

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

GIORDANO BRUNO REIS DOS SANTOS

**VIANNINHA E A *GRANDE FAMÍLIA*: INTELLECTUAIS DE
ESQUERDA NO BRASIL DOS ANOS 1970**

Niterói
2011

GIORDANO BRUNO REIS DOS SANTOS

**VIANNINHA E A *GRANDE FAMÍLIA*: INTELLECTUAIS DE
ESQUERDA NO BRASIL DOS ANOS 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca
Examinadora, como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em História, área
de concentração em História Social / História
Contemporânea da Universidade Federal
Fluminense, sob a orientação da Prof^a Dr^a
Denise Rollemberg Cruz.

Niterói
2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S237 Santos, Giordano Bruno Reis dos.

Vianninha e *A Grande Família*: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970 / Giordano Bruno Reis dos Santos. – 2011. 141 f.

Orientador: Denise Rollemberg Cruz.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Bibliografia: f. 135-141.

1. Rede Globo de Televisão. 2. Ditadura militar; Brasil, 1964-1979. 3. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974; crítica e interpretação. 4. Memória. I. Cruz, Denise Rollemberg. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

GIORDANO BRUNO REIS DOS SANTOS

**VIANNINHA E A *GRANDE FAMÍLIA*: INTELLECTUAIS DE
ESQUERDA NO BRASIL DOS ANOS 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca Examinadora, como exigência
parcial para a obtenção do título de
Mestre em História, área de concentração
em História Social / História
Contemporânea da Universidade Federal
Fluminense, sob a orientação da Profª Drª
Denise Rollemberg Cruz.

Banca Examinadora:

Profª Drª Denise Rollemberg Cruz (Orientadora/UFF)

Profª Drª Samantha Viz Quadrat (Arguidora/UFF)

Profª Drª Alessandra Carvalho (Arguidora/CAP-UFRJ)

RESUMO

Como base, é preciso entender a relação entre a sociedade brasileira à época e a ditadura civil-militar como uma construção social, não incorrendo em posições entrincheiradas e dicotomias simplificadoras. Nesse sentido, procura-se discutir a atuação de intelectuais de esquerda durante o período, enfatizando-se a figura de Oduvaldo Vianna Filho, a TV Globo e o programa *A Grande Família* como prismas de análise de uma geração. Essa geração de intelectuais de esquerda, que se forma sob o desenvolvimentismo de JK e a efervescência política e cultural dos anos 1960 – composta de outros nomes como Paulo Pontes, Armando Costa, Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri –, se empenha para promover uma atuação política e cultural na esfera pública, apesar das limitações da Censura e de envolvimento de grande parte sua com a indústria cultural em consolidação. Assim, pretende-se elaborar uma visão necessariamente historiográfica, evidenciando criticamente o julgamento de caráter moral dos discursos hegemônicos de Memória sobre o período, a fim de evitar classificações e rótulos que sacralizem a narrativa que culpa exclusivamente os militares pelo autoritarismo e que vitimiza a sociedade civil e a qualifica de “resistente” e “democrática”.

PALAVRAS-CHAVES:

A Grande Família / TV Globo / Ditadura / Oduvaldo Vianna Filho / Memória

RESUME

Comme base, on doit comprendre les rapports entre la société brésilienne à l'époque et la dictature civilo-militaire en tant qu'une construction sociale, pour ne pas encourir des positions retranchées et des dichotomies simplistes. Par autant on va débattre l'action des intellectuels de gauche durant la période, en soulignant la figure d'Oduvaldo Vianna Filho, la TV Globo et le programme *A Grande Família* («La Grande Famille») sous forme de prismes d'analyse d'une génération. Cette génération d'intellectuels de gauche, formée sous le développementalisme de JK et l'effervescence politique et culturelle des années 1960 – faite par des noms tels que Paulo Pontes, Armando Costa, Dias Gomes et Gianfrancesco Guarnieri – s'efforce de promouvoir une action politique et culturelle dans la sphère publique, malgré les limites de la Censure et l'implication d'une grande partie avec l'industrie culturelle en consolidation. Ainsi, on a l'intention de développer une vision nécessairement historiographique, en soulignant critiquement le jugement de caractère moral des discours hégémoniques de mémoire sur la période, afin d'éviter des classifications et des étiquettes que sacralisent le récit qui blâme exclusivement les militaires pour l'autoritarisme et qui fait de victime la société civile et la décrit comme «résistante» et «démocratique».

MOTS-CLES:

A Grande Família / TV Globo / Dictature / Oduvaldo Vianna Filho / Mémoire

*Aqueles que
procuraram lutar
contra a ditadura e
sobreviver ao
autoritarismo.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer àqueles que acompanharam meu esforço e dedicação para com essa etapa da minha vida. Meus pais, Inácio e Maria Lúcia, sempre dando forças e oferecendo um porto seguro. A outros familiares mais distantes, cujos nomes dariam uma lista imensa, também obrigado pelo estímulo e pela compreensão na medida do possível.

Aos meus melhores amigos, por toda paciência nas horas mais difíceis e por toda coragem que procuraram passar-me – Cecília, Renata, Luíza, Marco, Lucrécia, Daniele, Maicon e Beatriz. Muito obrigado com todas as forças. Àqueles outros com quem esbarrei durante as disciplinas cursadas na Pós-Graduação de diferentes instituições, igualmente agradeço pela troca de experiências, pelas longas conversas sobre as agruras e realizações das pesquisas acadêmicas, pelo bate-papo desanuviador.

Àqueles que, de algum modo, contribuíram para a realização dessa pesquisa. Na FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), agradeço imensamente à gentileza e à presteza de Maria da Glória, Márcia Cláudia e Valéria, que trabalham no CEDOC (Centro de Documentação e Informação em Arte) e me ajudaram muito para conseguir os roteiros do programa. Agradeço também à generosidade de Marcelo Gonçalves, pela gentil cessão do material em seu poder com outros roteiros d'*A Grande Família*. Agradeço, por fim, à Viviane do Globo Universidade e aos funcionários do CEDOC (Centro de Documentação) da TV Globo pela paciência, pelo auxílio e pela eficiência. Não menos

importante, agradeço especialmente ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela importância capital que representa o programa institucional de bolsas de estudos para os pós-graduandos, o que me possibilitou tranquilidade e dedicação necessárias para a realização desse trabalho. Em conjunto com o CNPq, devo agradecer também ao PPGH (Programa de Pós-Graduação em História) com os seus gentis, prestimosos e compreensivos funcionários, que sempre nos ajudam, principalmente, a lidar com os meandros burocráticos obrigatórios.

Por fim, e provavelmente o mais importante, agradeço enormemente à minha orientadora, Denise Rolemberg, com quem compartilhei alguns anos da vida acadêmica – e também algumas aflições e agruras da vida em geral que sempre nos perseguem em meio aos desafios de uma Dissertação de Mestrado. Muitíssimo obrigado pela extrema paciência, pela grande dedicação, pelos ouvidos e olhos bem atentos, pela grande generosidade e pelo carinho.

SUMÁRIO

• Introdução	
Intelectuais de esquerda – entre consenso e atuação política.....	1
• Capítulo 1	
<i>Porões da ditadura</i> – autoritarismo e memória social.....	12
• Capítulo 2	
Oduvaldo Vianna Filho – a formação do intelectual.....	40
• Capítulo 3	
<i>A Grande Família</i> – obra estética e política.....	62
• Considerações Finais	
Revisitar o passado – olhar para o presente.....	127
• Referências Bibliográficas	135

INTRODUÇÃO

Intelectuais de esquerda – entre consenso e atuação política

*Ser artista significa ser contemporâneo. [...]
Ser contemporâneo significa formar
sempre um novo presente.
(Oduvaldo Vianna Filho, 1965)*

Eleger um intelectual como um caminho de análise sempre se apresenta como um desafio analítico. Muito provavelmente em virtude de duas circunstâncias essenciais: é preciso compreender suas ideias e sua atuação social ao mesmo tempo em que se desloca o olhar para as relações sociais e históricas que ele tece. Por isso, ao privilegiar uma abordagem necessariamente histórica dos intelectuais, faz-se mister observá-los em sua trajetória, identificando pontos de permanência e momentos de inflexão, em vez de se preocupar em “encaixá-los” em “gavetas” que os classifiquem e os rotulem em uma posição política, social e/ou cultural estereotipada ou ideal.

Em realidade, essa preocupação em considerar o intelectual a partir de um posicionamento, gerando às vezes até mesmo uma classificação quase taxonômica, é decorrente dos limites imprecisos que caracterizam o grupo social dos intelectuais. Jean-François Sirinelli lembra que muitos dos historiadores, há não muito tempo, não se interessavam nem se sentiam à vontade em tomá-los como objeto de estudo, já que, além de serem associados

às elites, “constituem grupo social de contornos vagos que durante muito tempo foi pouco significativo em termos de tamanho”.

J.-F. Sirinelli, em virtude disso, dedica-se, então, à necessidade de definição do termo “intelectual”, compreendendo seus significados e observando sua extensão. Embora destaque “o caráter polissêmico da noção de intelectual” e “o aspecto polimorfo do meio dos intelectuais”, o historiador francês propõe uma definição que inscreva essa variabilidade a partir de dois vetores – duas acepções de intelectual. A primeira possui maior amplitude e tem um caráter sócio-cultural, pois abarca criadores e mediadores culturais – jornalistas, escritores, professores e uma parcela dos estudantes, por exemplo. A segunda, em compensação, é traçada por limites mais estreitos, valorizando o engajamento intelectual nas questões sociais por intermédio de participação na esfera pública – como a assinatura de abaixo-assinados ou manifestos –, testemunhos ou consciência.

Nesse sentido, J.-F. Sirinelli comenta que as acepções assim propostas não são autônomas, já que ambas trazem “elementos de natureza sócio-cultural, sua notoriedade eventual ou sua ‘especialização’ [...] que o intelectual põe a serviço da causa que defende”. Conclui, desse modo, que o historiador que tomar o intelectual como objeto “deve partir da definição ampla, sob a condição de, em determinados momentos, fechar a lente, no sentido fotográfico do termo”, ou seja, utilizando-se de ambas as acepções e oscilando entre elas para dar conta do meio intelectual e de suas relações sociais.

Esse panorama torna-se decerto mais complexo ainda quando se deseja refletir acerca das relações de cunho político que certamente envolvem a

trajetória dos intelectuais, sendo elas destacadas, negligenciadas ou renegadas por eles próprios. Sobretudo as tensões inevitáveis que se engendram para um intelectual engajado política e artisticamente diante de um regime político autoritário. Confrontado pelas restrições impostas à criação estética e ao posicionamento político na esfera pública, o intelectual vê-se instado a trilhar outros caminhos possíveis – dificilmente há tão-só uma única saída. Daí a importância, ressalte-se uma vez mais, de se avaliarem as possibilidades exploradas pelo intelectual em sua trajetória biográfica valorizando as nuances que se desenham.

Em relação a isso, J.-F. Sirinelli pontua que o intelectual de esquerda se enredou em interações complexas com o poder político, devido ao desempenho, muito frequentemente reivindicado, de sua função “crítica”. A fim de evitar facilitadas identificações, o historiador francês recomenda expressamente que “mais que à direção da paisagem ideológica, é a uma observação da localização dos intelectuais – e eventualmente de seu deslocamento – no interior dessa paisagem que o historiador deve particularmente se dedicar”. A partir disso, deve-se analisar a trajetória sinuosa que o intelectual traça levando em consideração como as ideias vêm aos intelectuais e se difundem por meio deles. Dessa maneira, indaga-se sobre a fecundidade da elite intelectual avaliando sua influência sobre os problemas sociais enfrentados e sua assimilação pela cultura política da época.

Refletindo acerca da influência e da aceitação dos intelectuais no seio da sociedade civil, chega-se à questão da responsabilidade deles, no sentido social do termo. Nesse aspecto, o caminho mais simples leva o historiador a

decidir sobre erros e acertos, proferindo veredictos sobre inocentes e culpados. Entretanto, J.-F. Sirinelli alerta que o ofício do historiador não é realizar um julgamento moral sobre os prós e os contras das influências intelectuais:

o problema não é ético, mas histórico, mesmo que [...] frequentemente tenha sido colocado, inclusive pelo próprio intelectual, em termos éticos. Nem complacente, nem membro, *a contrario*, de qualquer pelotão de fuzilamento da história, o historiador dos intelectuais não tem como tarefa nem construir um Panteão, nem cavar uma fossa comum.

O historiador que se envolver nas teias das ideias políticas e das paixões intelectuais sem efetuar um necessário distanciamento corre um sério risco, portanto, de se ver instado a denunciar *desvios* ou aplaudir ações com as quais concorde ou simpatize. Seu *métier* consiste, então, em produzir conhecimento unicamente histórico. Em nenhum momento, defende-se aqui a ideia da objetividade absoluta dos positivistas e, por isso, se reconhece a subjetividade do pesquisador – realçada, aliás, no estudo dos intelectuais, já que geralmente o pesquisador faz parte dessa categoria social e possui uma atuação na esfera pública. A subjetividade do pesquisador, porém, não pode ser uma justificativa suficiente para elidir um trabalho de cunho realmente historiográfico.

É justamente nessa direção que se abrem as atenções da presente análise. Oduvaldo Vianna Filho representa, nesse sentido, uma interessante figura para a compreensão dos *anos de chumbo* e a discussão sobre as inter-relações entre autoritarismo, Estado e sociedade no Brasil. Não é ocioso pontuar, entretanto, que a força motriz da presente dissertação não se encaminha para uma simples revisão das biografias escritas sobre Vianninha,

nem tampouco leva à construção de uma biografia dele. A intenção, desse modo, está assentada na ideia de tomar Vianninha como um possível prisma de análise de uma geração de intelectuais de esquerda, por meio de sua trajetória profissional e da discussão acerca da ditadura civil-militar e da memória (re)construída do período. Marcelo Ridenti, inclusive, indica que “as trajetórias de vida de artistas e intelectuais – em geral jovens que iniciavam carreiras de sucesso individual, apesar da derrota de seus projetos revolucionários – dão testemunho dessas mudanças [estruturadas na rápida urbanização e na emergência de novas classes médias]”.

A década de 1970 deixa reluzir de modo mais candente as disparidades existentes entre a realidade histórica do cotidiano da época e a Memória construída em meio ao processo de paulatina abertura política e *a posteriori*. Na verdade, deve-se atentar não exatamente para as disparidades em si mesmas, mas sim buscar compreender o que essa distância quer revelar e esconder a um só tempo, a fim de decifrar a lógica do discurso memorialístico.

Nesse aspecto, a Lei de Anistia de 1979 é um símbolo ímpar do consenso social construído em direção à saída da ditadura instaurada em 1964. Ela marca juridicamente o pacto que configura a leitura predominante do passado – uma sociedade brasileira pretensamente democrática e acuada, vítima do *chumbo* autoritário dos militares. A sociedade, assim, jamais teria compactuado com a direção militar de um Estado autoritário erigido sob a égide de um golpe, de modo que sempre esteve, então, defendendo a *resistência democrática*. Até os dias atuais, a essa expressão recorre-se com frequência,

demonstrando o quão relevante é essa construção discursiva e mítica acerca da ditadura civil-militar.

Por conseguinte, Vianninha é situado frequentemente, assim como outros intelectuais de esquerda da época que percorreram trajetórias semelhantes, a exemplo de Dias Gomes, Paulo Pontes ou Gianfrancesco Guarnieri, entre dois polos, via de regra, muito bem delimitados e, por isso mesmo, incomunicáveis. Proveniente de uma notória militância política e cultural nos anos 1960 junto ao Partido Comunista, Vianninha não se posicionou a favor da luta armada. Entretanto, não deixou de lado sua atuação cultural dentro das possibilidades existentes após o golpe de 1964, escrevendo para o cinema e o teatro e também atuando nesses dois palcos. Sofrendo o peso do recrudescimento do AI-5, a televisão passou a ser uma oportunidade interessante de trabalho – ao mesmo tempo, uma questão de sobrevivência e um caminho possível de atuação. A televisão, porém, era a TV Globo, já identificada na época por afinidades, elos, benefícios e articulações com a ditadura. Doravante, Vianninha não só era alvo de preconceito de uma parcela do meio artístico tradicional – para a qual a televisão não era arte, mas sim mero *consumo cultural pasteurizado* –, assim como se via enredado, também intencionalmente, na trama política do país. De um lado, o argumento de alívio e apaziguamento da *resistência por dentro do sistema*, uma forma de discordar e se manifestar utilizando-se das próprias facetas representativas da elite brasileira e da modernização conservadora. De outro, a ideia da crítica à *capitulação dos soldados resistentes que traíram a causa nobre* e contribuíram para a legitimação de um projeto político e cultural reacionário.

