representa os seres humanos “piores do que eles são” e que a criação de caracteres cômicos contempla certo exagero, poderíamos afirmar, examinando o seriado “A Grande Família” e o especial “O morto do Encantado, que os seus personagens são elaborados de acordo com alguns princípios da paródia, da caricatura e da sátira²³⁵. Se considerarmos, conforme Hegel que na caricatura “um dado traço é extraordinariamente aumentado e se apresenta como algo característico levado ao excesso” ou, como afirmou Vladimir Propp, que ela “consiste em tornar-se qualquer particularidade e aumenta-la até que ela se torne visível para todos”, talvez possamos entender um pouco melhor a composição dos personagens dessas duas famílias (1992, p. 134).

Com esse critério parecem ser reconstruídas as personagens de “A Grande Família” e criados os tipos encenados em “O morto do

²³⁴ A internacionalização da feição da classe média no mundo parece ser um dos pontos fortes dessa possibilidade. Os seriados brasileiros, não raro, foram exportados para os mais diversos países, de Portugal à Suécia, de Angola à Holanda (KEHL, 1986, p. 262).

²³⁵ Todavia, cumpre lembrar, conforme destacou Linda Hutcheon, que a diferença entre a paródia e a sátira “não reside tanto na sua perspectiva sobre o comportamento humano (...) mas naquilo que o transforma em alvo”. Em outros termos, “a paródia não é extramural no seu objetivo”, mas a sátira o é (1989, p. 62).

Encantado". No caso do seriado, os membros do núcleo familiar representam a encarnação do pai responsável, da dona-de-casa exemplar, do jovem idealista, do filho meio *hippie*, da mimada jovem senhora, do boa-vida do genro, do satírico avô aposentado, e assim por diante. Em termos do especial, diversas figuras que extrapolam o núcleo familiar básico (marido, mulher e tio) são introduzidas, tais como uma vizinha prestativa, um português sovina, mas de boa-fé, o malandro trabalhador, entre outros.

Em ambos os casos, porém, parece haver certa seleção das características de cada personagem. A ênfase, na maioria das vezes, parece recair sobre a negatividade do caráter de cada um deles. Ampliam-se suas dimensões de modo a atrair especial atenção do telespectador sobre elas. O exagero, no entanto, não seria a única condição para essa comicidade ancorada no caráter de cada figura. Parafraçando Aristóteles, Propp diria que a comicidade exige uma dosagem adequada, "requer limites certos e uma medida certa". Os autores do seriado parecem atentar para o fato de que a "apreensão das qualidades negativas" de uma dada figura "não poderia chegar à objeção", não devendo nunca "provocar a repugnância ou desgosto". Caso contrário, correr-se-ia o risco de atingir os objetos da tragédia e não da comédia.

É interessante notar que Vladimir Propp, ao discutir o riso e a comicidade, conclui que, embora a abordagem de alguns caracteres positivos possa suscitar o riso, o enfoque sobre os "pequenos defeitos" é que sugerem maiores probabilidades cômicas²³⁶. Os limites entre a tragédia e o cômico, diria o estudioso, não podem ser estabelecidos logicamente; entretanto, a característica de caráter de um dado personagem pode tornar-se engraçada se for ampliada

²³⁶ Para ilustrar essa observação, o autor compõe um breve catálogo de algumas possíveis deformações humanas: "Cômicos podem ser covardes na vida do dia-a-dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos, etc." (PROPP, 1992, p. 135).

com moderação. Se “ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica (1992, p. 135).

Esse aspecto da comicidade parece ter sido observado pelos tipos criados em “A Grande Família”. O personagem Júnior, representado por Vianinha e Armando Costa como um rapaz atuante e consciente não deixa de expressar a mania de organização e o seu potencial manipulador. A consciência crítica manifesta pela figura em questão aponta, de certa maneira, para a possibilidade efetiva de mudanças na própria gestão do lar. Paradoxalmente, o irmão Tuco é desleixado, meio torpe. Sua aparência coaduna-se com traços característicos dos *hippies*, cabelos longos, calça jeans e camiseta surrada. As situações criadas provocam o riso, mas as figuras não são de todo cômicas. Observando-se mais de perto cada um deles notar-se-á que, certamente, apresentam projetos de vida distintos. Júnior procura viabilizar a realização de seus anseios através dos estudos, elegendo de forma indireta a luta política por um mundo melhor. A seu modo, Tuco também manifesta uma opção ecologicamente correta, condizente com uma projeção de um mundo mais harmônico, voltado para o bem-estar dos seres humanos. Mas ambos se sujeitam às condições de sua existência.

Torna-se salutar observar que, por vezes, os autores atenuam o quadro caricatural das figuras humanas criado por eles mesmos. Lineu é delineado como um homem sempre irritado e nervoso, aparentemente insatisfeito com os rumos da sua vida. Esta parece ser característica essencial. Contudo, ele não resiste aos apelos familiares, é um trabalhador correto e cômico de suas responsabilidades. Expressa aspectos autênticos e verossímeis da vida. Esse parece abrandar ou reduzir o nível caricatural do personagem, tornando-o bastante verossímil²³⁷.

O seriado procura estabelecer certo equilíbrio entre essa atenuação caricatural e seu oposto, o exagero cômico. O sentido da medida de cada um deles é que acabaria implicando no tom

²³⁷ Sobre caricatura consultar Edson Carlos Romualdo. “Charge jornalística: intertextualidade e polifonia”. Maringá: EDUEM, 2000.

circunstancial que o perfil de cada personagem vai assumindo no desenrolar dos enredos. Suas características essenciais são preservadas e suas atitudes não apresentam surpresas. Eles vivem e agem de acordo com o traçado de sua essência de caráter.

Em diferentes graus, esta previsibilidade na atitude e no comportamento pode ser detectada tanto nos personagens de “O morto do Encantado” como nos de “A Grande Família”. No entanto, no especial a desenvoltura do enredo encerra-se na comicidade expressa nas surpresas reservadas ao público. No caso do seriado, o suspense não aparece de forma destacada. Ao invés disso, observa-se a intensificação dessa previsibilidade, porém ela transcorre mediante um processo de recorrências implícitas e explícitas favorecidas, talvez, pela familiaridade da relação estabelecida entre o público e os personagens, semanalmente contatados.

Se analisarmos esse traço característico do seriado circunscrito aos sinais de padronização, considerados inerentes à produção cultural industrializada, provavelmente, nos limitaremos a detectar quão danosas se tornaram as estruturas desse tipo de produção. Todavia, se observarmos que a composição estrutural dos episódios, na sua lógica interna, não tem a pretensão de colocar em evidência as práticas dos cidadãos vitoriosos, mas sim, de provocar a solidariedade em relação aos pequenos fracassos das pessoas comuns e, além disso, reconhecermos que os personagens se movimentam inscritos nas fronteiras das ações deles esperadas, perceberemos nas narrativas esboçadas aspectos determinantes da indiferenciação. A esse respeito, Umberto Eco observou que a presença do elemento repetitivo, variavelmente apresentado sob o manto mascarado de situações não idênticas, mas similares, embute o prazer do telespectador em demonstrar sua capacidade adivinhatória, revelada pela “astúcia” de conjecturar sobre os desfechos da narrativa (1989, p. 123-124).