Essa polarização discursiva nitidamente evidencia a incessante preocupação em situar Vianninha – e outros intelectuais de esquerda que se relacionaram com a indústria cultural em consolidação – frente à ditadura e, sobretudo, à resistência. Novamente, insiste-se aqui em considerar ambas as argumentações como construções de Memória que nos ajudam a compreender a relação da sociedade brasileira com o passado recente de autoritarismo e barbárie. Entretanto, tais recursos devem justamente servir de base para salientar a variedade e a fluidez que podem certamente existir e vir à tona entre polaridades tão bem demarcadas e reafirmadas, afinal essa polarização, na verdade, simplifica a própria história de disputas culturais intestinas que caracteriza a década de 1970. Nesse sentido, a trajetória de Vianninha deve ser encarada como uma das diversas possibilidades abertas entre os pólos da *resistência* e da *colaboração*. A própria ausência, até hoje no Brasil, de definição em relação ao que se deve considerar como resistência ou *resistência democrática* alimenta a facilidade do posicionamento polarizado que simplifica as ricas experiências que a sociedade criou naqueles anos. Afinal, com a imprecisão do que é resistir, pode-se atribuir, principalmente no pós-ditadura, a todo tipo de atitude uma filiação à resistência, mesmo que a ligação seja bastante tênue e distante, às vezes quase desconexa.

Tendo em vista a análise da trajetória de Oduvaldo Vianna Filho, enfatizar-se-ão os anos finais de sua vida, na primeira metade da década de 1970, a partir de seu trabalho para o programa *A Grande Família*, levado ao ar pela TV Globo entre outubro de 1972 e março de 1975. Vianninha, porém, somente escreveu os roteiros para o seriado entre abril de 1973 e meados de

1974. Considerando que possuía uma formação cultural aprofundada, também muito devido à própria família – o pai, Oduvaldo Vianna, fez bastante sucesso com comédias teatrais e radionovelas –, e um espírito fecundo da militância política desde meados dos anos 1950, *A Grande Família* deve ser tomada, mesmo já após a efervescência da década de 1960, como mais um de seus trabalhos políticos, culturais e profissionais, cuja aura imbuía-se do voluntarismo e do desejo de sair “em busca do *povo* brasileiro”.

Pode-se dizer, entretanto, que *A Grande Família* colocou essa eterna busca do *povo* dos intelectuais de esquerda formados pelas discussões e lutas do pós-Segunda Guerra Mundial em um patamar diferenciado. Além de investir num veículo de comunicação com características extremamente diversas daquelas dos meios em que Vianninha, como outros de sua geração, haviam apostado e se profissionalizado, ele passou a falar para milhões de pessoas ao mesmo tempo, num processo de comunicação de massas. Contudo, outras questões estéticas e políticas colocaram-se como tensões inerentes a essa experiência histórica. Atingir um público de números enormes também significava atentar para outras temáticas e linguagens estéticas que dizem respeito à massificação da informação e de debates de ideias a que Vianninha sempre se propunha. Essa tensão, muito eloquente entre os intelectuais de esquerda no contexto da urbanização da década de 1950 e das agitações culturais e dos acirramentos políticos dos anos 1960, permanecia galvanizando a trajetória de Vianninha. Uma tensão que possivelmente revela, por outro ângulo de observação, a própria “ambivalência” na qual mergulharam boa parte

desses intelectuais em face de um regime autoritário e no estabelecimento de relações com a indústria cultural do período.

Seguindo as diretrizes anteriormente visadas, o Capítulo 1 orienta-se, em primeiro lugar, para a discussão acerca da dinâmica dos anos 1970 no Brasil, valorizando a articulação entre o caráter autoritário do regime e o consenso social que o legitimava. Dessa forma, atribui-se importância, para além das ações oficiais de repressão política, aos esforços da ditadura em relação à criação, à manutenção e à expansão do consentimento voltado à modernização conservadora – salientando, nesse caso, o empenho das propagandas e comemorações oficiais que fortaleciam o otimismo ufanista do país. Destaca-se, nesse quadro, a relevância da ação estatal modernizadora para com a consolidação da indústria cultural no Brasil – e sua ponta de lança, a televisão. Em segundo lugar, analisa-se essa mesma dinâmica social da década de 1970 a partir do debate dos discursos de Memória hegemônicos na sociedade sobre o período da ditadura civil-militar. Nesse sentido, além de lidar com a historiografia que analisa as questões concernentes ao autoritarismo e ao consenso, sobressai a compreensão de que tais lógicas, como discursos de Memória, são fontes para a História, avaliando as suas tensões a partir de silêncios e expressões que traduzem as contradições da atuação de intelectuais de esquerda, a exemplo de Vianninha como intelectual e dramaturgo durante os anos 1970 na TV Globo.

O Capítulo 2 espelha basicamente um mapeamento da figura de Oduvaldo Vianna Filho. Faz-se necessário discutir a trajetória biográfica de Vianninha, sobretudo em seus aspectos políticos, culturais e intelectuais – a

formação familiar, o meio social e a participação ativa na efervescência dos anos 1960. Tal discussão conduz-nos conseqüentemente à década posterior e à sua entrada na Televisão, procurando, por conseguinte, debater a atuação intelectual e estética de Vianninha em outro meio de expressão artística diferente daquele de sua ação e formação, o Teatro. Analisar, por isso, a sua trajetória como prisma de referência dentre outros intelectuais de esquerda que trilharam percursos similares, a exemplo de Dias Gomes.

No Capítulo 3, confere-se lugar privilegiado à avaliação dos programas escrito por Vianninha. Nesse sentido, os roteiros de episódios variados constituem fonte essencial para caracterizar *A Grande Família* e estabelecer uma análise sobre as temáticas apresentadas e o modo pelo qual foram tratadas, alcançando também a repercussão nos meios de opinião pública por meio de jornais e revistas de grande circulação à época. Além disso, constitui-se material bastante interessante o posicionamento público externado por Vianninha em diferentes meios de comunicação como mais uma maneira de dar voz ao objeto da pesquisa e observar suas colocações sobre sua atuação e no embate com críticas estéticas e políticas.

CAPÍTULO 1

Porões da ditadura – autoritarismo e memória social

*Alguns se comportaram bem, outros mal,
muitos os dois ao mesmo tempo. (...) Não era tão
simples como se apresenta hoje.
(Simone Veil, 1994)*

Acerca da ditadura civil-militar iniciada em 1964, as linhas mestras de vitimização de uma sociedade democrática que se viu acuada frente à repressão do Estado, assim como de “caça às bruxas” que acaba por promover um justicamento ainda são predominantes, em certa medida, no entendimento geral da questão. É verdade, todavia, que uma produção historiográfica com outro viés encontra-se em desenvolvimento. Porém, seu alcance, mesmo no ambiente acadêmico, esbarra em certas limitações.

Entre as obras das últimas décadas, deve-se pontuar o estudo já clássico e diferenciado de René Armand Dreifuss sobre a articulação do golpe de 1964. Seu maior mérito está na busca da movimentação social que articulou liderança e legitimidade para a saída autoritária. O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) são apresentados, então, como órgãos ideológicos essenciais que instrumentalizaram a articulação e a intervenção de uma elite dirigente e de um discurso hegemônico em direção ao *putsch*, estabelecendo sólidas ligações

com os militares da Escola Superior de Guerra (ESG). Dessa maneira, Dreifuss pôde pensar a relação entre Estado e sociedade desviando-se da idéia que entrincheira as duas categorias em polos antagônicos e assimétricos, conferindo sentido social e histórico às ligações estabelecidas.

Nesse sentido, é necessário igualmente discutir as bases sociais do regime alicerçado em 1964 e aprofundado em 1968. Para tal, centrar a análise na primeira metade da década de 1970, sobretudo entre os anos de 1969 e 1974, proporciona um panorama bastante profícuo, já que são anos de intensa repressão a determinados grupos das esquerdas, como comunistas e trabalhistas, mas também anos de *milagre* e modernização. Dessa maneira, é preciso lançar mão da compreensão de que as sociedades que vivem regimes autoritários não são simples vítimas dessas construções políticas fortes e exógenas. Os *resistentes* e os *colaboradores* decerto existiram durante a ditadura brasileira e, por isso, merecem atenção do historiador. Boa parte da sociedade no Brasil, porém, não se limita a esses padrões, o que tem de deixar esse mesmo historiador alerta a outros fatores que conduzem à formação de regimes autoritários.

Nesse sentido, e em particular no que concerne ao caso do Brasil, é preciso que a Memória sobre a ditadura – provavelmente tão bem expressa na Lei de Anistia de 1979, conforme interpretou Daniel A. Reis – seja tomada como objeto e não como narradora e intérprete da História. Há necessidade de encará-la em sua construção social, em suas características próprias de seletividade (deliberada ou não) e como discurso que mantém uma coerência sobre o passado.

Denise Rollemberg, em especial, tem-se dedicado a refletir sobre a construção social dos regimes autoritários, tentando estabelecer possíveis relações entre períodos e países diferentes, no sentido de compreender as tensões que envolvem o autoritarismo e a sociedade. Buscando, sobretudo, entender primeiramente as relações entre o Regime de Vichy e a sociedade francesa, Rollemberg tem procurado, a partir dessa compreensão, desmitificar a sociedade brasileira nas suas pontes com o autoritarismo, desvelando as nuances decorrentes das “ambivalências” e das contradições silenciadas na Memória social hegemônica sobre o período. Nesse sentido, suas reflexões sobre a atuação dos membros da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) deixam à mostra, respectivamente, o “pensar-duplo” da “zona cinzenta” que se congratulava com o general Arthur da Costa e Silva e protestava contra a repressão às liberdades civis, e a articulação de setores da sociedade civil em apoio ao golpe sem esconder os signos da cultura política das direitas.

Para tal, suas análises têm buscado inspiração teórico-metodológica em abordagens historiográficas sobre a realidade de outros países que passaram por regimes autoritários. Parece, pois, ser um caminho interessante a ser trilhado como um possível referencial para se compreender o período com outros olhos. Evidentemente que se tenha em mente todas as vicissitudes que envolvem países distintos, regimes políticos diferentes e épocas diversas. A mesma precaução, todavia, aplica-se necessariamente às possibilidades que se vislumbram diante das aberturas descortinadas por comparações que revelam também as semelhanças de experiências históricas díspares. Estudos sobre a

França de Vichy, a Alemanha nazista e a União Soviética stalinista têm demonstrado novas possibilidades de se lerem os regimes autoritários a partir dos consensos sociais que se constituíram e legitimavam as ditaduras.

Recorre-se à França de Vichy, em especial, como um espelho analítico que pode render diferentes frutos para olhar a sociedade brasileira. De um lado, são evidentes algumas diferenças básicas que devem ser pontuadas. A começar pelo contexto que envolve diretamente a Segunda Guerra Mundial, o comunismo e o nazismo – ou seja, um barril de pólvora bélico e político. Além disso, trata-se de um período (1940-1944) durante o qual a França foi derrotada e invadida pelos nazistas, causando uma crise de identidade nacional de grandes proporções – traduzida inclusive no aspecto geográfico: o território francês, com a rendição em 1940, fora dividido em dois, sobretudo até 1942, ao norte sob comando direto dos alemães sediados em Paris e ao sul sob o governo instalado em Vichy dirigido por franceses que colaboravam com os nazistas. De 1942 a 1944, os nazistas decidiram, conforme o andamento da guerra, por ocupar todo o território da França, tornando o Regime de Vichy uma instituição política que legitimava todo o colaboracionismo da direita francesa ali reunida.

De outro lado, semelhanças também podem ser pinçadas dessa conturbada conjuntura. Embora a ditadura brasileira não possa ser caracterizada por um regime de tonalidades nazifascistas, o comportamento político da sociedade francesa frente ao autoritarismo dos nazistas e, principalmente, dos vichystas consiste em interessante fonte de análise. Até 1942, a resistência ao nazismo possuía grandes limitações: nem puramente

resistentes nem somente colaboradores, os franceses exercitaram uma opinião que demonstrava, em geral, sua indiferença e sua apatia para com a situação complicada do país. Era um leque de comportamentos que compunha o que Pierre Laborie conceituou como “zona cinzenta”, um espaço social marcado por muitos outros comportamentos – talvez mais importantes do que as delimitações apuradas de resistência e colaboração.

Além disso, a aproximação da abordagem com a França de Vichy se estende à Memória construída sobre o período, assim como ao desenvolvimento da historiografia que se dedicou à temática. No campo da Memória, desde a Libertação em 1944 até meados dos anos 1970, era predominante a lógica discursiva que isentava os franceses em relação aos desmandos de Vichy e à colaboração com os nazistas. Pierre Laborie destaca, inclusive, que essa estratégia sócio-política constituiu-se uma representação lendária que unificou a identidade nacional francesa alquebrada na guerra por meio da narrativa do mito da resistência. Na esfera da historiografia francesa sobre Vichy e a Ocupação, o paralelismo também se mostra frutífero. Até os anos 1970, grande parte das obras consagradas ao tema se debruçavam largamente sobre a resistência e seu papel social – muitas das vezes, os autores haviam mesmo participado dessa experiência política e procuravam tornar públicas suas reflexões sobre esse passado. Ou seja, Memória e História confundiam-se em grande medida, sem que houvesse uma preocupação em fazer uma distinção analítica. Apenas a partir da obra referencial de Robert Paxton é que os historiadores franceses passaram a se dedicar a estudar a sociedade francesa da época se desvencilhando dos lugares-comuns e das

palavras recorrentes que compunham o acervo da Memória. Esse é, aliás, um segundo passo que permanece tardando a ser dado no Brasil, mesmo pela historiografia se observarmos em nível nacional.

Pensando ainda em outras experiências históricas, das quais é possível retirar considerável proveito analítico, podem-se discutir os traços formadores de consensos autoritários, e estabelecer outros pontos de aproximação que elucidem características essenciais da sociedade brasileira. Primeiramente, tome-se em perspectiva o caso de Cuba. Daniel Aarão Reis conclui que Fidel Castro é, ao mesmo tempo, criador e criatura do consenso que a sociedade cubana permanece reconstruindo após a fase crítica quando do ocaso da União Soviética. Os pilares desse consenso estão centrados na cultura política que valoriza a nacionalidade cubana e a autonomia anti-imperialista. Do ponto de vista das práticas políticas, o consenso consolidou-se sob a prosperidade soviética, sem a qual não seriam possíveis resultados econômicos significativos numa economia dirigida pelo Estado, políticas radicais de distribuição de renda e um extenso Estado de Bem-Estar social. Além disso, a Constituição aprovada em 1976 institucionaliza os mecanismos políticos norteadores e propagadores do consenso: um sistema político que valorizava a participação política da sociedade, enquadrada, porém, nas diretrizes do Partido Comunista Cubano – o único legalmente aceito – e nas *correias de transmissão* de Organizações Populares – como os Conselhos de Defesa da Revolução – e do *Poder Popular* – assembleias eleitas em diferentes níveis. sobretudo nas Américas, possuía uma simbologia de credibilidade e atuação do regime, acompanhados das

consistentes políticas públicas, afora as tentativas de exportar a revolução para a América Latina e a África também foram parte do apogeu desse consenso.

É interessante pontuar como o autor entende o consenso de modo conceitual. Segundo ele mesmo,

o conceito de “consenso”, na acepção com que o emprego para compreender as relações complexas entre sociedades e regimes autoritários ou ditatoriais, designa a formação de um acordo de aceitação do regime existente pela sociedade, explícito ou implícito, compreendendo o apoio ativo, a simpatia acolhedora, a neutralidade benévola, a indiferença ou, no limite, a sensação de absoluta impotência. São matizes bem diferenciados e, segundo as circunstâncias, podem evoluir em direções distintas, mas concorrem todos, em dado momento, para a sustentação de um regime político, ou para o enfraquecimento de uma eventual luta contra o mesmo. A repressão, e a ação da polícia política em particular, podem induzir ao, ou fortalecer o, consenso, mas nunca devem ser compreendidas como decisivas para a sua formação.

O consenso, então, envolve todas as nuances possíveis de comportamento social e opinião que contribuem para a legitimidade e a continuidade de um regime político – envolvendo, por isso, matrizes culturais e práticas políticas. Muito semelhante é a percepção de Patrizia Dogliani sobre a dinâmica da montagem do consenso social na Itália fascista. Por um lado, o consenso que enredava o fascismo e o *Duce* ganhou verdadeiros ares de religião laica, na qual a política tomava o aspecto dos grandes espetáculos públicos. Além disso, a teia que envolvia esse consenso abarcava igualmente uma série de instituições oficiais que procuraram canalizar, do modo considerado adequado, a participação política da sociedade civil – a exemplo

de toda a atenção do Estado fascista voltada para o aprimoramento físico e mental da juventude, além da preocupação com o esporte e o lazer. Por outro lado, enfatizando essa variação de tonalidades de opinião – que fogem ao *preto* e ao *branco* das polaridades simplificadoras –, a autora lembra que a mudança de percepção da historiografia sobre o fenômeno histórico do fascismo na Itália – deixando de lado, justamente, a ideia-chave que refundou a República, as duas décadas do fascismo como um *parêntese* na história liberal da Itália – permitiu

compreender a capacidade do fascismo de construir uma sólida base de consenso, favorecida pelo crescimento de certas camadas urbanas da população essencialmente católicas, dependentes do crescimento de uma estrutura estatal burocrática e assistencial devido à expansão, em Roma, dos Ministérios e, sobretudo, das Entidades (Obras) nacionais destinadas a sujeitos coletivos [...]. Entidades e estruturas de partido que, uma vez ramificadas nas províncias, necessitavam de pessoal inscrito no PNF [Partido Nacional Fascista]. [...] Trata-se de um enquadramento de massas que segue a existência do indivíduo, homem ou mulher, do nascimento até a morte.

Ainda sobre a Itália fascista, Didier Musiedlak complexifica esse quadro ao chamar atenção também para a importância da propaganda fascista, que disseminou a identificação de Benito Mussolini com o *homem novo* que deveria advir das transformações por que a Itália começava a passar. Além de reafirmar as várias facetas do Partido Nacional Fascista, que o permitiam enraizar-se em diferentes setores da sociedade e forjar uma característica essencial de coesão à nação, o autor lembra a política externa expansionista que retomava o

passado longínquo do Império Romano para objetivar a reconstrução da grandeza nacional.

Musiedlak lembra ainda a dupla acepção que a palavra “consenso” traz em sua etimologia, significando consenso e consentimento. Analisando a configuração da ditadura fascista e destacando seu dinamismo contextual conforme as relações de força e o alcance das ações estatais, o próprio autor conclui que os comportamentos de obediência, indiferença, aprovação e adesão constituem o êxito que o regime obteve em interiorizar normas sociais que vão além dos códigos legais escritos. Por isso, “mais do que opor consenso e consentimento, parece legítimo insistir na sua imbricação ao tentar identificar elementos mais distintivos que contribuíram para assegurar a adesão dos italianos durante o período fascista”.

Retornando nosso olhar para o Brasil, a primeira metade da década de 1970 expressa uma riqueza histórica que somente começa a ser mapeada pela historiografia mais recente que estuda as relações entre a sociedade brasileira e a ditadura civil-militar iniciada em 1964. Nesse sentido, a experiência social da década de 1970 deve ser revista à luz de novos olhares e sob a égide de novas abordagens.

O ano de 1969 se iniciou já sob a figura, a um só tempo, atemorizante e adorada de Emilio Garrastazu Médici no comando do Poder Executivo. O clima de temor e extremismo era evidente principalmente para as esquerdas na vigência do AI-5, desde 13 de dezembro de 1968. Havia um controle mais acirrado dos meios de comunicação, de modo que a censura transparecia mais presente e eficiente. As ações de luta armada foram sendo gradativamente

sufocadas sob pesada repressão ao longo do período, impondo sérias e definitivas derrotas às vanguardas organizadas para a resistência e a *revolução*. Mostrou-se aí toda a precisão da ação da polícia política, re-estruturada com essa finalidade a partir da reorganização dos sistemas de informação e da reformulação da Lei de Segurança Nacional, utilizando-se de todos os mecanismos arbitrários e violentos da tortura a fim de atingir alvos particularmente delimitados.

Se o receio da ditadura se recriava para alguns grupos sociais, houve, contudo e também, uma grande aceitação por “parcelas significativas da sociedade [que] se identificaram com valores e referências dos governos militares”. Nesse sentido, os sistemas de repressão foram coadunados com esforços de propaganda política do regime, que se mostraram profícuos ao trabalhar com signos e significados presentes na sociedade, capitalizando os efeitos positivos do *milagre*. A esses esforços somaram-se as variadas iniciativas de autocensura e de declarado colaboracionismo no meio jornalístico e televisivo, destacando-se seu alto escalão em tais missões.

O consenso que havia sido construído em direção ao golpe civil-militar de 1964 passou por um processo de desgaste com o autoritarismo que não poupou vários nomes que participaram da movimentação da sociedade apoiando o golpe. Por isso, após o recrudescimento definitivo derivado do AI-5, a preocupação de desenvolvimento econômico aliada à veiculação de propagandas que exaltavam o *Brasil grande*, ou o *Brasil potência*, que ali estaria firmando-se, fazia parte da dinâmica do Estado de consolidação do consenso na primeira metade da década de 1970, visando a fortalecer a

legitimidade social do regime. Evidentemente que o regime brasileiro não possuiu as ambições de procurar controlar absolutamente toda a sociedade, como o nazista, o stalinista ou o fascista – daí chamados de regimes totalitários. Porém, foi caracterizado por traços definidores de regimes autoritários desejosos da solidificação do consenso. Nesse aspecto, o sentimento de ufanismo que estava duramente inscrito no lema “Brasil: ame-o ou deixe-o” teve seu auge com o tricampeonato obtido na Copa de 70, no qual havia uma *corrente pra frente* de 90 milhões de brasileiros. Da mesma maneira, essa valorização nacionalista expressava-se pelas altas taxas de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) na primeira metade da década de 1970, que foram simbolizadas pelo epíteto mistificador e grandioso do *milagre brasileiro* – numa referência elogiosa e grandiloquente ao *milagre alemão* de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial.

Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente, na década de 1970, a existência de um projeto modernizador em ciência, tecnologia, comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado, como no caso das redes de televisão, agências de propaganda e outros empreendimentos que davam emprego e perspectivas de carreira às classes médias. A ditadura não deixava de oferecer uma alternativa de acomodação institucional a setores intelectuais de oposição [...]. Buscava atender – à sua maneira, dentro da nova ordem – às reivindicações de modernização que haviam, por exemplo, levado os estudantes às ruas na década de 1960.

O consenso em torno da ditadura no Brasil, portanto, encerra especificidades que permitem vislumbrar o comportamento político da

sociedade brasileira. Uma das ações mais frequentes da ditadura foi procurar institucionalizar jurídica e legalmente o aparato repressivo e autoritário usado para reprimir seus opositores – um conjunto legislativo bastante diversificado e tematicamente disperso, chamado comumente no pós-ditadura de “entulho autoritário”. Isso também foi uma das faces possíveis do processo de modernização conservadora encampado pelo Estado autoritário. Essa busca por legitimidade trouxe consigo inescapáveis pontes e aproximações com setores da sociedade que se dispuseram a negociar, ou mesmo colaborar, com esse processo. Por isso, não é ocasional que o consenso que legitimava a ditadura se tenha transformado numa ruptura irreduzível começada pela Lei de Anistia de 1979, de modo que abertura e ditadura possuem bem mais conexões e interligações do que uma cisão simples e completa.

Os idos de 1970, entretanto, aparecem frequentemente no espectro de anos amargurados e sombrios. Anos durante os quais muitos morreram e outros mais sobreviveram sob a lúgubre penumbra da ditadura. Frente à década anterior, esses anos são iluminados como que inertes e se esquece – por vezes, deliberadamente – os quão movimentados eles foram, no entanto.

Os anos 70, considerados e aperreados como *anos de chumbo*, tendem a ficar pesados como o metal da metáfora, carregando para as profundas do esquecimento a memória nacional. Eles precisam ser revisitados, pois foram também anos de ouro, descortinando horizontes, abrindo fronteiras, geográficas e econômicas, movendo as pessoas em todas as direções dos pontos cardeais, para cima e para baixo nas escalas sociais, anos obscuros para quem descia, mas cintilantes para os que ascendiam. Naquelas areias movediças havia os que afundavam, mas também os que emergiam, surgidos de todos os lados, desenraizados, em busca de referências, querendo

aderir. Anos prenhes de fantasias esfuziantes, transmitidas pelas TVs em cores, alucinados anos 70, com tigres e tigresas de toda sorte dançando ao som de frenéticos *dancing' days*.

Por isso, diante de múltiplas relações, diversos interesses, possibilidades e limitações, o período deve ser compreendido em seu manancial de ricas e variadas experiências sociais que carregam uma complexidade nada velada e muito candente. A complexidade, destarte, deve ser a chave-mestra que envereda o olhar para os personagens da época. Evita-se, assim, a adesão a dicotomias que simplificam e empobrecem a análise do processo histórico e que têm por principal preocupação categorizar os entes sociais em trincheiras maniqueístas. Nesse caso, é necessário ter por princípio que as sociedades que vivem regimes autoritários não se conformam em simples vítimas de tais construções políticas fortes e exógenas. As definições depuradas de *resistente* e *colaborador* identificam certamente a existência de alguns atores sociais durante a ditadura civil-militar – que não devem ser negligenciados pela historiografia nem por essa razão nem por outras que se apresentem. São tão-somente alguns, porém.

A narrativa memorialística ainda predominante no Brasil prossegue estabelecendo o preceito que transformou a ditadura em

corpo estranho. (...) Apagou-se da memória o amplo movimento de massas que, através das Marchas da Família com Deus e pela Liberdade, legitimou socialmente a instauração da ditadura. Desapareceram as pontes e as cumplicidades tecidas entre a sociedade e a ditadura ao longo dos anos 70, e que, no limite, constituíram os fundamentos do próprio processo da abertura lenta, segura e gradual. (O itálico encontra-se no original)

A Lei de Anistia de 1979, retomando a visão do autor, consiste no grande marco histórico e político que espelha e aprofunda essa Memória que inocenta e vitimiza a sociedade civil e que demoniza e acusa os militares por todas as atrocidades cometidas, além do autoritarismo e dos problemas de fundo sócio-econômico que a ditadura de 1964 legou para a década de 1990. Como a própria etimologia da palavra atesta, a *anistia* trouxe o *perdão* e o *esquecimento* em relação a tudo o que fora cometido no passado. Entretanto, uma amnésia pura e simples, sem deixar rastros, não é passível de realização integral em processos históricos. O silêncio consensualmente constituído e estabelecido significou, por outro lado, a edificação de uma narrativa acerca do passado que lastreasse tanto aquilo que não deveria ser dito assim quanto os eventos, as pessoas e as características que precisavam ser lembradas e repisadas. Daniel Aarão Reis ressalta, inclusive, a respeito da Anistia de 1979, os “verdadeiros *deslocamentos de sentido* que se fixaram na memória nacional como verdades irrefutáveis, correspondentes a processos históricos *objetivos*, e não a versões apropriadas por seus autores”.

A uma sociedade civil que em nada contribuiu e que se flagelou com as masmorras das arbitrariedades juntou-se a esquerda revolucionária, formando-se um conjunto unificado e altissonante que clamava por democracia. A memória sobre a história recente do país com grande legitimidade elaborou, dessa maneira, o mito da *resistência democrática*.

Ancorada na Lei de Anistia, a Memória sobre os *anos de chumbo* foi a narrativa construída sobre o passado recente que conseguiu, até esse

momento, dirimir maiores tensões e diluir problemas de um “sentimento coletivo de má consciência”. Essa Memória, tal qual nos alerta Michael Pollak, girando em torno de “acontecimentos”, “personagens” e “lugares” reiteradamente expressos e selecionados nas narrativas individuais, saiu-se exitosa em fornecer uma identidade suficientemente solidificada que demoliu a multiplicidade das ações pessoais e dos grupos políticos e silenciou acerca das contradições presentes nas trajetórias individuais e políticas.

O enquadramento realizado nessas narrativas que concorrem e se tangem no tecido social deve ser observado “através de sua função de identificação, uma estrutura coerente de organização do esquecimento”. Em virtude disso, como preconiza Pierre Laborie, o historiador não deve exclusivamente distinguir a Memória da História, como se simplesmente separasse o falso do verdadeiro, em facilitadas classificações. Também deve erigir a Memória em um objeto da História. O importante, portanto, não é ater-se à fidelidade factual ou histórica do passado, mas sim decodificar a narrativa memorialística em sua apropriação e instrumentalização. Nesse sentido, “a inteligibilidade do fenômeno de apropriação passa pela compreensão do modo de presença no mundo dos contemporâneos [aos eventos] e pela atualização dos sistemas de representação que o constroem”. Discutir os fundamentos da Memória da resistência significa, na prática, de um lado, preservar as narrativas que a formam nas funções que lhe cabem e, por outro, engendrar a historicização desse movimento, um passo de uma caminhada que ainda mal parece ter começado em terras brasileiras.

O vasto material de lacunas e incertezas, que cerca o historiador brasileiro que se volta para o período da ditadura civil-militar a fim de analisar a Memória e compreender os personagens históricos em suas trajetórias e em seus contextos, deve ser localizado como ponto de partida. “Os silêncios da memória parecem traduzir, mais globalmente, a recusa à complexidade da História e às contradições que ela põe em evidência”.

Imbuindo-se desse espírito, deixa-se de procurar classificar personagens históricos como Oduvaldo Vianna Filho segundo o dualismo corriqueiro e excludente de *resistente* ou *colaborador*. Ou ainda, antes *resistente* e depois *colaborador*. O intelectual de esquerda brasileiro nos anos 1970 se encontrou, na verdade, envolvido nas teias da complexidade da “ambivalência”. Conforme Laborie apresenta-nos, o conceito dispensa o julgamento moral para qualificar as contradições além de termos antinômicos. Debatendo o comportamento e a opinião dos franceses sob o Regime de Vichy, o historiador francês conclui que “eles puderam ser, simultaneamente, durante um tempo mais ou menos longo, e segundo o caso, um pouco os dois ao mesmo tempo”. A ambivalência permitiu aos franceses sob o autoritarismo de Vichy e o nazismo da Ocupação viver e transitar entre polos opostos sem que isso lhes expressasse um conflito resultante de um paradoxo insolúvel. Foram concretamente homens duplos, vivenciando um “pensar-duplo [que] aparece como uma forma de resposta social a alternativas julgadas insuperáveis, uma resposta datada e a ser olhada como tal, como uma tentativa patética de adaptação entre o desejo e o possível”.

Retomando o processo, em larga escala, de modernização conservadora, a duplicidade caracteriza vivamente a década de 1970, período de muita movimentação e muito brilho que se traduziam no crescimento vertiginoso da indústria cultural brasileira. Foram anos verdadeiramente flamejantes e emergentes para o mercado de consumo cultural que iniciava sua massificação. A citação, embora longa, dá conta da rede de relações que se formou nessa seara que envolve telecomunicações, cultura de massas, publicidade, Estado e setor empresarial:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente. As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o INL, o SNT, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em banca de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa.