Essa faculdade de decifrar previamente as situações dramáticas criadas, conferida ao público, seria capaz de gerar, na perspectiva de Jesus Martin Barbero “o prazer da repetição e do reconhecimento” (1987, p. 232). Verticalizando um pouco mais essa

postura, Eco colocaria em evidência a possibilidade de estar sendo criada uma “estética da repetição”, assentada em sutis variações de histórias amplamente conhecidas. Algo que viria a confirmar o poder sedutor das produções desse tipo²³⁸.

Há que se ressaltar, porém, que a representação, de certa maneira, atenuada, dos aspectos negativos dos personagens aproxima o seriado de um tipo de representação caricatural, contraditoriamente muito natural e vívida. Esse aspecto iria reforçar a comicidade de cada uma delas. No seu conjunto, os personagens aparecem sempre envolvidos em tramas que testam os limites do desempenho de cada um deles em situações passíveis de serem vividas por qualquer pessoa. A ação funda-se na observação e na exploração de enredos pautados pela realidade cotidiana da vida familiar.

O efeito cômico provocado por Vianinha e Armando Costa não evidencia a opção em operar com o confronto entre personagens positivas e negativas; esses perfis se tornam visíveis a partir do esboço das propriedades do caráter das respectivas figuras. Entretanto, os personagens cujos perfis aproximam-se mais de atitudes negativas e perversas acabam sempre, de uma forma ou de outra, derrotadas na intriga. Agostinho, por exemplo, é um indivíduo de caráter duvidoso, mas as propriedades negativas, no caso dele, configuram um tipo de pessoa propensa à alegria, um malandro que nunca desanima e que por seu gestual, trejeitos e expressão facial predispõe ao riso. É avesso ao trabalho regular, vive de pequenos expedientes. Habitualmente é adulator, mas não chega a demonstrar boas maneiras. O seu excesso de otimismo somado à quase natural esperteza acaba sempre concorrendo para o pouco êxito de suas manobras. Por outro lado, a irreverência do Sr. Floriano, suas tiradas sarcásticas e seu jeito observador traduzem

²³⁸ A lógica estética dos produtos artísticos contemporâneos que, anteriormente, pressupunha a justaposição entre esquemas estruturais conhecidos e estruturas formais ou textuais inovadoras, interpretadas como dialéticas, estariam sendo suplantadas por estruturas que procuravam somar aos esquemas já conhecidos apenas por suas relativas variações (ECO, 1989, p. 135-136).

elementos de um suposto espírito jovem. Talvez uma forma de evidenciar a sua necessidade de adequação à contemporaneidade do mundo que o excluiu. Daí a figura do patriarca da família projetar-se e ganhar uma expressividade singular.

Evidencia-se no seriado um confronto de gerações. O Sr. Floriano e o Lineu (seu genro) não se entendem, este, por sua vez, entra em conflito com os filhos. Todavia, o núcleo familiar mantém elos que ultrapassam os embates diários. Um colorido especial também ganharia os personagens Nenê e Bebel. Trata-se de mulheres de gerações diferentes que enfrentam os percalços que a vida lhes imputa, mas mantêm o romantismo e o sonho como formas de conduzir a existência.

Tuco não é tão tolo, pelo contrário, por trás das suas sandices parece existir uma lógica não explícita, mas inscrita na sua boa índole, na infantilidade de suas ações ou palavras. É interessante notar que sua comunicação com o mundo ocorre de forma específica, ele praticamente cria um vocabulário “novo” para se fazer entender. Pela nobreza de seus sentimentos, Tuco é um personagem que se sobressai positivamente. Porém, é patético, devido à completa incapacidade de adaptar-se às regras de convivência, tanto no espaço privado quanto no público. Deste ponto de vista, ele é diametralmente oposto ao irmão mais velho (Júnior), mas nem por isso perde sua positividade.

Cabe destacar que a composição de cada personagem pressupõe a observação da própria vida. Os perfis desses tipos mostram-se variados, como são diversos os tipos humanos. Por mais estranho que possa parecer, esse tipo de comédia torna-se tão próximo dos seus espectadores que lhes arrebanha simpatia à medida que o público vê projetadas nos enredos as suas próprias aspirações e a maneira de viver ou de um parente ou amigo. Se, de modo geral, no gênero cômico, “a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa” (PROPP, 1992, p. 141).

Nesse caso, a solidariedade em relação ao insucesso a que essa família é frequentemente exposta e também gera a empatia. Talvez, porque apresente desfechos compensadores. Lineu, por exemplo, como funcionário público do baixo escalão, desdobra-se em intermináveis jornadas de trabalho e ainda é mal remunerado. Contudo, mostra-se muito competente naquilo que faz, enquanto Almeidinha, seu chefe, é corrupto e inábil.

Seria possível, à luz do que foi exposto, sugerir que o seriado encerra em si um tipo de comicidade que também tangencia zombaria? Decerto as situações criadas nem sempre sugerem um riso explícito, mas não se pode ignorar que a zombaria é um tipo de comicidade frequentemente difundida e que a derrisão de zombaria surge de forma explosiva do desmascaramento repentino de alguns defeitos ou ações frustradas. Esse recurso surge nos episódios de “A Grande Família” apenas em breves passagens.

Não é de interesse imediato desse estudo, a análise dos caracteres estilísticos da narrativa cômica. Entretanto, faz-se necessário lembrar que o estilo adotado no seriado acima referido e também no especial “O morto do Encantado”, distancia-se da representação fantástica. Muito pelo contrário, os matizes cômicos dos quadros criados realçam a realidade, tal como ela é observada pelos autores dos roteiros. Se, no caso da narrativa fantástica, são admitidas alterações marcantes nas leis da natureza, no da realista não o são. A comicidade no estilo da narrativa realista, como afirmou Propp, “nasce apenas no caso em que o objeto da narrativa, mesmo se exagerado, é potencialmente possível”. Mas quando “se ultrapassa o limite, a comicidade desaparece” (1992, p. 201).

Examinando-se, por exemplo, o desfecho do caso especial “O morto do Encantado”, percebe-se que o elemento provocador do riso se centra justamente no seu caráter inesperado. Todos que vieram para o funeral vão presos e o verdadeiro ladrão se safou porque dormiu na cama do defunto, e ainda, lamenta que o dinheiro sorrateiramente retirado do seu paletó mal dê para comprar os patins da neta. Esse final torna-se engraçado porque não assume um aspecto absurdo. Os absurdos podem vir a se tornar engraçados,

porém não nesse caso. Por outro lado, o desenrolar das ações nos episódios de “A Grande família” parte de certa previsibilidade. Determinadas reações dos personagens são esperadas.

Se a naturalidade e a verossimilhança sobressaem nos dois tipos de programas ora analisados e apresentem-se como condições necessárias para a comicidade sugerida, poder-se-ia afirmar que essa proximidade advém da própria escrita dos autores ou do discurso que projeta a fala simples e natural das pessoas comuns? Essas falas tornam-se multifárias, mas, a grosso modo, evidenciam que para além do discurso espirituoso dos autores, subsiste um efeito cômico pautado pela observância da fala de sujeitos reais. Seus criadores, no entanto, conseguem torna-la ou não mais expressiva e colorida, variando de acordo com o tipo e as origens de cada personagem.

Se cada figura se expressa com uma linguagem própria, talvez equivalente ao seu caráter e ao segmento social a que pertence, a variação nas falas sugere de imediato o trabalho minucioso dos criadores de “A Grande Família”. Nesse sentido, Vianinha parece extremamente astuto. Ele procura ouvir a forma como as pessoas se expressam no seu cotidiano – uma descoberta que exige precisos estudos sobre as variedades da linguagem popular, como se detecta em “O morto do Encantado”. As diferenças na entonação entre tipos trabalhadores como Lineu e José são evidentes. Embora ambos vivam na penúria do dia-a-dia, um teve acesso à educação, o outro não. Os modos de Lineu são muito mais polidos do que os de José. Enquanto o veterinário apresenta maior inclinação à indignação, o operário assume os ares de um coitado, de uma pessoa humilde.

Mesmo os tipos malandros emergentes nos dois programas também são descritos de diferentes formas. Apesar de próximos na essência, um trabalha de dia, e de noite procura completar o orçamento doméstico através de pequenos delitos (furtos). O outro é um boa-vida, avesso a disciplina do trabalho, vive apostando no jôquei, e ainda, o que é mais grave, na maioria das vezes com o dinheiro dos outros. A forma da linguagem também é distinta. A

utilização de xingamentos e a nomeação dos personagens também sugerem a busca do que na vida se mostra mais colorido e engraçado. São sintomáticos os nomes atribuídos pelos autores aos seus personagens. Malacostumado é um exemplo claro dessa intencionalidade, porém a atribuição de José e Maria segue as exigências da verossimilhança e ainda sugere certa identificação imediata, como foi explicitado anteriormente.

Isso posto, surge uma indagação: ao afirmarmos que a fonte fundamental da comicidade estaria na própria vida, estaríamos corroborando com as ideias que subjagam esse gênero?

O preconceito com que tantos vislumbram as produções não estaria informado por noções do tipo: a comicidade na arte é o reflexo da comicidade da vida, ou então, a arte da comédia está baseada no cômico contido na vida? Se, de fato, o risível não se relaciona na realidade com os domínios da estética, o afastamento desta na representação da vida viria a incidir fatalmente na abstração.

Por outro lado, a noção de que existia um tipo de humor superior e outro inferior resvala em enfoques que tendem a esvaziar toda e qualquer possibilidade criativa na confecção desse tipo de dramaturgia. Sob esse ângulo poder-se-ia concluir que as palhaçadas grosseiras e aparentemente vazias de conteúdo revelariam aspectos inferiores. Este tipo de comicidade seria considerado despojado da preocupação estética e, como tal, do conceito de beleza plástica, destinando-se única e exclusivamente ao entretenimento das massas consideradas incultas.

Apesar da ampla difusão dessa noção, a teoria dos dois aspectos do cômico parece não dar conta da complexidade que encerra o gênero. O caráter satírico do riso considerado superior parece centrar-se no fato de que, em tese, seria capaz de suscitar um riso de cunho ideologicamente definido e salutar. Adeptos dessa tendência analítica proporião ainda uma dicotomia entre o humorismo e a sátira, ocultando o fato de que a “comicidade é o meio, a sátira é o fim”. Ainda assim, outro equívoco frequente dos analistas ancora-se na afirmação de que o riso denominado “simples, habitual e não satírico” seria “desprovido de significado

social". Desse modo, seria imputado à produção cômica um tipo de divisão assentado na separação entre os conceitos de "cômico" e de "ridículo" (PROPP, 1992, p. 189).

Desse ponto de vista, somente no cômico haveria espaço para a apreensão pedagógica de um dado sentido social. O risível, no entanto, seria considerado "uma categoria elementar ou extraestética", e, como tal, desprovido de "importância educativa ou social". Portanto, seria interpretado como "riso mais primitivo". Contudo, se deve observar que mesmo as trapalhadas do mais ingênuo palhaço expressam juízos de valor, configurando um tipo de "desmascaramento" voltado para sua própria essência. E mais, o riso de maneira mais ampla causa a destruição do "temor" e da "veneração para com o objeto e o mundo", colocando-o em "contato familiar" e preparando-o "para uma investigação absolutamente livre" (BAKHTIN, 1990, P. 413-414).

Em outras palavras, o que se quer demonstrar é que o estudo da comicidade exige a superação das armadilhas que encerram noções simplórias, especialmente, daquelas ancoradas na ideia de que a comédia "divertida" converta-se em algo prejudicial ou que somente a sátira contemple elementos de crítica social. Como diria Vladimir Propp, nas "condições de nossa realidade o riso comum de alegria, em particular o riso coletivo tem um significado social indiscutível" (1992, 189-190).

A esse propósito convém lembrar que o significado da sátira reside em mobilizar a "vontade de lutar, cria ou reforça a reação do condenado, da inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradica-los" (PROPP, 1992, p. 209).

Nesse contexto, é oportuno retomar aqui as desconfianças que o gênero parece continuar a suscitar. Tomando como referência o último quadro de homenagem do "Vídeo Show" à série, o apresentador Miguel Falabella começaria dizendo: "Hoje mais um marco, mais uma homenagem a esse programa que deixou saudade". Em seguida, o narrador entraria afirmando: "Uma das

coisas mais surpreendentes dessa série era o exercício dramático de alta qualidade desenvolvido semanalmente por atores e autores dentro de uma simples comédia (grifos nossos). O preconceito em relação as possibilidades qualitativas comédia parece persistir.

Semelhante desconfiança parece ser esboçada na seguinte observação da competente estudiosa Maria Silvia Betti:

Fazendo desfilar na tela a sua sucessão de inadequações, 'A Grande Família' (...) parece estender seus vínculos de parentesco a toda massa de excluídos do milagre econômico, a todos os que vivem com o arrocho salarial, mas sonham com hipotéticas chances de promoção e sintonizam regularmente a imagem integradora da rede televisiva (1997, p. 269).

Esses vínculos de parentesco, tomados por outro ângulo, como sugere a autora, incidem em uma leitura "autocomplacente e empática" do núcleo familiar "que leva a massa de telespectadores se sentirem efetivamente integrados a essa grande família". O traço descrito, como explica a autora, parece decorrência do caráter episódico e circunstancial do humor empregado: "Lineu e a família têm atos ridículos por força das circunstâncias que os envolvem, e não por serem intrinsecamente grotescos". Dessa maneira, termina por concluir que o "riso provocado não promove o distanciamento", muito pelo contrário, gera a "empatia" (BETTI, 1997, p.269).

Embora a autora tenha razão quanto aos traços peculiares assumidos pelos personagens do programa, parece equivocar-se ao sustentar que o tipo de comicidade empregada restringir-se-ia à promoção do conformismo ou, pelo menos, ao não questionamento da ordem vigente. Ora, a farsa, independentemente do estilo adotado, comporta a crítica social. Por essa via, poder-se-ia dizer que o seriado procura suscitar uma avaliação crítica das circunstâncias nas quais se via inserida a família de classe média baixa no Brasil, mas, por força do veículo parece corroborar de forma indireta com a ideia de integração nacional. Não exatamente no sentido recorrido

pelo governo militar, mas sim no da identificação de problemas comuns à sociedade brasileira naquele momento.