Detendo-se, então, à formatação industrial do aparato televisivo, não é ocioso reforçar que a década de 1970 foi uma época dourada para a televisão brasileira, especialmente para a TV Globo. O poder social e o lugar simbólico que ela ocupa hoje deriva do grande desenvolvimento por que ela passou nesses anos, impulsionada pelo decantado “Padrão Globo de Qualidade”. Marcos Napolitano destaca que esse epíteto encarnava, “para os críticos de esquerda, a antítese da realidade brasileira, miserável e subdesenvolvida, mascarando um mundo cheio de contradições ao criar um produto cultural belo e asséptico”. Há que se lembrar que tais críticas sejam mais posteriores aos anos 1970, também pelo fato de que alguns expoentes intelectuais de esquerda, com influência na esfera cultural, foram contratados pela TV Globo.

A importância indiscutível que a TV Globo alcançou na década de 1970 é derivada também de um histórico em que o seu êxito mostrou-se acachapante a partir do cenário da década anterior. Desde as primeiras transmissões televisivas realizadas no Brasil em 1950, a TV Tupi destacava-se dentre outras emissoras tanto pelo seu pioneirismo quanto pelo potencial empresarial que a sustentava, já que fazia parte de um conjunto de empresas da área de comunicação pertencentes a Assis Chateaubriand. O golpe civil-militar de 1964 encetou a prioridade de modernização do país de modo eminentemente conservador, de maneira que cargas políticas não se descolavam das manifestações culturais e ações governamentais visando à dinamização econômica que culminou no *milagre* do início da década de 1970. Nos domínios da televisão, a modernização conservadora impingiu amarguras e crescimentos, exações e sofisticções.

Em 1964, quando os militares assumiram o poder, a Tupi era a emissora líder, seguida de perto pela Excelsior, em ascensão. Embora Chateaubriand e seu conglomerado tenham apoiado o golpe, não se adaptaram às novas condições políticas e econômicas do país. Durante os anos 1960 e 1970, a Tupi acumulou dívidas; o fim dos empréstimos governamentais nos padrões anteriores [através de bancos oficiais, sem exercício de controle centralizador de conteúdo] levou a emissora, incapaz de se organizar como empresa competitiva, à falência.

A TV Tupi mostrou-se fundamentalmente inabilitada para seguir o ritmo de modernização econômica do país, mantendo sua estrutura interior essencialmente burocrática. Emitia sinais, desse modo, de que a formação da televisão brasileira como um setor importante da indústria cultural no país necessitava de outras bases no que diz respeito à cultura financeira e empresarial.

Em contrapartida, a TV Excelsior, cujas emissões iniciaram-se em 1960, foi a primeira a investir numa administração da televisão propriamente como uma empresa, disputando profissionais de outras emissoras e redefinindo a forma de vender o espaço publicitário. Inovou também ao apostar em programas de produção eminentemente nacional. Com isso, chegou a alcançar a liderança em audiência nos anos de 1962 e 1963. Entretanto, as relações de proximidade e apoio político da emissora ao governo de João Goulart, sobretudo nos laços com o proprietário e presidente da emissora, Mário Wallace Simonsen, acarretaram na perseguição política que a ditadura empreenderia para acabar com a emissora, em conjunto com pressões econômico-financeiras oficiais.

A fundação da TV Globo, por sua vez, se relaciona diretamente ao processo de empresariamento por que as indústrias de comunicação de massa brasileiras passam a partir da década de 1940. A trajetória da emissora pode ser resumida da seguinte maneira:

o percurso da Rede Globo começa nos anos 50, quando no governo Juscelino Kubitschek é concedido um canal ao grupo Roberto Marinho. Suas empresas congregavam o jornal *O Globo*, em circulação desde 1925, a Rio Gráfica Editora (produtora e distribuidora de revistas em quadrinhos, fotonovelas etc.) e a Rádio Globo, fundada em 1944. Mas é somente mais tarde que o canal de TV é ativado; em 1962 a emissora se associa ao grupo americano Time-Life, que tinha interesse em estrategicamente ocupar espaço nos meios de comunicação da América Latina. O canal 4 (RJ) começa a operar em 1965, e no ano seguinte a emissora penetra em São Paulo, com a compra da TV Paulista. No entanto, é a partir de 1969, num processo conjunto de consolidação empresarial, ampliação da rede e conquista de audiência, que a Globo vai firmar sua posição no espaço audiovisual brasileiro. Com a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel, sua rede televisiva se amplia, passando a cobrir parcelas significativas do território nacional. Um marco importante é a inauguração do “tronco sul” (1969), interligando Curitiba e Porto Alegre; um ano depois, diversos outros troncos formam uma rede ampla e tecnicamente eficaz, substituindo os antigos *links* que interligavam as capitais.

Esther Hamburger traça com clareza o cruzamento complexo que se estabeleceu entre televisão e regime autoritário no Brasil. Embora o peso da censura e da repressão seja o mais destacado quando se trata da década de 1970, mesmo se pensando exclusivamente em relação à televisão, é necessário apontar que o Estado dirigido pelos militares alicerçou a fundamental infraestrutura tecnológica de comunicações que viabilizou e estimulou a constituição de uma indústria cultural que realizava as tão

propagandeadas intenções de *integração nacional*. A televisão, nesse aspecto, insere-se no processo de empresariamento do setor cultural, senão mais bem exemplifica como o meio que mais se capitalizou e se estruturou em direção à modernização. Particularmente, no bojo desse processo, a TV Globo “não foi simplesmente um ator no processo de desenvolvimento de um mercado consumidor e publicitário; foi também um dos principais beneficiários das mudanças”.

As vigas mestras que sustentaram a modificação essencial da programação da TV Globo situam-se na teledramaturgia e no jornalismo. As telenovelas emergiram nesse cenário como programas televisivos que proporcionavam às emissoras alta lucratividade, não somente devido à audiência que lastreava o interesse da publicidade (o que implicou, por conseguinte, em quais produtos eram anunciados e por qual preço). Elas se articulavam igualmente com uma rede de consumo de produtos conexos estimulados pelo desenvolvimento ufanista do país e pelo signo de modernidade que as telenovelas passaram a imprimir como marca de sua narrativa. Nesse sentido,

a história das novelas se confunde com a história da própria televisão, do mercado consumidor, da indústria fonográfica, estimulada por trilhas sonoras, e do ramo da pesquisa de mercado, incrementado pela demanda de anunciantes e emissoras. [...] Novelas vendem moda, música e outros produtos.

No que diz respeito ao jornalismo, pode-se levar em consideração a percepção de Walter Clark acerca dos marcos evolutivos nesse setor. A TV

Globo conquista enorme notoriedade em 1966 em razão da cobertura histórica que realiza sobre a grande enchente que se abateu sobre a cidade do Rio de Janeiro no início do ano. Com a programação parcialmente interrompida em razão da decisão de mostrar o desastre, a TV Globo promoveu uma campanha humanitária que visava a ajudar as vítimas, o que deixou uma marca indelével nos cariocas que lhe assistiam. Três anos depois, nascia o *Jornal Nacional*, aproveitando-se do processo gradativo de nacionalização da programação televisiva a partir da implementação do instrumental tecnológico desenvolvido pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), transformando a emissora carioca em uma rede televisiva de alcance realmente nacional.

A TV Globo passou, assim, nos anos 1970, a investir numa administração empresarial altamente profissionalizada, aprofundando algumas das mudanças que começaram a ser realizadas no mercado cultural televisivo pela TV Excelsior a partir de meados da década anterior. Walter Clark, inclusive, qualifica todo o conjunto de modificações internas, a exemplo do investimento crescente em telenovelas e do reajuste do preço cobrado pelas peças publicitárias, como um “trabalho científico de televisão”, adquirindo gradativamente um “ritmo fabril bem organizado”.

Nesse sentido, a emissora criou e difundiu o famoso “Padrão Globo de Qualidade”, “um corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora”. A grade de programação resultante desse complexo de mudanças procurava atribuir o menor espaço possível à improvisação e à imprevisibilidade, de modo a afiançar um tempo hábil de reformulação da programação em caso de censura e garantir uma estabilidade

das produções. Investindo maciçamente na parte técnica e na organização da programação, a TV Globo visou a qualificar e manter a audiência, produzindo sua massificação. Era nítida e deliberada a conformação de uma indústria cultural que passava a produzir uma cultura de massas voltada para o consumo.

Se as telenovelas espelham de maneira mais acabada o refinamento e a massificação, há a diversificação de atuação do grupo de Roberto Marinho em áreas conexas à TV Globo, a demonstrar também o empresariamento do setor, como a indústria fonográfica, através da criação da *Som Livre*, que produzia as trilhas sonoras das próprias telenovelas; e como a questão de “responsabilidade social”, por meio da Fundação Roberto Marinho, atuando principalmente na área da educação.

Aliada a esta modernização tecnológica, a Globo irá criar as bases para uma perfeita produção de cultura industrializada, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada. Ou seja, a emissora incorpora, como nenhuma outra, a necessidade de montar uma indústria cultural adequada à nova fase de desenvolvimento.

O empresariamento profissional crescente da TV Globo mostra como o espírito empreendedor do tipo “capitão de indústria”, tal qual Chateaubriand, necessitou transformar-se para erguer uma sólida indústria cultural no Brasil, com empresas ligadas à comunicação e à cultura, imersas em conglomerados maiores que envolvem diferentes setores econômicos. Não ocasionalmente, a TV Globo venceu a disputa com a sua principal rival, a TV Tupi – a centralidade

e a organização empresariais ágeis da primeira contrastaram com a lentidão burocrática da segunda.

CAPÍTULO 2

Oduvaldo Vianna Filho – a formação do intelectual

É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa.
(Oduvaldo Vianna Filho, 1962)

Apesar de reiterar que o objetivo central dessa análise não se constitui em escrever uma biografia de nosso intelectual, não se pode deixar de lado nem ignorar a trajetória de vida que Vianninha construiu antes de trabalhar com *A Grande Família*. Além de o seriado ter feito parte somente do final de sua vida, todo o amadurecimento e a permanente reconstrução profissional e intelectual por que atravessou Vianninha são imensamente importantes tanto para se compreender o significado daquele momento em sua vida, quanto para dar subsídios à análise que se quer fazer aqui em torno das questões que envolvem autoritarismo, resistência, intelectual e sociedade.

Utilizar-se do itinerário político e cultural de Vianninha também representa um desafio analítico, por outro lado. Sem fugir à regra das linhas fragmentadas e rotas sinuosas, problemas de reconstituição biográfica frequentemente complexificam a questão. Jean-François Sirinelli, inclusive, destaca que as trajetórias de vida necessitam, além de um mapeamento, principalmente de interpretação, não bastando, portanto, uma descrição linear

desse caminho nem tentativas abusivas de generalizações. “A extrema diversidade das situações individuais impede que se chegue a explicações globalizantes. O que não dispensa – pois não é contraditório – localizar os campos magnéticos [...] que, num determinado período, atraíram os intelectuais”.

Oduvaldo Vianna Filho nasceu no Rio de Janeiro a 4 de julho de 1936. Sua história de vida condensa atividades profissionais e políticas variadas e encadeadas – ator, dramaturgo, roteirista, ensaísta, ativista político e agitador cultural. Essa gama de atuações apresenta de modo bastante elucidativo o quão atuante foi esse personagem na História recente brasileira.

Esse leque de atividades remete também ao aspecto polimorfo do setor social intelectual, conforme lembrado por J.-F. Sirinelli. Vianninha articula exatamente as duas dimensões da definição de intelectual proposta pelo historiador francês, já discutida anteriormente, sendo criador e mediador cultural com a escritura de seus textos para diferentes suportes de comunicação e sempre procurando atuar no seio da sociedade civil por intermédio do engajamento político e cultural. Em razão dessa atuação diversificada e consistente na esfera pública, é importante, seguindo as advertências de J.-F. Sirinelli, estabelecer as ligações da trajetória de Vianninha com as redes pessoais, intelectuais e geracionais.

A diversificação de atuação de Vianninha provavelmente é também derivada de sua filiação familiar. Seu pai, Oduvaldo Vianna, igualmente esteve ligado diretamente à dramaturgia e à militância política, tanto quanto sua mãe, Deocélia Vianna.

O pai trabalhou como jornalista, dramaturgo, cineasta e radionovelistas. No início do século XX, escreveu em diversos jornais conhecidos à época, como *A Noite*, e também começava a encenar suas primeiras peças. Fez bastante sucesso durante a década de 1920 com espetáculos teatrais. Seu êxito como dramaturgo o levou também a dirigir peças de teatro durante as duas décadas seguintes. Sua qualidade e a boa recepção de seus textos junto ao público e à crítica especializada proporcionaram a Oduvaldo Vianna a concessão da Medalha de Honra ao Mérito pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) em 1963, destacando-se seus trinta anos de carreira coroada por inúmeros aplausos das plateias teatrais. Além disso, Oduvaldo Vianna também obteve prestígio artístico com diversas radionovelas que escreveu durante as décadas de 1940 e 1950, conquistando um público bem maior para além da plateia acostumada a frequentar teatros nos centros urbanos brasileiros. Por outro lado, a militância política esteve constantemente atrelada à criação estética de Oduvaldo Vianna. Várias peças suas, como a respeitada e elogiada *Amor*, de 1933, trazem temáticas sociais importantes e modernas – no caso da peça citada, a moderna defesa do divórcio como meio de liberação amorosa. Atuou também no campo da política *stricto sensu*, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e até mesmo se candidatando a deputado estadual pelo partido em São Paulo em 1945.

A mãe, em realidade, foi a segunda esposa de Oduvaldo Vianna. Trabalhou um pouco mais com a afinidade literária, trilhando a carreira de escritora e radionovelistas. Novamente, o rádio foi o meio de comunicação por meio do qual Deocélia Vianna ficaria conhecida do público, não somente por

suas radionovelas, sucesso em conjunto com o marido. Lidando diretamente com o público feminino, comandou, na década de 1950, programas de rádio que faziam as vezes de “consultório sentimental”, como o intitulado *Madame d’Anjou*, constituindo-se parte de uma conjuntura cultural caracterizada pela expressão de pensamentos, informações e discussões comportamentais através do rádio.

Muito cedo, Oduvaldo Vianna Filho inevitavelmente tomou contato com os mundos da arte e da política. Já adolescente, em 1950, começou a destilar sua verve política, filiando-se à União da Juventude Comunista, ala do PCB destinada a congregar os jovens brasileiros para a *conscientização* e a ação política. A partir de meados da década de 1950, Vianninha iniciou sua trajetória profissional e política, participando de vários momentos-chave nesse percurso de agitação cultural e se unindo a diversos nomes da intelectualidade de esquerda que formariam um conjunto geracional importante nas décadas seguintes.

Vianninha organizou em 1954 o Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao lado de Gianfrancesco Guarnieri, como uma das tarefas da militância cultural do PCB. Um ano antes, havia ingressado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. Porém, já em 1955, abandonou o curso devido à forte ligação que estabelecera com o teatro, atuando em peças amadoras. Em 1956, o TPE associava-se ao Teatro de Arena, palco de experiências estéticas e políticas extremamente marcantes. Ainda no mesmo ano, já atuando em peças montadas no Arena, Vianninha teve seu talento reconhecido como melhor ator coadjuvante com a concessão do Prêmio Saci, conferido pelo jornal *O Estado*

de S. Paulo, e do Prêmio Governador do Estado, do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo.

Em 1957, Vianninha casou-se com Vera Gertel, contemporânea de fundação do TPE. Na verdade, o nome de sua primeira esposa aqui aponta para a estreita trama que se tecia entre as esferas pessoal, profissional e política. Além de sua filiação ao PCB e sua militância político-cultural, seus pais, Noé e Rachel Gertel, também eram membros do PCB, indicando as teias de relações que se mesclavam.

O ano de 1958 também foi um marco na trajetória de Vianninha. Como ator em *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri que inaugurou uma renovação das artes cênicas no Brasil, ele ganhou maior destaque e se engajou definitivamente no teatro que falasse do/ao *povo brasileiro*. Essa renovação começou com esse pioneirismo, no Brasil, em “colocar no palco o cotidiano dos trabalhadores”, e se consolidou com a entrada do teatrólogo Augusto Boal no Teatro de Arena e a realização do Seminário de Dramaturgia.