Mais próximos da linguagem das telenovelas, nas quais o tempo do telespectador pouco se distancia do da narrativa e termina por induzir um desenrolar lento e cotidiano no encadeamento dos acontecimentos, os episódios do seriado acabam ocultando a condensação de fatos através da profusão de banalidades domésticas. Assim, a justaposição entre seus módulos de ação e emoção assume uma versão muito próxima daquela vivenciada pelo telespectador²³⁹. Essa característica da linguagem e o perfil da televisão como um veículo doméstico, extensos no tempo e corriqueiros na linguagem, parecem provocar também a extensão da experiência, ou seja, tudo aquilo que reproduz a vida real tal como se está acostumado a observar e incidem na reprodução da própria maneira como costumeiramente se percebe o real. Essa relação, por mais incoerente que possa parecer, garante a cumplicidade entre o público e o autor. Talvez, daí os críticos mais assíduos presumirem que o “típico” terminaria por remeter-se ao “arquétipo”.

Paulo Afonso Grisoli, comentando as intenções do formato adotado pelo seriado afirmou que o objetivo deles (autores e diretor) “era fazer a aproximação da TV com o humor realista, não a chanchada, nem as piadas, nem as caricaturas, mas um humor com pessoas comuns”. Tratava-se de “uma comédia dos costumes, a primeira da TV brasileira”. Sobre o dramaturgo acrescentaria:

O Vianna estava muito mais maduro (...), mas não havia perdido a visão poética e idealista de sua atuação no teatro. (...) Era um sujeito extremamente correto, de muita pontualidade e competência. Escrever um programa daquele por semana, com a perspicácia, o depuramento, a habilidade, a vitaliciedade e o espírito de penetração

²³⁹ Na década de 1970, “as experiências no campo do realismo rapidamente se converteram num naturalismo altamente sofisticado quanto às suas possibilidades técnicas de mimetizar as aparências do real”. No campo da novela, “apesar da grotesca dramaticidade temática, passou a ter o efeito não de um corte na experiência cotidiana, e sim de extensão dela” (KEHL, 1986, p. 278-279).

na realidade da classe média baixa, olha, era obra de um gênio. O Vianna tinha instinto para a televisão (MORAES, 1991, p. 243-244).

A linguagem que posteriormente se consolidaria na televisão, privilegiaria o desenvolvimento das imagens. Todavia afirmar, como observou Adorno, que as palavras empregadas nesse veículo de comunicação, transformar-se-iam em “simples acessórios das imagens”, isentas de expressão de intenções, tornando-se “simples esclarecimentos dos gestos” ou “comentários das indicações derivadas da imagem”, seria inadequado. Valendo-se desse pressuposto, o referido pensador apostaria na noção de que a linguagem-imagem utilizada pela cultura de massa circunscrevia-se a uma “escrita hieroglífica”, e como tal, tendia a ser absorvida e não contemplada, transpondo para o consumidor um “modelo de comportamento” que correspondia “tanto a gravitação do sistema total quanto à vontade dos” seus “controladores”. Daí concluiria que o poder de manipulação da televisão ajustava o público às “exigências de um comportamento adaptado às condições dadas” (1977, p. 351-352).

Em uma perspectiva inversa à de Vianinha, Adorno insistia em que “os vocábulos da linguagem-imagem” se convertiam em “estereótipos” definidos “em termos de necessidades tecnológicas”. Porém, ao contrário dos estereótipos criados em “tipos altamente estilizados como os da *commedia dell’arte*”, considerados por ele afastados da existência cotidiana do público, os estereótipos da TV inclinavam-se a “assemelhar-se, exteriormente, até na voz e no dialeto, a Fulano e Sicrano”, enquanto propagavam jargões ou ideias (como, por exemplo, de que o “êxito é o máximo que se pode esperar da vida) e ainda induziam a entender, “pela simples maneira de agir de seus heróis”, que esses eram ideais estabelecidos e sacralizados para todo o sempre, “antes contudo que se extraia a moral, que por vezes exprime até mesmo o oposto” (1977, p. 353).

A produção cômica de Vianinha, como procuramos demonstrar, expressaria o desejo de, através da produção de

roteiros para televisão, continuar processando questões, posturas e projetos que considerava capazes de promover a conscientização do brasileiro, de modo que ele mesmo viesse a perceber suas potencialidades e a necessidade de promover mudanças. Esse tom irreverente seria mantido em outros trabalhos produzidos para a televisão. Mesmo em textos propensos ao drama, Vianinha incluiria, em passagens rápidas, esquetes cômicos.

Considerações finais

Ao optarmos por analisar a produção televisiva de Oduvaldo Vianna Filho, nos deparamos com algumas armadilhas, que, em última instância, resumem-se ao trato com um tipo de *corpus documental* específico: a arte. O enfrentamento desse impasse nos fez despertar para o fato de que, apesar da tentadora busca de respostas imediatas, a dramaturgia de Vianinha não pode ser reduzida ao reflexo da realidade social à qual se referiu, nem tampouco ser considerada uma expressão de significado único e comunal. Outrossim, os projetos e as condições que nela se inserem resultam de escolhas e estratégias assinaladas num dado contexto de ações simbólicas e performances conceituais eleitas pelo próprio dramaturgo.

Nessa direção, não se buscou empreender um estudo retrospectivo da obra, nem mesmo lhe imputar uma linha evolutiva de desenvolvimento dramaturgic. Atenta ao diálogo que o autor está procurando estabelecer com a militância teatral e política, a análise dessa produção televisiva – pouco observada por outros pesquisadores – primou pelo estudo de um projeto nacional de cultura redimensionado de acordo com a viabilidade de seu desenvolvimento no cerne de um veículo de comunicação de massas e no contexto de um governo autoritário.

A representatividade da teledramaturgia de Vianinha é constatada na medida em que tende a superar os preconceitos que envolviam o trato da televisão enquanto veículo de ideias cristalizadas e instrumento de poder único, e se dispõe a dar continuidade a um trabalho informado pelo desejo de comunhão de consciências, pelo apelo à luta em prol da transformação do homem e da sociedade. Em outras palavras, o dramaturgo procura dar sua parcela de contribuição na luta pela redemocratização do país.

A adesão do dramaturgo ao trabalho audiovisual deparou-se com três tipos de críticas: uma referente ao questionamento da textura e da qualidade dos projetos veiculados pela TV; outra referente ao tratamento oferecido ao público telespectador; e, por último, a sua suposta capacidade de cooptação que levaria o artista a se prostituir enquanto profissional combativo. Entretanto, a própria dramaturgia de Vianinha viria a contestar a homogeneidade de tais colocações e alcançaria um nível de aceitação considerável a partir da preparação de teleteatros e da adaptação de clássicos universais para a realidade brasileira.

Sem participar organicamente das engrenagens da TV, o dramaturgo procurou dar continuidade ao trabalho de defesa da cultura nacional. Assentou-se na tematização de problemas cotidianos da população brasileira, mas abandonou de certa forma a predominância de arquétipos do trabalhador rural ou do operariado urbano – personificados nos tipos José Ribamar, de “O Matador”, José da Silva, de “O Morto do Encantando”; os amigos, de “Turma, minha doce turma”. Ocupou-se de impasses do dia-a-dia de personagens muitas vezes oriundos dos segmentos médios.

Em diversas situações, Vianinha não se furtaria a reconhecer na televisão, apesar dos seus *vícios*, um poderoso instrumento de comunicação capaz de oferecer “brechas” que deveriam ser ocupadas pelos intelectuais. Contudo, o realismo naturalista adotado nos *scripts* inclinava-se a obscurecer as possibilidades críticas da teledramaturgia, pois a linguagem e o formato utilizados dissimulavam a narrativa, tornando os textos uma extensão das experiências do próprio telespectador. O uso de expressões facilmente decodificadas, a ordenação quase casual da ação dramática somada a uma construção cênica ancorada em planos gerais, planos americanos e *closes*, em composições triangulares e justaposições entre planos/contraplanos detectadas nos especiais, nas adaptações dos clássicos e nos episódios do seriado “A Grande Família”, tendiam, em maior ou menor grau, a transportar o telespectador ao cerne do enredo, envolvendo-o de tal forma que acabavam afastando-o do universo do estranhamento e da crítica.

Mesmo sem desconhecer que a pretensa “transparência” do texto – comum ao realismo naturalista – poderia suscitar uma reação muito próxima do conformismo, Vianinha apostava na possibilidade de despertar elementos problematizadores do social. Nesse aspecto reside a genialidade de sua produção: rapidamente adequada às exigências técnicas do sistema de comunicação de massa, chegando a contribuir efetivamente para a edificação de um conceito de dramaturgia brasileira de televisão, mas disposta a não escamotear sua intensa inquietude transformadora inclinando-se ao desnudamento da cultura nacional e se distanciando do pseudo *hollywoodismo* pretendido pela Rede Globo.

O aprimoramento técnico, a criatividade e a desenvoltura do dramaturgo no processo de confecção de textos televisivos podem ser observados desde as primeiras produções. Entretanto, o traçado cada vez mais explícito dos personagens e dos desdobramentos de sua lógica interna tenderia a paulatinamente se ajustar aos padrões de moralidade preponderantes no veículo. Em “Matador” e “O morto do Encantando”, os personagens receberam um tratamento muito mais complexo: os protagonistas apresentam conflitos internos e imperfeições que, apesar de detectadas, não são resolvidas e, de certa forma, são apresentadas com produtos do sistema no qual estavam inseridos ou simplesmente como condição necessária à sobrevivência deles, sobressaindo as ideias de “vítima do sistema” e do “bom malandro”. Nos demais textos, percebe-se que a riqueza de detalhes do microcosmo urbano suplanta o perfil de personagens circunscritas à busca incansável de superação de suas próprias tragédias individuais. Tais perfis condizem com os padrões de realização previstos para cada um deles, surgindo apenas de forma diluída referências aos tipos anteriormente explorados.

A adequação ao modelo dramaturgicopropício para TV seria atingida principalmente na escritura de “A Grande Família”, que acoplava tipos e situações diversas, conferindo ao seriado uma heterogeneidade favorável aos produtos da cultura industrializada. A justaposição entre situações dramáticas e cômicas, a junção de tipos questionadores e acomodados,

trabalhadores e malandros, jovens e velhos, alcançaria significativa aceitação entre um público telespectador diversificado. A apresentação patética de problemas enfrentados por pessoas comuns e, quiçá, pela maior parte da população brasileira, apesar de propensa a diluir a gravidade das questões levantadas, tornava-as explicitamente mais agudas e provocadoras de uma reflexão crítica mais profunda.

Do ponto de vista do dramaturgo, a grande contribuição do seriado convertia-se no fato de que, por meio da “autogozoção das nossas dificuldades”, promovia a “democratização do fracasso”, gerando a “solidariedade com os não vitoriosos”. Porém, percebe-se que o seriado não consegue se safar da padronização do sistema. Moldados da mesma maneira, os seus episódios iriam contribuir para automatização de uma dada visão do social. As encenações, atendendo aos pressupostos da cultura industrializada, tornar-se-iam tão familiares que passariam a ser automaticamente assimiladas, chegando a inibir a imaginação e a espontaneidade que poderiam suscitar enquanto forma de expressão artística, em especial porque comportava um grau de previsibilidade aprazível aos telespectadores. O formato e a linguagem adotados no seriado “A Grande Família”, paradoxalmente, o aproximava e o distanciava dos modelos então exigidos: se, por um lado, por meio dos diversos tipos apresentados, atingia um considerável índice de audiência, por outro, não apresentava a limpeza visual perseguida pela emissora. Sobremaneira, a experiência adquirida ao longo da carreira, o domínio da técnica e o conteúdo humanos expressos nos *scripts* confeccionados para os “Casos Especiais” fariam da prática televisiva de Vianinha ensaios ímpares. Esse reconhecimento impulsionaria a próprio Rede Globo a gravar “Turma, doce turma” e exibi-lo como “Caso Especial” em fevereiro de 1975, e depois, brindar a memória do dramaturgo com o “Festival de Verão Oduvaldo Vianna Filho”, programa no qual reprisariam momentos de sua teledramaturgia. Em 1983, a emissora exibiria o especial “Domingo em família” (texto baseado na peça teatral “Em família” e adaptador por Euclides Marinho para a televisão). Quatro anos

mais tarde, a popularidade de “A Grande Família” reencontraria o caminho das telas de TV. Sob a direção de Paulo Afonso Grisoli e com o roteiro de Marcílio Moraes, seria criada uma divertida trama na qual os personagens Lineu, Nenê, vovô Floriano, Tuco, Junior, Bebel e Agostinho apareceriam doze anos mais velhos. Em 1988, o mesmo diretor, com roteiro de Domingos de Oliveira, levaria ao ar outra versão de “O Matador”. Inúmeras referências ao trabalho de Vianinha seriam esboçadas no programa “Vídeo Show”, em especial ao seriado “A Grande Família”, homenageado no segundo semestre de 1998.

A obra de Vianinha seria intensamente retomada após sua morte. Além de memoráveis embates suscitados pela liberação das peças “Papa Highirte” e “Rasga Coração”, textos como “Corpo a Corpo” e “A Longa noite de Cristal”, seriam, respectivamente, remontadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1975 e 1976, alcançando êxito de crítica e de bilheteria. Em meados do ano 2.000, “Corpo a Corpo” seria novamente encenada no Centro Cultural São Paulo. No mesmo ano, “Nossa vida em família” seria encenada pelo Grupo Oficia na Universidade Estadual de Maringá, no Paraná, apenas para citar alguns exemplos.