Esse seminário desencadeou mudanças importantíssimas no teatro brasileiro do final dos anos 1950 e provocou, por isso, consequências duradouras. A grande preocupação artística e intelectual dos atores reunidos nesse seminário residia em buscar uma dramaturgia que fosse considerada autenticamente brasileira, não só na temática, mas também englobando a autoria, a direção e a interpretação das peças teatrais. Pode-se observar em tal diretriz justamente a vontade precursora de *conscientização do povo brasileiro*, que marcou profundamente os debates intelectuais das esquerdas nos anos

1960 – um nacionalismo que resgatasse o *Brasil profundo*, o brasileiro verdadeiro e fidedigno, e levasse à modernização dessa tradição que não deveria ser esquecida nem perdida. Retomando as palavras de Vera Gertel, que traduzem bem o espírito intelectual que ali se firmava:

Mas o Arena começou a ficar pequeno para o [Oduvaldo] Vianna [Filho], que tinha intenção de ampliar essas plateias. O problema era fazer o teatro popular. Ninguém sabia bem o que era isso, mas se queria chegar a ele; não só ao teatro, mas à arte popular.

A partir das experiências de debates e reflexões que faziam parte do Seminário de Dramaturgia nasceu, da lavra de Vianninha, em 1959, a renomada peça *Chapetuba Futebol Clube*, que usufruiu do prestígio alcançado com a encenação anterior de *Eles não usam black-tie*. A peça discute a paixão pelo futebol e as armações que acontecem nos campeonatos, bem como a ingenuidade de jovens que não se dão conta disso, obcecados por um sonho ou uma ideia imposta. Por essa peça, a ele foram atribuídos os Prêmios Saci, Governador do Estado e da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Em face das limitações do Teatro de Arena diante das ambições de expansão e popularização das artes cênicas, Vianninha já em 1960 se desligou do Arena em São Paulo e foi para o Rio de Janeiro. O ponto de partida para essa nova fase intelectual foi a encenação de sua mais nova peça, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, na Faculdade de Arquitetura, na Urca, em 1961. A mais-valia, fundamento do modo de produção capitalista, é o tema da

peça. Com diálogos em versos rimados, mostra a briga do proletariado contra a exploração econômica dos capitalistas. Destaque-se a colagem de filmes exibidos ao fundo do palco, selecionados e montados pelo cineasta Leon Hirszman.

A repercussão dessa encenação desaguou na reunião de vários nomes com afinidades intelectuais, estéticas e políticas que se congregaram no Centro Popular de Cultura (CPC), ligando-se à União Nacional dos Estudantes (UNE) desde a sua fundação, no mesmo ano de montagem da peça,

com Vianninha, Carlos Estevam [Martins] (assistente de Álvaro Pereira Pinto, do ISEB [Instituto Superior de Estudos Brasileiros]), Leon Hirszman, Francisco de Assis, Carlos Lyra, Armando Costa, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Paulo Afonso Grisolli, Carlos Vereza, Joel Barcelos, Antônio Carlos Fontoura e, depois, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, João das Neves, Pechin Plá e muitos outros.

O êxito do CPC se espalhou Brasil afora, em virtude da própria busca do grupo de levar cultura, e nisso o teatro, ao *povo* a fim de *conscientizá-lo* e lhe superar o *atraso*.

Uma comitiva de cerca de 25 dirigentes da entidade [a UNE] e integrantes do CPC percorreu os principais centros universitários do país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira, envolvendo a ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo.

Ademais, à comitiva por centros universitários, que reuniam um público majoritariamente das classes médias somou-se o trabalho do CPC em apresentar e encenar peças teatrais em praças públicas, favelas, associações civis e sindicatos. Sempre seguindo e reforçando o objetivo de *ir ao povo brasileiro* para sua *transformação* radical.

Sem dúvida, o impacto dessa caravana em viagem cultural pelo Brasil foi enorme. Afinal, o país, de dimensões continentais, ainda enfrentava dificuldades consideráveis em termos de integração de uma malha de transportes, além de inexistir à época uma rede nacional de telecomunicações, ideias e comportamentos tão eficiente quanto a televisão, consolidada somente na década seguinte.

É importante ressaltar que as cisões nas esquerdas brasileiras que ficariam tão notórias após o golpe civil-militar de 1964 já estavam presentes em todas essas manifestações político-culturais. Estavam, entretanto, nos subterrâneos dessas atuações, pois, “no pré-1964, a união de forças de esquerda pelas reformas de base era mais forte que as rivalidades entre elas, [...] tão mais forte quanto mais se estreitavam as bases sociais das esquerdas”.

A grande característica das criações artísticas realizadas pelos integrantes do CPC consistiu no destaque capital à tarefa política da *revolução brasileira* por meio das artes. O intelectual de esquerda, naquele momento, se estivesse afinado com as ideias políticas em voga, deveria prestar-se como catalisador da cultura do *povo brasileiro* e promotor da expansão da *conscientização política*. Nesse sentido, o caráter estético das obras produzidas pelo CPC ficou submetido, em grande medida, às vontades políticas

revolucionárias que eram vistas como iminentes e inescapáveis. Embora Vianninha destaque-se, de certo modo, desse distintivo que marca o CPC em relação à qualidade de sua produção artística, os prêmios em decorrência de suas peças ficam mais escassos nesses anos. Não é ocasional, inclusive, que o prêmio que ganhou em 1964, pelo texto de *Quatro quadras de terra*, tenha sido conferido em meio ao concurso de dramatização da Casa de las Américas, de uma Cuba pós-Revolução já afinada com a União Soviética.

Essa necessidade de ação política do CPC pode ser encontrada nos problemas considerados por Vianninha sobre as limitações do Teatro de Arena. Quando se descola do Arena, Vianninha já avistava o imperativo de falar do/ao *povo brasileiro*, de modo realmente inteligível.

Eu não me conformava, porém, com a estreiteza dos limites do nosso teatro realista, um teatro dos vícios do capitalismo – não das causas, não das suas manifestações essenciais. [...] É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte.

Nas palavras de Vianninha, encontrava-se, desde então, a obrigação de *conscientizar* os setores populares para sua condição e suas possibilidades de transformação. Para tanto, pensava-se que era necessário chegar até esses setores de maneira compreensível. Ou seja, as experimentações estéticas que poderiam levar a um *homem novo* da *revolução brasileira* estavam subordinadas à missão transformadora e social do teatro.

Finalmente, saliente-se que, “com todas as críticas que se pode e deve fazer às concepções do CPC, é preciso não dissociá-lo da conjuntura de efervescência política nacional no pré-1964”. Isso significa dizer que as realizações artísticas e estéticas do CPC têm de ser relacionadas com o espírito político que norteava as esquerdas da época. Qual seja, a tarefa eminentemente política de lutar pelo desenvolvimento do Brasil por meio de uma revolução que retomasse e atualizasse as autênticas tradições populares brasileiras.

O golpe de 31 de março de 1964 alterou o roteiro pré-estabelecido para a consecução da revolução brasileira. Os agitadores políticos e culturais de esquerda foram severamente afetados por um regime que não se furtou a mostrar sua característica autoritária desde o dia seguinte ao êxito do golpe.

Vários IPM's [Inquéritos Policiais Militares] foram abertos, depois do golpe, contra os integrantes dos vários CPCs, considerados subversivos pelos novos donos do poder. Eles tiveram sobretudo o papel de intimidar a esquerda cultural, que entretanto não se deixou abater, constituindo-se num dos poucos focos de resistência ao movimento de 1964, o qual jogaria ainda mais duro contra eles, em dezembro de 1968, com a edição do AI-5.

Um mundo de ideias e um palco de atuações pareciam ruir de maneira irrecorrível e atônita. “Vianninha e a turma do CPC viram a invasão e o incêndio da UNE – com seu teatro recém-construído – tudo transformado em cinzas. Era o projeto de suas vidas que também desmoronava”. Isso certamente contrastava, por outro lado, com todas as manifestações civis que em anos

anteriores defendiam uma solução militar autoritária e aplaudiram o golpe nos momentos seguintes.

A luta contra a ditadura tornou-se prioridade máxima das esquerdas naquele momento. O golpe e as restrições desde o início dos governos militares, porém, esfacelaram os pontos de aproximação que os fortalecia no acirramento político anterior ao golpe – as divisões já estavam presentes no pré-golpe, com os variados grupos que compunham as esquerdas: Partido Comunista do Brasil (PC do B), Ação Popular (AP), trabalhistas, comunistas do PCB. Socialistas, trotskistas, Política Operária (POLOP) etc. A amplitude dos movimentos sociais que carregavam diversos estratos, como trabalhadores rurais, trabalhadores urbanos, militares de baixa patente, intelectuais e estudantes, foi desarticulada diante do rigor discricionário que somente começava a despontar no horizonte. Estavam sendo solapadas, portanto, as bases de pensamento e ação em direção à *revolução brasileira*.

Daí até o AI-5, o florescimento [cultural] prosseguiu, mas embasado sobretudo nos setores das classes médias que lograram mobilizar-se, ocupando quase sozinhos o campo político da oposição à ditadura, na medida em que as outras classes estavam impedidas de se organizar e fazer representar.

Para aqueles que haviam participado das experiências do CPC, o momento era de protestar contra a ditadura. No caso de Vianninha, a ideia era fazer um teatro que sensibilizasse diretamente as classes médias, setores da sociedade que ainda se encontravam capazes de se organizarem em direção ao confronto com o regime autoritário implantado em 1964. Em conjunto com os

intelectuais, parcela considerável dos artistas não se furtou a se comprometer em protestar contra a discricionariedade do poder instaurado havia pouco tempo. “O primeiro [espetáculo] foi o show *Opinião*. Após o golpe, os principais protagonistas do CPC ligados ao PCB [...] organizaram o show *Opinião*, que viria dar o nome ao teatro onde era montado”.

O *Opinião* era formado pelo chamado Grupo dos Oito: Vianninha (liderando), Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Armando Costa, Denoy de Oliveira, Paulo Pontes, João das Neves e Pechin Plá. Optaram por um show com músicas populares e texto escrito por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, abordando a vida de três personagens: uma moça de classe média da zona sul carioca, um favelado e um camponês. Os personagens falavam de seus conflitos sociais e discorriam sobre os problemas do país. O elenco, composto por Nara Leão – depois substituída por Maria Bethânia –, o sambista Zé Kéti e o cantador maranhense João do Vale, contou com a direção de Augusto Boal. [...] *Opinião* foi saudado pela imprensa como o acontecimento cultural mais importante do teatro brasileiro naquele ano. Uma verdadeira catarse.

Devido à perseguição política que se estabelecera aos *subversivos*, somente um pouco depois o nome do show se transformou na denominação do teatro. Antes, montou-se um aparato velado para que o *Opinião* não fosse impedido de ser realizado, vinculando-o aos integrantes do Teatro de Arena e, assim, elidindo os nomes que haviam participado do CPC.

Logo em seguida, o grupo reunido no Teatro Opinião montou a peça *Liberdade, liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel e interpretada por Nara Leão, Paulo Autran, Teresa Rachel e Vianninha. O próprio Vianninha já denota o confronto com o autoritarismo então vigente.

Evidentemente, a peça preconiza a defesa da liberdade não em seu sentido ideal e abstrato, mas sim como meio e conquista das lutas sociais. Nesse aspecto, esse texto teatral é extremamente ligado ao contexto, mas nem por isso menos importante.

Consciente de si, do seu mundo, [o artista brasileiro] marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão que ser feitas para desaparecer; deixando na história não a obra, mas a posição.

Com essa passagem, Vianninha externa o espírito que imbuía a intelectualidade de esquerda naquele momento – a urgência em protestar contra o poder autoritário, confrontá-lo junto ao/com o público. Angariar legitimidade, enfim, para uma luta política árdua e difícil.

A necessidade premente de marcar posição num terreno político e cultural tão conturbado não está descontextualizada ou antecipada em demasia; pelo contrário. O próprio Vianninha, ainda em 1965, sofreu os constrangimentos do autoritarismo – duas peças suas foram censuradas e tiveram a encenação proibida, *Moço em estado de sítio* e *Brasil pede passagem*, a última em co-autoria com Armando Costa.

Como ator, ele participou ainda do filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, produzido em 1965, que versava sobre a falência dos projetos políticos das esquerdas dos anos 1960 e discutia a amargura dessa intelectualidade com o golpe de 1964. Conquanto a película tenha feito sucesso no Brasil, e mesmo no exterior, Vianninha sempre mostrou desgosto com o filme. Ele próprio havia escrito sobre a mesma temática na peça *Moço em*

estado de sítio, criticando, ainda que generosamente, a geração intelectual de esquerda, da qual fazia parte, que ali ia naufragando quanto às ambições políticas. Entretanto, a peça não teve boa acolhida entre amigos e parceiros profissionais e, por isso, não chegou sequer a ser encenada. Diante da discordância de pessoas próximas *vis-à-vis* à reavaliação de si mesmos num passado então recente,

portanto, ao invés de colocar-se em disponibilidade, autocriticando-se e buscando novos caminhos, alheios, talvez, à ortodoxia, o dramaturgo, seguindo as indicações colhidas em seu grupo de convivência, optou por não perder o norte do engajamento político mais imediato. Assim sendo, escreveu *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em parceria com [Ferreira] Gullar.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come foi escrita e encenada no Opinião ainda no ano de 1965. A peça mistura diversas linguagens do universo popular para falar do protagonista, herói do imaginário brasileiro que, sendo pobre e sagaz, não hesita em lançar mão de recursos ilícitos para alcançar o que deseja. Fez um estrondoso sucesso de público e de crítica, espelhado nos vários prêmios concedidos, inclusive o reconhecido Prêmio Molière. Esse fato foi resultado da própria modificação na concepção da relação entre arte e política, colocada em marcha no Opinião em face da urgência provocada pelo golpe. “Nessa fase, havia uma preocupação estética mais apurada que no período do CPC”.

Em 1966, Vianninha manteve a agitação cultural diversificando sua criação estética e política: escreveu peças menores para o Opinião, além de outros textos com preocupações temáticas diferentes, como *Mão na luva*, na

qual um casal, revendo seus anos de casamento, discute princípios éticos, coerência ideológica, oportunismo e infidelidade. Afora ter atuado em mais dois filmes, *A derrota* e *Mar corrente*, também escrevia para o semanário *Folha da Semana*, que mantinha vínculos com o já então clandestino PCB.

Nesse decurso, as portarias oficiais autoritárias avolumavam-se e tentavam sufocar os grupos de resistência à ditadura que ainda se esforçavam para denunciá-la e combatê-la.

Em 1968, com o avanço das posições defensoras da luta armada contra a ditadura, o grupo Opinião notabilizou-se pela defesa da posição da maioria da direção do PCB, contrária ao enfrentamento armado. Nessa época, Vianninha, Paulo Pontes e Armando Costa já haviam deixado o grupo, para montar outro, embora os integrantes continuassem identificados com o PCB.

O trio uniu-se a Gianni Ratto e Sérgio Fadel para constituir o Teatro do Autor Brasileiro (TAB). A iniciativa fracassou já na estreia, com o musical *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, que pouco público atraiu. No ano de 1968, o acirramento político entre autoritarismo e oposição atingiu seu auge, de um lado, com a Passeata dos Cem Mil e, de outro, com a edição do AI-5 e a contínua reformulação da Lei de Segurança Nacional.

Os teatros do eixo Rio-São Paulo entraram em greve de protesto por três dias. Artistas e intelectuais ocuparam as escadarias do Municipal carioca para denunciar o terrorismo cultural. Vianninha abriu uma faixa com os dizeres “Teatro brasileiro em greve contra a censura, pela cultura”, improvisando comícios-relâmpago. Um crítico ferrenho seu comparece, surpreendendo a todos: Nelson Rodrigues.

Ainda em 1968, Vianninha escreveu a renomada *Papa Highirte*, peça que discutia exatamente a questão da opressão política e social, ligando o Brasil aos países da América Latina. Conclamava o público a não enfraquecer nem desistir de lutar, ou seja, chamava o público à resistência contra o poder autoritário. A exasperação política está refletida nas consequências, até mesmo um pouco esquizofrênicas, que *Papa Highirte* acarreta. De um lado, a peça venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional do Teatro. De outro lado, a Censura oficial proibiu terminantemente e por completo sua encenação, assim como a publicação de seu texto, obrigando-a a onze anos de silêncio.