A observância dos *scripts* de Vianinha terminou por revelar um dos aspectos fundamentais dos textos analisados, qual seja, seu cunho documental. Sem dúvida alguma, suas produções expressam referências diretas aos problemas vivenciados no cotidiano familiar, apresentam questões de sua época, fazem alusão aos acontecimentos socioculturais do país, às transformações comportamentais como mudanças nos perfis femininos e alterações nos papéis sociais. Todavia, percebe-se que, embora inseridos no contexto socioeconômico de seu tempo, os pressupostos do conjunto da obra mostraram-se mais amplos e complexos do que as situações específicas de seu produtor, envolvendo referências ideológicas e estéticas que lhe conferiram singularidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977 A (pp. 287-295).
- ADORNO, Theodor W. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977 B (pp.346-354).
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (pp. 154-204).
- A Grande Família - 1ª versão. Disponível em site <https://memoria.globo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-1a-versao/noticia/lista-de-episodios.ghtml> Acesso 8 fev.2022.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ANTONIELLI, Ronaldo. Vianinha, um ato de coragem. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16.07.83.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Caminhos Cruzados – Imprensa e Estado Autoritário no Brasil (1964-1980)**. São Paulo: Tese de Doutorado defendida na FFLCH/USP, 1994.
- AQUINO, Maria Aparecida de. Brasil: Golpe de Estado de 1964. Que estado, país, sociedade são esses? In: **Projeto História**, São Paulo, (29) tomo 1, p. 87-105, dez. 2004. Disponível em site: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/9947/7387> Acesso em 08 abr. 2022.
- AGUIAR, Wilson A. **Introdução à TV**. Produção e direção de programas. São Paulo: Habitat Editora, 1967.

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília/HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética**. A Teoria do Romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.
- BARCELOS, Jalusa. **CPC: Uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARBERO, Jesus Martin. **Comunicación massiva: discurso y poder**. Quito: Epoca, 1978.
- BARBERO, Jesus Martin. **De los médios e las mediaciones**. Barcelona: Editorial G. Gilli, 1987.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1985.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (pp. 209-240).
- BENTLEY, Eric. **Experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.
- BERNADET, Jean-Claude. Bibliografia do cinema brasileiro. In: **Cadernos de Pesquisa n. 3**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro/EMBRAFILME, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BETTI, Maria Silva. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BETTI, Maria Silva. **Resgate de imagens: uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1994.
- BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro. **Arte em Revista 2**. São Paulo: Kairós, 1979.
- BOBBIO, Norberto (et alli). **Dicionário de Política**. Brasília, Ed. UnB, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Xahar, 1997 (Trad. De Maria Lúcia Machado).
- BRECHT, Bertold. O caracter popular da arte e arte realista. In: RAMOS, Joaquim José Moura. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- BRECHT, Bertold. Radio as a means of communication a talk on the function of radio. **Screen**. London, 1979-80.
- BUARQUE, Sérgio. A Constituição de 67. In: **Movimento**. 24.01.1977.
- BUSTAMANTE, Fernando; ALFONSO, Daniel Angyalossy. Vianinha e sua luta política no campo estético sob a ditadura (2019). **Opiniões**. p.73–96. Disponível em site file:///C:/Users/sandra%20pelegrini/Downloads/159261-Texto%20do%20artigo-386577-2-10-20200204.pdf Acesso 08 abr. 2022
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, USP, 1970.
- CARDOS, Ivo. A última entrevista. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17.07.1974.
- CARDOSO, Ivo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARDOSO, Ivo. Os olhos na tragédia. In: **Visão**. São Paulo, 05.05.1974.
- CARVALHO, Elizabeth. O modelo econômico: uma só noção, um só mercado consumidor. In: CARVALHO, Elizabeth (et alli). **Anos 70. Televisão**. São Paulo: Europa, 1979.
- CHARTIER, Roger. Textos, Impressão, Leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência** – aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. Ideologia e Educação. In: **Educação e Sociedade**. São Paulo: Cortez/Autores Associados/CEDES, jan. 1986.
- CIRANO, Marcos e ALMEIDA, Ricardo (org.) **Arte popular e dominação**. Recife: Alternativa, 1978.
- CLARK, Walter. TV: Veículo de Integração Nacional (Palestra na ESG, em 15/09/1975). In: **Mercado Global**. Ano 2, n. 17/18, 1975.

COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

Constituição do Brasil – 1967. In: CARDOSO, Guido Ivan. **Ensino Superior Coletânea da Legislação Básica**. INEP/MEC, s/ data.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, V. 18, n. 35, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. Memória, História e Poder: A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-1950). In: **Revista Música**. São Paulo: ECA/USP, 1991.

CONTIER, Arnaldo D. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações. In: **História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas**. São Paulo: Anpuh/CNPq, 1991.

COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci no Brasil: recepção e usos. In: MORAES, João Quartim de. **História do Marxismo no Brasil**. V. 3, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

COUTO, Maria Silvia B. **Evolução do Pensamento de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1984 (Dissertação de Mestrado).

CUNHA, Maria de Fátima. **Eles ousaram lutar – A esquerda brasileira**. Londrina: Eduel, 1998.

DAMASCENO, Leslie H. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

Documento número 51-0006635, n. do cassete 0006635/0006635, RRC – Centro de Documentação da TV Globo/Rio de Janeiro

DREIFUSS, René A. **1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUTRA, Maria Helena. Autor importante, raciocínio certo. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06.10.1979.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta – Forma e Indeterminação das poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EUGÊNIO, Marcos Francisco Napolitano de. **“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969)**. São Paulo: FFLCH/USP, 1998 (Tese de Doutorado).
- EURÍPEDES. **Medéia**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1976 (tradução de Cabral do Nascimento).
- FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, V. 18, n. 35, 1998.
- FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil – Ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FERNANDES, Ismael. **Telenovela brasileira**. Memória. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FERREIRA, Antônio Celso. História e literatura: fronteiras móveis e desafios disciplinares. In: **Pós-História**. V. 4. Assis/São Paulo: Edunesp, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João de Quartim de. **História do Marxismo no Brasil**. V. 3, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica: Ontem e Hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FREITAG, Bárbara. **Escola, Estado e Sociedade**. São Paulo: Moraes, 1980.
- GABAGLIA, Marisa Raja. No teatro eu pesquiso. Na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico. In: **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.
- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: **História da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1986.

GREGIO, Gustavo B.; PELEGRINI, Sandra C. A. História e etnografia visual: perspectivas de estudos culturais a partir do registro audiovisual. **Métis: história & cultura**, v. 17, p. 19-40, 2018.

_____. Arte, Política e Sociedade: Engajamento e transformação social na Obra de Vik Muniz. **Fênix** (UFU. Online), v. 15, p. 1-25, 2018.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. **Arte em Revista**. São Paulo: Kairós, (6):7, out. de 1981.

GUIMARÃES, Carmelinda. **O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Dissertação de Mestrado da ECA/USP, 1982.

GULLAR, Ferreira. Quando o bicho nos pegou. **Folha de S. Paulo**, 25/09/11. In: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509201127.htm>. Acesso 17 jun. 2019.

HOLLANDA, Heloísa B. de. **Impressões de viagem – CPC**, Vanguarda e Desbunde. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **História da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1983 – 1986 – 1989.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUNT, Lynn. The history objects. A reply the Philip Stewart. In: **Journal os Modern History**. V. 66, n. 3, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

INNES, C. D. Erwin Piscator's political theatre. In: **The development of german drama**. London: Cambridge University Press, 1972.

IPES. **A educação que nos convém**. Rio de Janeiro: Apec, 1969.

JABOR, Arnaldo. Investigação sobre a revolução mexicana na TV. In: **Folha de S. Paulo**, 22.06.1991.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique da (org.). **Um País no Ar**. História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KEHL, Maria Rita. Três ensaios sobre a telenovela. In: COSTA, Alcir Henrique da (org.). **Um País no Ar. História da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Em. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980.