No último mês de 1968, o AI-5 foi editado colocando em prática uma série de restrições autoritárias que violentavam os direitos civis. A partir do ano seguinte, a reforma da Lei de Segurança Nacional endurecia a criminalização das manifestações políticas opositoras, institucionalizando inclusive as penas de banimento e de morte.

Além de atuar no cinema novamente, o ano de 1969 apresenta uma interessante novidade na trajetória de Vianninha: começa aqui uma relação profissional mais regular com a televisão. É Paulo Pontes que o leva para a TV Tupi, como uma alternativa às variadas limitações em decorrência da ditadura. Trabalhou com o amigo primeiramente escrevendo os roteiros do programa apresentado por Bibi Ferreira. Na TV Tupi, especificamente, permaneceu escrevendo para diferentes tipos de programação televisiva, sendo demitido em 1972.

Nesse ínterim, ainda em 1969, Vianninha escreveu a peça *A longa noite de Cristal*, também exitosa e premiada, inclusive com o Prêmio Molière, uma vez mais. A peça marca exatamente o momento em que Vianninha vê-se instado a se afastar do teatro popular, e inicia uma reflexão crítica sobre o papel das classes médias. A encenação tende justamente a ter contornos autobiográficos, ao se atentar para o fato de que *A longa noite de Cristal* conta a história de um locutor de televisão, dono da voz mais linda do Brasil, um homem impotente diante de um tempo de uma realidade que não pode modificar. Lutando pelos direitos de dar uma notícia que desagrade ao patrão, acaba sendo despedido, passando de homem famoso da TV a apresentador de programa de horóscopos, durante a madrugada, numa rádio qualquer.

No ano de 1970, atuou no cinema novamente no filme *Um homem sem importância*. No âmbito pessoal, Vianninha casou-se pela segunda vez, com Maria Lúcia Marins. O teatro permaneceu sendo uma área de consistente atuação, compondo outro texto com o qual obteve sucesso: *Corpo a corpo*. Essa é outra peça na qual Vianninha investe na reflexão sobre os impasses enfrentados por setores das classes médias que se filiavam politicamente à esquerda e, assim, se deparavam com uma crise de identidade. Além desse texto, Vianninha escreveu e encenou, sob a direção de Sérgio Brito, *Em família*, cuja adaptação para o cinema, feita por ele mesmo, foi laureada no Festival Internacional de Moscou em 1971; a peça foi modificada novamente no ano seguinte, ganhando o novo e definitivo título de *Nossa vida em família*.

O ano de 1972, além de perder o emprego da TV Tupi, marcou sua trajetória pessoal, pois é quando ocorreu o falecimento de seu pai, Oduvaldo

Vianna. Em contrapartida, mais uma peça sua conseguia ser encenada e obtinha êxito: *Allegro desbum*. Novamente, Vianninha retorna ao humor como ponto de passagem para a crítica social. Essa comédia de costumes enfocava exatamente o consumismo das classes médias em razão do *milagre*.

Não ficou muito tempo desempregado, no entanto. Vianninha foi convidado para trabalhar na TV Globo ainda no mesmo ano, começando com adaptações de obras teatrais clássicas para o formato de teleteatro, como *Medeia* e *A dama das camélias*, para o programa *Caso Especial*. Porém, fez enorme sucesso mesmo com a sua entrada, junto com Armando Costa, n'A *Grande Família*, modificando diretrizes básicas do programa e imprimindo suas particularidades – dentre elas, a necessidade de contemporaneidade/atualidade do seriado. *A Grande Família*, além de sua passagem anterior pela televisão, será tratada mais à frente, na parte dedicada a analisar especificamente essa produção e suas relações com a televisão.

Vianninha dedicou-se ao programa *A Grande Família* até o fim de sua vida, escrevendo durante todo o ano de 1973 e até meados de 1974. Nesse ínterim, além de enfrentar um câncer de pulmão, adaptou e atualizou uma comédia do pai chamada *O homem que nasceu duas vezes*, rebatizada de *Mamãe, papai está ficando roxo!*. Mesmo em condições delicadas de saúde, procurou concluir o programa-piloto de *Turma, minha doce turma*, também exibido pela TV Globo. Afora isso, superava o estado crítico para terminar o texto da peça *Rasga coração*, em elaboração desde 1971, com a ajuda de sua mãe, que

fazia a transcrição, datilografava e levava para o filho corrigir à mão. [...] Além de censurada, a peça teve sua encenação e publicação proibidas. Mesmo assim, *Rasga coração* recebeu o primeiro prêmio no concurso do SNT [Serviço Nacional de Teatro], por unanimidade da banca, sendo liberada pela Censura apenas cinco anos depois. No prefácio da peça, escrito em 28/02/1972, o autor dedicaria ao “lutador anônimo político, aos campeões de lutas populares; preito de gratidão à ‘velha guarda’: à geração que me antecedeu, que foi a que potilizou em profundidade a consciência do país”.

Na estreia de *Rasga coração*, somente em setembro de 1979, a peça foi inteiramente aclamada pelo público de modo emocionante, angariando mais um Prêmio Molière para a carreira de Vianninha. Nesse momento, contudo, Oduvaldo Vianna Filho já havia falecido fazia cinco anos.

É interessante pensar brevemente no sucesso que a encenação de *Rasga coração* fez em 1979. A peça foi montada praticamente um mês após a promulgação da Lei de Anistia, num momento em que o país festejava a abertura que se efetivava *lenta, gradual e segura*. Retomando as reflexões de Daniel Aarão Reis, já naquele período a sociedade civil articulava-se para *digerir* os anos de ditadura e aos poucos construía uma memória do período que colocava em lados estrategicamente opostos militares e autoritarismo *versus* sociedade e democracia. A sociedade, portanto, seria vítima de um Estado repressor e teria resistido todos aqueles anos. Essa mitologia da resistência só podia corroborar o êxito de *Rasga coração*. A autoria de Oduvaldo Vianna Filho simbolizava exatamente a consagração da resistência à ditadura; a temática da peça igualmente cristalizava a questão das lutas políticas e intelectuais contra o autoritarismo no país, ligando os embates contra o Estado Novo à oposição ao regime instaurado em 1964. Desse modo, o

sucesso de *Rasga coração* talvez deva ser encarado fundamentalmente como espelho desse discurso de coroação de uma resistência mítica, constituindo-se provavelmente numa verdadeira *comemoração*, no sentido etimológico do termo de “lembrar em conjunto”.

Vianninha foi um autor superpremiado – só o [Prêmio] Molière, foram quatro – que revolucionou a arte cênica brasileira com uma dramaturgia que tem, pelo menos, duas obras-primas: *Rasga coração* e *Papa Highirte*. Ele buscou, infatigavelmente, imprimir sentido político à sua notável produção intelectual, vinculando-a, desde os primeiros escritos, aos deserdados, aos oprimidos e aos derrotados.

Em meio a tantas limitações e pressões, Vianninha soube explorar o potencial de possibilidades com que poderia lidar para manter sua sobrevivência material e política. Utilizou-se habilmente de sua competência textual e artística para atuar em diversos meios de expressão de modos igualmente variados, conjugando-a, na medida do possível, com as visões e as ambições políticas que sempre se mantiveram presentes.

CAPÍTULO 3

***A Grande Família* – obra estética e política**

*No teatro, eu pesquiso.
Na televisão, reafirmo.
Com os dois me gratifico.
(Oduvaldo Vianna Filho, 1973)*

A Grande Família não foi o único texto de Oduvaldo Vianna Filho escrito para a televisão. Na verdade, além dos trabalhos de ator e roteirista no cinema e da consagração que obteve com premiados textos no teatro, trata-se de uma de suas últimas obras de teledramaturgia – e principalmente aquela cujo sucesso televisivo deixar-lhe-ia seu nome indelevelmente ligado.

Nesse sentido, a experiência inicial de Vianninha na televisão se deu com a redação dos textos para a *Companhia Teatral Amafeu de Brusso*. Era uma comédia em forma de teleteatro, apresentada pela TV Excelsior em 1961, que, utilizando-se da metalinguagem, criticava veladamente o conservadorismo e o estrelismo do teatro empresarial e expunha os problemas de infraestrutura de uma fictícia companhia de teatro independente.

Após a *Companhia Teatral Amafeu de Brusso*, Vianninha só voltou a escrever para a televisão em 1964, quando inscreveu dois textos originais seus no Concurso de Teleteatro promovido pela TV Tupi de São Paulo e pela TV Vanguarda do Rio de Janeiro. *Matador* e *O morto do Encantado morre, saúda e*

pede passagem conseguiram, respectivamente, o primeiro e o quinto lugares nesse concurso, evidenciando já nesse momento a grande afinidade com a linguagem televisiva. À época, o teleteatro permanecia sendo o grande formato de ficção televisiva, presente e recorrente desde os primórdios da televisão brasileira. A boa colocação de Vianninha em tais concursos deve ser adequadamente valorizada, tendo em vista que o teleteatro possuía uma produção na qual se investiam maiores recursos financeiros e estéticos, afinal seus autores eram os mais prestigiados ao fazerem, na maior parte das vezes, adaptações literárias de obras clássicas.

Além disso, esses dois textos são importantes nessa trajetória profissional, pois, sendo *Matador* uma obra eminentemente dramática e *O morto do Encantado...* uma comédia de costumes envernizada de *nonsense*, neles estão “prefigurados os dois veios teledramatúrgicos posteriores que Vianninha viria a desenrolar e que chegariam ao seu mais alto grau de representatividade com o trabalho na Rede Globo de Televisão”.

Somente em 1969, entretanto, conforme já foi mencionado, é que Vianninha passou a escrever com maior regularidade para a televisão. Produziu juntamente com Paulo Pontes o Programa Bibi Ferreira, exibido na TV Tupi, no qual emplacou diversos textos teatrais, como *Copacabana via Madri*, *As duas mulheres* e *Trânsito*. Ademais, na mesma emissora, Vianninha também fora responsável pela produção do Programa Cidinha Campos. Os programas na TV Tupi, porém, terminaram, o que o levou à demissão em 1972.

Vianninha não ficou muito tempo sem obras exibidas na televisão, contudo. Foi convidado pela TV Globo para trabalhar como *free-lancer*,

escrevendo textos para o *Caso Especial*. Tendo iniciado em 1971, *Caso Especial* era um programa que repetia a formulação de adaptações de textos teatrais para a televisão com um tratamento modernizado. Possuía uma história completa para cada episódio exibido, não tendo, portanto, uma continuidade seriada.

É realmente possível que Dias Gomes tenha influenciado ou auxiliado na entrada de Vianninha na TV Globo, uma vez que, naquele momento, ele e Janete Clair, sua esposa, já faziam grande sucesso com as telenovelas e ambos escreviam para o *Caso Especial* desde seus episódios iniciais.

Dias Gomes, aliás, foi outro exemplo bastante instigante da trajetória dessa geração de intelectuais de esquerda que recusaram a resistência à ditadura pela via da luta armada e conseguiram trilhar um caminho profissional sólido a partir da iniciativa privada, apesar da/paralelamente à ditadura. Dias Gomes foi militante filiado ao PCB desde 1945 até o início da década de 1970; transitou por diferentes meios de expressão artística (rádio, teatro, cinema, televisão); teve rotas dificultadas e cortadas a partir do golpe de 1964 e com o recrudescimento do regime derivado do AI-5; e fez sucesso com sua produção teledramatúrgica na TV Globo exatamente no momento mais repressor e mais popular da ditadura.

No *Caso Especial*, Vianninha tanto conseguiu escrever textos de sua própria autoria que foram bem recebidos pelo público, como *Ano Novo, vida nova* ou *As aventuras de uma garrafa de champagne* e *Enquanto a cegonha não vem* ou *As aventuras de uma moça grávida*, quanto realizou adaptações de clássicos universais do teatro, como *A dama das camélias*, *Mirandolina*, *Noites*

brancas, Ratos e homens e Medeia, essa última um grande sucesso à época também. Além disso, a TV Globo também providenciou novas adaptações para dois textos consagrados de Vianninha, feitas por ele próprio: *Matador* e *O morto do Encantado morre, saúda e pede passagem*.

Nesses programas, Vianninha seguia as fórmulas consagradas do teleteatro. Por outro lado, havia uma clara e crescente preocupação da TV Globo em produzir uma programação de conteúdo mais nacional e mais popularmente integrado – atores com quem os brasileiros identificassem-se, autores brasileiros, temáticas brasileiras e contemporâneas. Tais diretrizes de conteúdo fizeram parte do decantado “Padrão Globo de Qualidade”, que pretendeu massificar a audiência de modo consistente, apostando na incorporação de novas tecnologias que aprimorassem a qualidade da imagem transmitida e investindo na organização industrial da produção televisiva e da programação diária.

Ao integrar-se a esse núcleo [do *Caso Especial*], Vianninha estaria participando de um projeto que se enquadrava 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 exigiria 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.

É preciso destacar que mudanças fundamentais foram executadas em diferentes setores da TV Globo, desdobrando-se em modificações igualmente decisivas no Departamento de Telenovelas a partir de 1969. É interessante

reafirmar a força que as telenovelas começavam a ganhar nesse momento e salientar que eram o item da programação que fortaleceu definitivamente a audiência televisiva, sobretudo da própria TV Globo. Aliás, o ano de 1969 é quando a TV Globo exibiu *Véu de noiva*, telenovela de Janete Clair “ambientada nos subúrbios cariocas [que] marcou a introdução de uma nova linha de programação ficcional, voltada agora para uma temática contemporânea, assentada sobre a realidade brasileira”. Encontra-se aí um claro redirecionamento do conteúdo das telenovelas, “que se consolidou a partir dos anos 1970 como um produto extremamente popular e lucrativo”. Realizou-se o princípio de resgate e reconfiguração da identidade nacional brasileira, “um espaço privilegiado de problematização da nação”. A temática nacional deu margem inclusive para várias adaptações de clássicos da literatura brasileira em telenovelas exibidas pela TV Globo.

A grande novidade desse tipo de produção consistiu no uso das referências tipicamente brasileiras, e mesmo populares, mescladas com aspectos clássicos melodramáticos e associadas com a cultura massificada que se engendrava no Brasil.

Produto inequivocadamente voltado a grandes públicos, a uma multidão de pessoas, às massas, a telenovela ancora-se, entretanto, em matrizes da cultura popular. Originária de tradições ao mesmo tempo populares e massivas do melodrama – base das narrativas orais, do *romance-folhetim* e das *novelas semanais* de inserção francesa, das *radionovelas* e do *cinema de lágrimas* latino-americano e da *soap opera* norte-americana –, a telenovela compõe o acervo ‘popular de massa’ da grade de programação em toda a história da televisão brasileira e latino-americana.

Os expoentes da teledramaturgia da TV Globo dos anos 1970, sobretudo em sua primeira metade, como *Irmãos Coragem* (1970-1), *Selva de Pedra* (1972-3), *Cavalo de Aço* (1973), *O Bem-Amado* (1973), *Gabriela* (1975) ou *Saramandaia* (1976), expressam essa renovação temática e dramática da telenovela. “Focalizando e antecipando mudanças de comportamento, os folhetins eletrônicos fazem a crônica dos conflitos de gênero e geração que acompanham a liberalização dos costumes, a fragmentação da família e a legalização do divórcio”.

Essa nova relação de conteúdo e linguagem não significou, entretanto, que a produção abandonasse a formatação secular do folhetim e deixasse de lado as linhas mestras do melodrama.

Tratava-se de lidar com questões próprias à realidade brasileira, em moldes realistas, sem perder de vista o entretenimento e a preocupação em atingir o gosto do grande público, e daí a permanência do padrão do melodrama como matriz da narrativa ficcional televisiva.

No terreno da ficção, ao longo da década de 1970, a TV Globo investiu em outros formatos de programas. Para além do teleteatro, já trabalhado por outras emissoras desde o nascimento da televisão no Brasil e também reaproveitado e relativamente modernizado, a TV Globo explorou programas seriados de comédia. É nesse momento que entra na grade de programação *A Grande Família*.

A Grande Família tinha um formato originalmente vindo dos Estados Unidos do *sitcom* (*situation comedy*),

que consiste em uma série de televisão que tenha uma ou mais histórias de humor entrelaçando personagens e lugares comuns como grupos de amigos, locais de trabalho e núcleos em geral. No início, era baseada nas *sitcoms* *All In the Family* e *Father Knows Best*, duas bem-sucedidas experiências com enredos que giravam em torno de uma família. Nos primeiros meses, os roteiros eram assinados por Max Nunes [...] e Roberto Freire. A direção e a coordenação ficaram a cargo do ator Milton Gonçalves. Não agradou nem gregos nem troianos.

Vianninha, então, não escrevia os *scripts* do programa nesse momento, somente vindo a participar da concepção do programa cerca de seis meses após a sua estreia, como decorrência direta das dificuldades que *A Grande Família* enfrentava em sua produção e recepção.

O programa estreara em 26 de outubro de 1972, agradando relativamente ao público, não alcançando, porém, a repercussão que a emissora almejava em termos de audiência. Antes da entrada de Vianninha como principal autor do seriado, circulava à época na grande imprensa, inclusive, a informação sobre a possibilidade de a TV Globo até mesmo deixar de exibir o programa. Em sua coluna diária n' *O Globo*, na qual se dedicava a escrever sobre a programação e o conteúdo da televisão brasileira, Artur da Távola já defendia o alto potencial d' *A Grande Família*, comentando os rumores que se difundiam nos bastidores: "Como não frequento os canais, não sei o destino que lhe dará a Rede Globo. Tenho lido informações contraditórias: que

vai sair do ar; que mudará de horário. Desconheço se há alguma decisão oficial a respeito”.

Uma série de problemas relativos à criação e à direção dificultava o trabalho da equipe encarregada da concepção e da realização do programa, encabeçada pela direção de Milton Gonçalves – que já havia participado com Vianninha do Teatro de Arena em São Paulo. Roberto Freire – também conhecido de Vianninha por ter integrado o Seminário de Dramaturgia – residia na capital paulista e, além disso, não possuía familiaridade com a faceta cômica que dirigira a ideia central do seriado desde o início de sua formulação. Em função disso, seus *scripts* passavam por uma equipe de redatores, à qual era destinada a função de imprimir traços de humor e efeitos cômicos. Só após essa revisão de conteúdo é que os textos eram encaminhados à direção do programa e se procediam aos ensaios.

É provável que Vianninha tenha passado a roteirizar o programa, em abril de 1973, por intermédio de um convite de Daniel Filho, que havia assumido a produção do programa. Foi acompanhado posteriormente por Armando Costa e Paulo Pontes, “grandes amigos, militantes do PCB e ex-companheiros do CPC”. Além deles, Paulo Afonso Grisolli, outro nome bastante ligado a Vianninha desde a década de 1960, foi chamado para ser o diretor d’*A Grande Família*.

Produzir cultura de massa sobre a realidade brasileira conferia legitimidade nacional à TV Globo, por um lado, e oferecia a Vianninha uma oportunidade de alcançar um público realmente popular refletindo sobre o Brasil

da época – objetivo estético e político que enfrentava várias dificuldades para a sua realização em sua longa passagem pelo teatro.

Os pressupostos essenciais da dramaturgia proposta por Vianninha nos tempos do Centro Popular de Cultura, como por exemplo, 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 seriam reafirmados de forma acentuada nos *scripts* produzidos para a televisão. [...] Além disso, o dramaturgo apostava na possibilidade de enveredar por um veículo de comunicação que pudesse oferecer maior amplitude à sua produção.

Se a censura obrigava-lhe a inúmeros dribles e desvios para conseguir fazer um programa que atendesse ao objetivo de crítica e reflexão, Vianninha apostou na família como centro da discussão. Representar suas mazelas, suas conveniências e seus vícios proporcionou dar outra dimensão à questão dos costumes cotidianos, sobretudo aqueles ligados a essa instituição social tão aguerridamente apropriada pelas direitas como célula fundamental da sociedade brasileira e, por isso, necessitada de proteção através da censura.

A concepção original do programa, antes da entrada de Vianninha, visava, conforme a sugestão do título, a estabelecer uma relação de identidade entre a família protagonista, das classes médias urbanas do Rio de Janeiro, e uma hipotética família brasileira, idealmente típica, com a qual a grande massa de telespectadores pudesse identificar-se.

As modificações introduzidas por Vianninha tornaram mais ampla a faixa de possibilidades para essa identificação. A família mudou de endereço, saindo

do famoso bairro de Copacabana para um conjunto residencial no fictício bairro do Jardim Bela Vista, localizado no subúrbio carioca e crivado de problemas de infraestrutura. Essa mudança de residência, com efeito, traz consigo um rebaixamento social, mostrando que *A Grande Família* passava a integrar as classes médias baixas – uma característica de decadência que contrastava bastante com a difundida esperança de ascensão social no período do *milagre*. Na verdade, pode-se constatar nessas modificações um pouco das dificuldades que essas famílias enfrentavam em sua busca de ascensão, e também outro tanto que remete aos problemas advindos com a crise do *milagre*.

Nesse sentido, uma nova fase também foi inaugurada para o seriado no que tange aos personagens que compunham o título, pois vieram a ter perfis psicológicos que fortalecessem comportamentos ou modos de expressão mais facilmente identificáveis com tipos sociais. Uma avaliação das características dos personagens retratados n'*A Grande Família* nos apresenta a maneira pela qual Vianninha esperava representar um núcleo familiar que se colocasse como tipicamente brasileiro e que facilmente fosse associado e identificado como tal pelo público. A família do título do programa se compunha basicamente de sete personagens fixos.

O chefe da família é o veterinário Lineu Silva (interpretado por Jorge Dória), sempre o mais mal-informado acerca das novidades que assolam seu lar. Apresenta o homem que possui a obrigação de prover o lar. Entretanto, esse dever, social e pessoal ao mesmo tempo, compromete inexoravelmente a disponibilidade do horário de lazer e até mesmo sua satisfação com o trabalho, já que necessita obter uma renda que lhe permita oferecer suporte suficiente à

família. O pai de família é bastante caracterizado, em sua condição, por determinadas situações que são recorrentes em diferentes episódios – aparece várias vezes indo à casa para almoçar e retornar ao trabalho; representa uma voz de força e comando quando se vê envolvido nos problemas familiares; está sempre acordando muito cedo para ir trabalhar.

Junto com Irene Silva (Nenê, interpretada por Eloísa Mafalda), Lineu compõe o casal central dos episódios semanais. Carregam, não ocasionalmente, o sobrenome que os tipificam como uma família brasileira qualquer, facilmente identificável inclusive pelo nome. Nenê é, então, mãe e dona de casa por excelência; sempre defende sua posição de gerente das atribuições que a família enfrenta, mediando os conflitos domésticos e cuidando da manutenção da casa. Apazigua as brigas e nunca se esquivava dos problemas familiares, continuamente agindo para minimizá-los. Nos *scripts* de diferentes histórias, Dona Nenê aparece muito ligada ao ambiente do lar familiar, lidando com a limpeza da casa, cozinhando para toda a família, indo ao mercado fazer compras e interferindo nas brigas familiares a fim de evitar um desassossego maior. Além disso, a personagem está recorrentemente associada à atitude cotidiana de assistir à televisão, principalmente quando se trata da telenovela. As telenovelas que compuseram o hábito televisivo de Nenê, aliás, tendem bastante para os melodramas mais tradicionais, como as várias referências à novela *Cavalo de aço* ou ao programa dominical *Só o amor constrói*, que mostrava a trajetória de personalidades que faziam sucesso, nomes ilustres das artes cênicas ou anônimos destacados do noticiário. Por

isso, uma interrupção no fornecimento de água ou goteiras na casa chamam bem mais a atenção de Nenê do que a crise do petróleo.

Maria Isabel Silva Carrara (Bebel, interpretada inicialmente por Djenane Machado durante o ano de 1972 e, após isso, por Maria Cristina Nunes) flerta constantemente com as ilusões da riqueza, do luxo e do *glamour* e sonha com a ascensão social. Seu sobrenome parece querer transmitir o impasse de sua personagem: uma brasileira qualquer, típica e simples que vive pensando nas possibilidades de ter uma vida fora do subúrbio. Muitas vezes, no entanto, acaba dependente dos pais financeira e emocionalmente. É casada com Agostinho Carrara (interpretado por Paulo Araújo), que trabalha num motel como garçom. Na verdade, vive insistentemente de pequenos expedientes com ideias mirabolantes que poucos benefícios lhe rendem e, por isso, acaba dependendo de favores do sogro. Seu sobrenome aparentemente remete ao fausto e à nobreza dos mármore europeus tão valiosos. Aparentemente, entretanto. É uma remissão, na verdade, sarcástica, já que contrasta com sua realidade social. Trata-se, de fato, de um *Silva* que aspira a ser um *Carrara*. Um comportamento social, com efeito, muito comum na sociedade brasileira, sobretudo no seio das diferentes camadas das classes médias. Localiza-se aí a conduta política nitidamente conformista, bastante marcada pela indiferença à situação do país e da sociedade. Uma postura que prima pelo individualismo e pelo arrivismo social a qualquer custo, aproveitando-se das fraquezas e ambições alheias e das possibilidades geradas por um vertiginoso crescimento econômico do *milagre brasileiro*. Agostinho, nesse aspecto, espelha uma parcela bastante considerável da sociedade que passa ao largo das questões

sociais e políticas que delineiam o contexto – e que deseja mesmo passar ao largo, mantendo distância de *transformações* e *revoluções*.

Júnior, o filho do meio (interpretado por Osmar Prado), é estudante universitário. De um lado, é o personagem que mais se enquadra em determinadas convenções sociais, pois seu investimento em um futuro profissional e sua dedicação a uma carreira deixam os pais orgulhosos. Por outro lado, deve ser visto como o personagem que transmite o veio da crítica política e social de modo mais explícito. Em variados episódios, é o personagem que não perde a oportunidade de criticar comportamentos, atitudes e pensamentos cotidianamente executados e expressos de modo naturalizado. Traduz, de certo modo, uma *consciência moral* da família. Essa pretensão de desnaturalização de atos corriqueiros conformistas ou de inclinação conservadora também vem imbuída de uma dose oscilante de sarcasmo que atravessa a composição do personagem. Júnior, em certos momentos, apresenta-se quase como um *justiceiro* que tem as palavras exatas para qualificar e criticar seus familiares e a sociedade e as ideias para lhes trazer soluções. Assim, usa jargões políticos das esquerdas e abusa deles – a família age de modo *pequeno-burguês* e, desse modo, se configura *subdesenvolvida*; o jogo de futebol entre Fluminense e Corinthians representa, respectivamente, o *time da elite versus* o *time do povo*; os clubes que reúnem a elite social são *locus da aristocracia*.

O filho caçula é Artur Silva (Tuco, interpretado por Luiz Armando Queiroz), que defende a todo custo a filosofia *hippie*. Nesse personagem, o sarcasmo que marca os perfis psicológicos dos demais personagens se

aquilata notavelmente. O ideário *hippie* e suas diferentes versões são sintetizados a partir do lema máximo “Paz e Amor”, exaustivamente repetido nos episódios. Tuco procura vivenciar os traços desse modo de vida na sua prática cotidiana da maneira mais literal possível. Na verdade, é um *hippie* tão *autêntico* e *fiel* aos preceitos dessas ideias quanto as circunstâncias familiares permitem. Em virtude da própria presença maior do sarcasmo nesse personagem, o *nonsense* apresenta-se da maneira mais clara e desenvolvida nos episódios – Tuco dorme até meio-dia diariamente; está ciente dos acontecimentos, mas pensa que tudo isso faz parte de um mundo *careta*, tão *careta* quanto sua família; leva amigos à sua casa para passarem o dia tocando música alta; ignora as convenções dos documentos formais, como a carteira de identidade; tenta produzir artesanato, porém fabrica manualmente pares de sandálias que se desfazem e são todas do pé esquerdo. Nesse aspecto, o *nonsense* estimula a associação do personagem e de seu ideário a um mundo fictício paralelo – quase uma fuga da realidade existente para uma realidade *irreal* e *virtual*, um mundo de *paz e amor* alimentado pela boa vontade e pela disposição de quem queira acreditar nessa utopia. Essa caracterização explicita uma crítica de Vianninha eivada de deboche às ideias e aos comportamentos *hippies*, bastante afinado ao seu posicionamento comunista.

Por fim, há Floriano Silva (Seu Flor, interpretado por Brandão Filho), pai de Nenê, que compõe o personagem idoso do programa – o *Silva* mostra-se como uma característica geral da família que fortalece a sua imagem de família tipicamente brasileira e popular. Ele carrega toda a ambiguidade social com que os mais velhos são tratados na sociedade brasileira. É emblemático, nesse

sentido, que Seu Flor, na distribuição de cômodos do novo lar suburbano, tenha sido preterido pelos demais membros da família, sendo obrigado a dormir no sofá da sala. É alijado e sofre com o descuido, por um lado; recebe certo afeto, por outro. A dualidade da afetividade de acordo com uma tradição de relações pessoais se associa ao desleixo e ao destrato a que é submetido quando tenta exercer sua cidadania e sua individualidade – direitos caros ao idoso são ignorados, desprezados, desvalorizados. Além disso, sua condição de aposentado o afasta do mundo profissional e expõe as limitações financeiras de quem não trabalha mais.

Colocar-se-ão, agora, os personagens no ritmo do programa. Para isso, o material de fontes primárias trabalhado diz respeito exclusivamente aos roteiros disponibilizados. Em que pesem as diferenças entre o que está planejado no *script* e aquilo que se torna o programa exibido na televisão, a abordagem aqui a ser feita leva em consideração basicamente as ideias veiculadas n'A *Grande Família* a partir da concepção de Vianninha.

Os roteiros foram disponibilizados a partir de dois fundos documentais. O primeiro fundo consiste no arquivo privado da família Vianna, que está sob a guarda da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em seu Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC), no Rio de Janeiro. Nesse fundo, ao qual tive acesso a partir da autorização da viúva de Vianninha, Maria Lúcia Marins, encontram-se variados tipos de fontes primárias de Oduvaldo

Vianna Filho e de seus pais, como cartas pessoais e folhetos de peças teatrais. Chegou à segunda parte dos roteiros a partir de contatos pessoais com um dos redatores do programa exibido atualmente, que me cedeu generosamente o material que dispunha. Esses dois fundos correspondem a 43 roteiros escritos por Vianninha, não se diferenciando daqueles que foram encontrados em pesquisa ao Centro de Documentação (CEDOC) da TV Globo.

Não é possível afirmar que esses 43 roteiros são exatamente todos aqueles que Vianninha escreveu para *A Grande Família*. Isso porque não se pôde precisar quando Vianninha começou a escrever o programa e quando deixou de fazê-lo – o que se pode afirmar, entretanto, é que iniciou seu trabalho com *A Grande Família* em abril de 1973 e parou de escrever alguns meses antes de seu falecimento em julho de 1974. Os 43 episódios aí retratados são, portanto, parte dos 112 episódios que no total a TV Globo exibiu entre 26/10/1972 e 27/03/1975, sendo que o programa ia ao ar na faixa das 21 horas, com duração de cerca de 45 minutos.

Escolheram-se, então, cinco roteiros em particular, a fim de se realizar uma análise pormenorizada dos episódios e do escopo argumentativo do programa. Essa escolha procedeu-se levando em consideração o objetivo de reunir uma amostra significativa do conjunto do seriado, destacando-se aqueles episódios a partir da importância do texto e do tema retratado. Desse modo, a análise do programa está direcionada num sentido predominantemente qualitativo, fugindo ao objetivo do trabalho uma quantificação acurada.