LEAL, Olinda. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LOBATO, Eliane. Vianinha em rebelião. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1º.05.1977.

LUIZ, Macksen. Não perca, Papa Highirte. In: **Isto é**. 25.07.1979.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo & PRIOLLI, Gabriel & LIMA, Fernando Barbosa. **Brasil: Os anos de autoritarismo**. Televisão e Vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MACHADO, Arlindo & PRIOLLI, Gabriel & LIMA, Fernando Barbosa. Textos (Cine, vídeo TV e Imagem Numérica). In: FERLA, Jorge La (org.). **Vídeo Cuadernos VI**. Buenos Aires: Nueva Librería, 1994.

MAGALDI, Sábado. Papa Highirte. **Jornal da Tarde**. 14.07.1979.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.) **A linguagem da sedução**. A conquista das consciências pela fantasia. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**. A vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1994.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

MARCUSE, Herbet. A Arte na Sociedade Unidimensional. LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARTINS, Roberto R. **Segurança Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MATTOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Sérgio. O impacto da revolução de 64 no desenvolvimento da televisão. In: **Cadernos INTERCOM**, ano 1, n. 2, março/1982.

MATUCK, Arthur. **O Potencial Dialógico da Televisão**. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1995.

- MEIRELLES, William Reis. **Cinema e História. O cinema brasileiro nos anos '50**. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação da UNESP/Assis, em 1989.
- MEIRELLES, William Reis. **Paródia e Chanchada. Imagens no Brasil na Cultura das Classes Populares**. Assis: UNESP, 1988 (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História sob a orientação do Prof. Dr. José Ribeiro Júnior).
- MEYER, Marlyse. **Pirineus Caiçara**. Da commedia dell'art ao bumba-meu-boi. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- MICHALSKI, Yan. O Bicho que já pegou. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20.04.1966.
- MICHALSKI, Yan. **Oduvaldo Vianna Filho**. Teatro 1. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: Editoria José Olímpio, 1994.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha** – Cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- MORAES, João Quartim de. **História do Marxismo no Brasil**, V. 3, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.
- MOSTAÇO, Edélcio. Tédio no palco, irritação na plateia. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15.09.84.
- MOSTAÇO, Edélcio. Um teatro de repetição. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10.09.84.
- NASCIMENTO, Cabral. Sobre a Medéia. In: **Medéia, Eurípedes**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1976 (tradução de Cabral do Nascimento).
- NASCIMENTO, Cabral. Vida e obra de Eurípedes. In: **Medéia, Eurípedes**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1976 (tradução de Cabral do Nascimento).
- NOVAES, Adauto. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980.

NUNES, Mariana. 40 anos sem Vianinha, intelectual comunista e dramaturgo da condição humana (2017). Disponível em site <https://fdinarcoreis.org.br/> Acesso em 24 set. 2017.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. BORELLI, Silvia H. e RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O teatro, que bicho vai dar? In: **Arte em revista**. São Paulo: Kairós, ano 1, n. 2, maio-agosto/1979.

PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de Utopias – Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo**. São Paulo: Tese de Doutorado da FFLCH/USP, 1995.

PATRIOTA, Rosângela. Modernização dos meios de comunicação: redimensionamento do conceito de cidadania no Brasil? In: **História e Cidadania**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP; ANPUH, 1998.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PCB: Vinte anos de política 1958-1979. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980 (Coleção A questão social no Brasil, volume 7)

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PEIXOTO, Fernando. Procurando caminho entre armadilhas. In: **Movimento**. São Paulo, 17.02.1977.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. A reforma educacional da UNE nos anos 60. In: SILVA, Zélia Lopes da. **Cultura Histórica em debate**. São Paulo: Edunesp, 1995 (p. 135-146).

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A UNE nos anos 60**. Utopias e práticas políticas no Brasil. Londrina: EDUEL, 1998.

- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Os anos 60 – Um projeto político-cultural em debate. **História**. Assis: Edunesp, v. 10, p. 85-100, 1991.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. São Paulo: Tese (Doutorado em História Social), USP, 2000.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. A sociabilidade Feminina nos Palcos Brasileiros - Um destaque a produção de Leilah Assunção. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 87-102, 2002.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. **Revista Antíteses**, v. 8, p. 67-90, 2015.
- PELEGRINI, Sandra C. A.; RODRIGUES, João P. P. Políticas públicas e Patrimônio Cultural. **Historiae** (impresso), v. 12, p. 39-55, 2021.
- PELEGRINO, Hélio. 1968: o povo nas ruas. In: **Versus**. Março-abril, 1978 (n. 19 – periódico da imprensa alternativa).
- PENTEADO, Ilvaneri. O encontro de um autor com seu público. In: **Fatos e fotos**. 23.07.1979.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e MIRANDA, Ricardo. **O Nacional e o popular na cultura brasileira – Televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PISCATOR, E. Piscator fala-nos de teatro (1956). In: RAMOS, Joaquim José Moura. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- PRADO, João Rodolfo do. **TV: quem vê quem**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.
- PRADO JR, Caio. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- RAMOS, Joaquim José Moura. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- RANGEL, Flávio. No teatro brasileiro, uma ação vitoriosa. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 16.07.83.
- REIS, João José. **A morte é uma festa. Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- REIS FILHO, Daniel A. **A Revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense/MCT/CNPq, 1990.
- REIS FILHO, Daniel A. **1968 – A paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- RIDENTE, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Edunesp, 1993.
- RIDENTE, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROMUALDO, Edson. C. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia**. Maringá: EDUEM, 2000.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROSENFELT, Anatol. Prefácio à edição brasileira. In: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. MORAES, João Quartim de. **História do Marxismo no Brasil**. V. 3, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista e política cultural**. São Paulo: USP, 1986.
- SALLES, Edison; MATOS, Daniel. O processo revolucionário que culmina no golpe militar de 64 e as bases para a construção de um partido revolucionário no Brasil. In: **Estratégia Internacional Brasil**. São Paulo: Iskra, 2007.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Theotônio dos. **Quais são os inimigos do povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SCHRUAMM, Wilbur. **Mass media and national development**. Califórnia: The Stanford University Press, 1973.

- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SILVA, Flávio P. **O Teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: IDART/Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- SILVA, Zélia Lopes da. **Cultura histórica em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.
- SILVA, Zélia Lopes da. Imagens dos trabalhadores brasileiros nos anos 30. In: **História**. São Paulo: Unesp, 1993.
- SILVA, Roberta Alves da. A primeira versão de a grande família: um melodrama sem vilões nem mocinhos (2014). *Ars Histórica*. Disponível em site <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7576964>, Acesso em 12 de set. de 2022.
- SILVEIRA, Helena. Conquistar a tragédia, um segredo de Vianinha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24.06.1983.
- SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SOUZA, Gilda Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Sérgio Alves. **Cenas do povo explícito – Elementos para a análise de um tema político (Brasil, 1962-1969)**. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.
- STEPAN, Alfred. **Os militares da abertura à nova república**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- TÁVOLA, Artur da. **A liberdade de ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.
- THOMPSON, E. **Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. São Paulo: Ática, 1982.

- TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ULIANOV, Vladimir Ilich. **Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo**. São Paulo: Global, 1985.
- ULIANOV, Vladimir Ilich. Que fazer? In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.
- VASCONCELOS, Gilberto. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: **História da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1986.
- VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VIANNA, Luiz Werneck. Entrevista de Oduvaldo Vianna Filho. In: **Opinião**. 29.07.1974.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro (1958). In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC (1962). In: PEIXOTO, Fernando (org.) **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Análise de uma divergência (1970a). In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Em família (1971). **Coleção Vianninha digital**. Volume 14: Em família. 2007.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração (1974)**. São Paulo: Temporal, 2018.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. No teatro pesquiso. Na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico. GABAGLIA. Marisa Raja. In: **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.
- VIEIRA, Flávio Pinto. Eurípedes e a Medéia brasileira. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 27.01.1977.
- WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Nova Iorque: Schoken Books, 1975.

Corpo Documental

1. Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho

- 1963 – “Quatro Quadras de Terra”
- 1965 – “Moço em Estado de Sítio”
- 1965 – “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”
- 1966 – “Show Telecoteco Opus no. 1”
- 1966 – “Os Azeredo mais os Benevides”
- 1967 – “Meia volta, volver”
- 1968 – “Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex” (musical)
- 1968 – “Papa Highirte”
- 1969 – “A Longa Noite de Cristal”
- 1970 – “Corpo a corpo”
- 1972 – “Nossa Vida em Família”
- 1974 – “Allegro Desbum”
- 1974 – “Rasga Coração”
- 1974 – “O Casal” (filme)

2. Teledramaturgia de Vianinha¹

- 1961 – “Cia. Teatral Amafeu de Brusso”.
- 1964 – “O morto do Encantado saúda e pede passagem”.
- 1965 – “O Matador”.
- 1972 – “Ano Novo, vida nova” ou “As Aventuras de uma garrafa de champagne”.
- 1972 – “As aventuras de uma moça grávida” ou “Enquanto a cegonha não vem”.
- 1973-74 – “A Grande Família”.

¹ A produção de textos para a televisão não se restringe aos scripts acima enumerados. Carmelinda Guimarães levantou a escritura de outras peças de teleteatro para a TV Excelsior, para a TV Globo e para o programa Bibi Ferreira, da TV Tupi – RJ. Todavia, o acesso a referido material foi inviabilizado.

1974 – “Turma, minha doce turma”.

3. Adaptações de Clássicos para TV

1972 – “A dama das Camélias”

1972 – “Medéia”

1972 – “Mirandolina”

1972 – “Noites Brancas”

4. Textos de Autoria de Vianinha

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A cultura proprietária e a cultura desapropriada. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A liberdade de Liberdade, Liberdade (1965). In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia tem que acabar, seu Edgar. In: MICHALSSKI, Yan. **Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro**. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A questão do autor nacional. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão. In: **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Aves, galinhas e conselhos. In: **Brasil em marcha**. Seminário. Ano I – N. 11. Rio de Janeiro: 14.04.1961.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Black-Tie, Chapetuba e o nascimento do nacionalismo. In: MICHALSSKI, Yan. **Oduvaldo Vianna Filho/I Teatro**. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: **Movimento (UNE)**, outubro de 1962 (n. 6).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São

Paulo: Brasiliense, 1983 (texto originalmente encontrado sem título, redigido em 1960).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Opinião. In: **Arte em revista**. São Paulo: Kairós, ano 1, n. 1, jan-mar/1979.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Perspectivas do teatro em 1965. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Arena de São Paulo – Histórico e Objetivo (1959). In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: GOMES, Dias e FÉLIX, Moacyr (org.). **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 2, julho/1968 (Caderno Especial).

5. Entrevistas e declarações do dramaturgo

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Allegro Desbum, o teatro vai ao público. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1972 (Comentário de Vianna Filho sobre a referida peça).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A última entrevista. In: CARDOSO, Ivo. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17.07.1974.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Correio de Manhã**, 1967 (comentários do autor sobre a peça *Dura lex* e os caminhos da sua produção).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983 (citado como Vianna Filho, 1974-B, p. 174-187).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista de Oduvaldo Vianna Filho. In: VIANNA, Luiz Werneck. **Opinião**. 29.07.1974 (citado como Vianna Filho, 1974-A, p. 161-173).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. No teatro eu pesquiso. Na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico. In: GABAGLIA, Maria Raja. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **O Globo**, 21.10.73 (comentário do autor sobre a represália da crítica à peça *Allegro Desbum*).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Os olhos na tragédia. In: CARDOSO, Ivo. **Visão**. São Paulo, 05.05.1974.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um teatro para quem não tem medo da verdade. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20.04.1968 (Caderno b).

6. Documentos do PCB

CARONE, E. **O PCB (1964—1982)**. São Paulo: Difel, 1982.

MARQUES, Guilherme. Cultura e política no Brasil contemporâneo, 1972 (datilografado)

Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.). **PCB: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos)**. São Paulo: LECH – Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1980 (p. 3-27).

Informe do Balanço do CC ao VI Congresso – 1967. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.). **PCB: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos)**. São Paulo: LECH – Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1980 (p. 71-152).

O clube, a cultura e os intelectuais, s/d, s/autoria.

O processo de desenvolvimento econômico e sua influência na vida cultura, s/d, s/autoria.

Resolução Política do V Congresso do PCB, 1960. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.). **PCB: Vinte anos de política 1958-1979 (documentos)**. São Paulo: LECH – Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1980 (p. 39-69).

7. Jornais e revistas²

Correio da Manhã.

Dionysos.

² As citações completas dos referidos periódicos constam na bibliografia geral, nomeadas de acordo com os respectivos autores e/ou artigos.

Fatos e Fotos.
Folha da Tarde.
Folha de S. Paulo.
Isto é.
Jornal do Brasil.
Mercado Global.
Movimento.
O Estado de S. Paulo.
O Globo.
Opinião.
Última Hora.
Veja.
Versus.
Visão.

Sobre a autora

Sandra C. A. Pelegrini

Graduada e pós-graduada em História. Mestre (1993) pela UNESP/Assis, Doutora (2000) pela FFLCH/USP, Pós-doutorado (2006 e 2007) pela UNICAMP. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá desde 1991, membro do corpo docente do Programa de Pós-graduação em História da UEM desde a sua criação. Coordenadora do Museu da Bacia do Paraná (2011-2019) e do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural desde 2008. Possui vários livros publicados, capítulos e verbetes (português e inglês), e artigos em revistas nacionais e internacionais reconhecidas pelo Qualis/Capes. Lidera o grupo de pesquisa do CNPQ “História e Memória: patrimônios culturais”.

E-mail: sandrapelegrini@yahoo.com.br

A reflexão acerca da problemática cultural carrega consigo uma significativa gama de questões e suscita inúmeras possibilidades de investigação no campo da História. Este estudo procurou captar a produção de Oduvaldo Vianna Filho no contexto em que foi concebida, buscando apreender os seus impasses e utopias em uma conjuntura marcada pela repressão e censura e pelo surgimento de novas oportunidades profissionais em um veículo como a televisão.