Assim sendo, o primeiro a ser detalhado é o episódio intitulado “Pena que seja a cores”, no qual o enredo central gira em torno do personagem de Agostinho. Nesse episódio, ele tenta colocar em prática a sua “malandragem” – uma de tantas vezes fracassadas – para conseguir uma televisão a cores para a família, pois um de seus chefes assistiria a um jogo em sua casa. Em troca, Agostinho pensava em conseguir uma função remunerada a mais, uma espécie de “assessoria”. O único problema é que, se não bastasse o fato de a família não possuir um aparelho de televisão a cores, o equipamento que possuíam ainda estava quebrado, no conserto. Fica, aqui, bem caracterizado o extremo a que Vianninha leva o sarcasmo com o uso de pequenos expedientes por parte de Agostinho, de modo que, embora lide diretamente com o absurdo da situação, o telespectador não pensa nisso como uma mentira, ou algo inverossímil, mas sim se envolve nesses sobressaltos a partir do humor que esse cotidiano fragmentado e dinâmico promove. Por outro lado, Agostinho fica caracterizado com um psicológico que transmite o equivalente a uma dupla personalidade: junto à esposa e aos sogros, quando necessita de algo, finge-se de coitado e desamparado e se recolhe na modéstia, utilizando uma linguagem mais convencional e padronizada; em compensação, em situações em que exercita as variações possíveis do “jeitinho brasileiro”, Agostinho abusa do arrivismo, mostra sua pretensão de grandeza social e faz uso de uma linguagem crivada de gírias que denotam seu modo “malandro” de ser.

Bebel é quem menos aparece significativamente nesse episódio, estando sempre envolvida em ajudar o marido dissolvendo conflitos e tentando se opor

a opiniões contrárias às atitudes de Agostinho – chegando ao limite de até mesmo arrumar malas junto com o marido para irem embora da casa da família quando ele se sente constrangido e desprestigiado. Durante todo o episódio, a personagem de Bebel aparece ligada, em grande medida, aos cômodos da casa que traduzem a posição tradicional da mulher: a cozinha, a sala e o quarto do casal. Mostra, por outro lado, sua grande dependência financeira e emocional para com o marido e a família.

Nenê também pouco se destaca nesse episódio. Suas aparições, nesse caso, estão intimamente ligadas ao ambiente doméstico e aos afazeres típicos de uma mulher tradicional: se não aparece na cozinha, preparando comida, a matriarca está na sala assistindo a novelas, suspirando com Tarcísio Meira – isso quando não está, por isso mesmo, próxima às discussões que travam os personagens, tentando diminuir o calor das posições e dos argumentos.

O personagem de Tuco aparece pouco ligado ao tema central do episódio. Primeiramente, as cenas dão destaque extremamente irônico à filosofia *hippie*: ele acorda ao meio-dia e cumprimenta preguiçosamente todos os itens da vida com um “bom dia”, sempre seguido de “paz e amor”. O sarcasmo com os *hippies* é tal que Tuco faz o sinal de paz e amor com as mãos, acompanhado um sorriso quase paralisado, para todos os personagens da família, que no momento inicial estão conversando e discutindo. Da mesma maneira que ignora os problemas da casa, os personagens relacionam-se com ele na base do desdém, criticando e ridicularizando, cada um a seu modo, essa postura que passa ao largo do mundo – a exceção é Nenê, que nada comenta a respeito do filho, como uma provável forma de apaziguamento de tensões.

Depois de achar que “viver em família é muito doloroso” e “como família é chato”, Tuco apela para cumprimentar e “curtir a natureza”. O absurdo do seu alheamento, entretanto, encontra uma correspondência cômica nessa situação: em sua última tentativa de ficar em “paz e amor” com o mundo, Tuco é surpreendido com o barulho fortíssimo de explosão da pedreira – com o que perde a paciência e desiste da convivência.

A relação do personagem com a temática central se desenrola de modo secundário. Após tentar isolar-se do mundo tocando sua guitarra – a família acaba reclamando e não o permite –, Tuco resolve ensaiar na casa de um amigo, cujo apelido é Minhoca. Aliás, todos os seus conhecidos e amigos – que, apesar de familiar, já é um apelido um tanto incomum – possuem apelidos que fogem bastante do convencional, sendo mais uma maneira de caracterizar com precisão o universo particular no qual está mergulhado. O mundo *hippie* de Tuco e seus amigos é igualmente qualificado a partir de códigos de linguagem próprios, como gírias específicas, que poucos compreendem, à exceção de Agostinho, que consegue atravessar esses distintos universos em razão de seu “jeitinho”. Ao retornar para casa com o amigo, Tuco entra carregando uma televisão a cores – somente quem se dá conta disso é seu Flor, pois, da mesma forma com que Tuco ignora os problemas *caretas* da família, a família retribui-lhe com descrédito. Além disso, o personagem já alcançou a maioridade; todavia, parte de seus atos possuem uma conotação que procura transmitir certa infantilidade e imaturidade – provavelmente um reflexo da própria visão de Vianninha, típica dos comunistas, sobre os *hippies*: alienados e pueris. Por exemplo: a televisão que Tuco carrega é do amigo Minhoca, que

levou o aparelho de sua casa sem que o pai soubesse, porque eles querem ver um filme de Carmem Miranda que seria transmitido enquanto que o pai de Minhoca, assim como o restante da família de Tuco, desejava assistir a uma importante partida de futebol entre Corinthians e Fluminense.

De maneira levemente hiperbólica, Júnior mostra vagamente seu lado de crítica social. Num primeiro momento, por exemplo, conversando com o avô, Júnior pergunta se Seu Flor “vai torcer pelo Fluminense contra o Corinthians do povo”, já que nenhum jogador “pode entrar no Fluminense pela porta da frente”; quando Tuco pede paz e amor, em meio a essa conversa, Júnior também retruca criticamente dizendo que paz e amor somente serão válidos quando qualquer “jogador puder entrar pela porta social”, do contrário se trata de “demagogia”. Num instante posterior do episódio, Júnior chega a casa e não fica sabendo de toda a confusão que Agostinho arrumou por causa de sua promessa de assistir à televisão a cores para seu chefe, de modo que fica extremamente irritado e contrariado com a ideia de um aparelho a cores para a casa, em vista de “taco solto no chão”, “encanamento todo ruim”, falta de dinheiro para comprar livros para seus estudos e “o pai de camisa puída” – com essa contradição, a família somente pode ser “pequeno-burguesa”. Os familiares também ironizam essa postura ativa exagerada – Júnior é sempre lembrado nesses momentos pelo epíteto de “paladino”, que deixa transparecer sua veia da discussão política.

O personagem de Seu Flor pouco é representado no presente episódio. Suas falas deixam transparecer duas características. A primeira delas consiste no fato de que é o único membro da família capaz de ironizar Agostinho de

forma a criticar seu “jeitinho brasileiro”, seu modo de viver com pequenos expedientes, embora a família não leve o pai de Nenê muito a sério em relação a isso. Seu Flor, aliás, externa muitas vezes uma ironia quase cáustica: percebendo que é relegado pela família a um plano secundário, tenta aproveitar qualquer oportunidade possível para sair da situação desvantajosa a que tem de se submeter – esse sarcasmo exagerado aparece, por exemplo, quando Agostinho resolve arrumar as malas para sair da casa da família, sendo seguido por Bebel, e Seu Flor responde que, caso eles deixassem verdadeiramente a casa, o quarto seria dele. Além disso, Seu Flor é caracterizado por alguns traços bem caros à velhice: três vezes seguidas, ele sugere à filha que telefone para parentes ou conhecidos que possuem televisão, sendo que nenhum daqueles que foram lembrados tinha o aparelho a cores; quando Bebel resolve ligar para uma tia idosa de uma amiga que já não vê há mais de dez anos, Seu Flor ressalta que “ela deve ser das que ficam na dúvida se Quintino Bocaiúva vai fazer discurso hoje ou se é uma estação da Central do Brasil”, porém, logo à frente, ele rejeita qualquer menção de que esteja “gagá” ou “esclerosado”.

Lineu é um dos personagens que mais é realçado nesse episódio, deixando antever a importância capital do tradicional chefe de família para o núcleo dramático do programa. Durante o episódio em questão, Lineu trava diálogos calorosos com Nenê, Bebel e principalmente Agostinho. Primeiramente, irrita-se profundamente com o genro, pois havia deixado o dinheiro com Agostinho para consertar a televisão, que, sem nada avisar, pegou a quantia e apostou fracassadamente em corridas de cavalo. Depois disso, a paciência de Lineu se esgota com a “malandragem” de Agostinho ao

convidar seu chefe para assistir ao jogo de futebol entre Corinthians e Fluminense na sua casa como se houvesse televisão a cores. Depois de todos se indisporem com Agostinho e de Bebel apoiá-lo na ideia de sair da casa d'A *Grande Família*, Agostinho consegue reconciliar-se com a família, a partir do recuo de Lineu frente às críticas que Júnior e Nenê fazem-lhe devido ao modo como ele procedeu com Agostinho. A situação mostra que Lineu procura sempre tomar as rédeas da casa, contudo seu trabalho impede-o de que consiga dar conta de tantos problemas cotidianos sem que as coisas tomem um rumo imprevisível ou inadequado. Desse modo, o chefe da casa está à frente da família, o que não quer dizer que não dependa de seus entes queridos.

Uma situação particular desse episódio que merece ser comentada é quando Lineu, tentando ajudar Agostinho a encontrar uma televisão a cores para ser emprestada, liga para uma loja de eletrodomésticos. Apesar de não conseguir, o vendedor tenta vender vários produtos, como “um liquidificador de cinco velocidades que faz gelo picado”, “uma máquina de lavar roupas”, “um fogão que avisa quando o assado está pronto com a voz do Cláudio Marzo”, “um aspirador de pó”, “um termômetro flutuante”, “uma lâmpada para ver a garganta inflamada” e “um carregador de baterias”. De modo cômico, há uma representação de como a vida doméstica dos anos 1970 havia incorporado uma gama de aparelhos elétricos que facilitavam os afazeres diários, demonstrando, por outro lado, o cenário de consumo de eletrodomésticos daqueles que podiam adquirir tais produtos. Apesar de facilitarem a vida doméstica, esses eletrodomésticos também são destacados como itens supérfluos, questionando-se, assim, sua real utilidade. A crítica ao consumismo das classes

médias reside na própria razão de ser desse episódio: o televisor colorido como um novo produto no mercado que encanta multidões.

O segundo episódio a ser analisado chama-se “O que você vai ser na vida, meu filho?”. O tema principal reside no questionamento que a família coloca para Tuco sobre o que ele quer fazer de seu futuro profissional, já que está às portas da faculdade, mas fica alheio ao mundo *careta* da rotina cotidiana e age muitas vezes irresponsável e ingenuamente. Como é dedutível, Tuco é o personagem central desse episódio, sendo o fio condutor das situações que se seguem do início ao fim do programa. Uma vez mais, Tuco acorda ao meio-dia, faltando à aula e deixando de ir tirar sua carteira de identidade. Novamente, é Lineu quem tenta dirigir as soluções para os problemas da casa e, por isso, é ele quem mais cobra do filho uma posição sobre o que fazer de seu futuro. Não há como ignorar a pressão dessa vez: Lineu diz que Tuco precisa escolher entre trabalhar ou ir cursar a faculdade, do contrário a mesada estará cortada. Lineu também lembra que o filho precisa tirar o documento de identidade, pois, com seu visual *hippie* – o “cabelo de espanador” – e de seus amigos, ele pode ser preso pela polícia.

Com toda a pressão que Lineu faz, Tuco fica bastante atordoado, mas revela o que gostaria de fazer durante os anos vindouros: dormir e tocar guitarra. E justifica sua escolha de uma maneira surpreendentemente lúcida: observando a trajetória de vida do pai, Tuco diz que Lineu

estudou paca, agora trabalha de sol a sol, transando só com careta, todo mundo querendo passar o outro para trás, só na cotovelada. Pra quê? Pra no fim da vida comprar essa casa a perigo, ficar cheio de dívidas, doidão, cuca frouxa, tudo Pínel? Todo mundo querendo ser o primeiro. Os Emerson Fittipaldi da vida [...]. Não quero entrar no mundo de vocês.

Com esse posicionamento, o *hippie* Tuco não é caracterizado por Vianninha como alguém que desconhece a vida ou o mundo. Não é igual a uma criança. Tuco não ignora o mundo *careta* que tanto detesta; coloca-se alheio a esse mundo porque o conhece por meio do universo familiar que está bem à sua frente e, assim, faz uma escolha consciente de que o mundo construído dessa maneira não vale à pena. Entretanto, se o mundo *careta* não o agrada, Tuco também não pensa que deva agir em prol de *transformações* e *revoluções*. Júnior argumenta, nesse momento, que, se o irmão “sabe que o mundo é assim, tem que vir mudar ele, não tem essa de dormir! [...] O negócio é escolher o lado certo”. Ao passo que Tuco responde que ele não está disposto a brigar, pois afinal não é um “Éder Jofre”, e ainda cita que “Buda morreu debaixo de uma árvore sorrindo, sabendo das coisas”. Nesse rápido diálogo, fica exposta claramente a concepção que a cultura política dos intelectuais do PCB possui acerca dos movimentos de contestação que estouraram nos anos 1960 e fugiram às rédeas do PCB. Tuco até pode conhecer como é o funcionamento desse mundo *careta* que tanto recusa – competitividade, desigualdade social, consumismo, alienação do trabalho –, porém sua postura de ficar num universo que parece paralelo é colocada como o *lado errado* das lutas políticas, de modo que a filosofia *hippie* aproximar-se-ia

a um misticismo – daí a citação a Buda – que propõe a fuga da realidade para a busca de um conhecimento e uma satisfação espirituais.

Além disso, nesse episódio, Tuco vai parar na delegacia duas vezes. Uma delas porque estava durante a madrugada pela rua conversando com seu amigo Minhoca, porém, como diz Lineu, “os dois de cabelo de espanador, mas sem documento”. O patriarca lembra, ainda, que, “mesmo para não fazer nada, tem que ter documento”. Aqui fica estampado um pouco da realidade de perseguição às oposições pela ditadura, por meio da tentativa de controle de todos aqueles que apresentem um *comportamento suspeito à segurança nacional*. A situação é evidentemente grave, mas Tuco responde de um modo inesperadamente absurdo: “Se a polícia quer saber quem eu sou não adianta eu mostrar a carteira e o papelzinho. Pra saber quem eu sou direito, tem que chegar, levar um papo, transar comigo, sentir meus fluidos”. A segunda vez foi devido ao fato de Tuco ter resolvido fazer artesanalmente alpargatas e vendê-las em plena rua – o problema é que a polícia encontrou-o sem licença de vendedor ambulante. Além do lado autoritário conjuntural, Vianninha quis enfatizar a burocracia que o Estado coloca para que o cidadão faça as coisas mais simples na vida – um *autoritarismo* que transcende esse ou aquele regime.

Tuco até tenta trabalhar. Agostinho atende ao pedido de Lineu falando com um amigo para arranjar um emprego para Tuco – no caso, cobrador de prestações de enciclopédia que a editora na qual Agostinho trabalha vende. A tentativa é, inclusive, radical: Tuco passa a ir às aulas e usa terno, gravata e pasta de executivo para trabalhar à tarde. Porém, em pouquíssimo tempo, não

comparece ao trabalho com o relatório diário e o dinheiro referente às cobranças realizadas. Nenê e Lineu descobrem-no dormindo no quintal de casa, logo após o almoço.

Júnior sugere que o irmão faça um teste vocacional diante de sua indecisão. Tuco acata a sugestão, mas quase enlouquece e não termina o teste. A psicóloga amiga de Júnior chega a procurar Tuco para que acabe o teste, pois pensa que o caso é interessantemente raro. Já na penúltima cena do episódio, a psicóloga delinea o perfil de Tuco:

o Artur é um dos jovens mais interessantes, psicologicamente falando, que eu tenho encontrado. O QI dele é 125, isto é, um pouco acima do normal. Ele tem uma inteligência acima da média. Agora, o impressionante nele é o relacionamento com os outros. Lá no instituto, quando tinha gente perto, ele errava tudo; quando ele ficava sozinho, fazia tudo em tempo recorde. O teste indicou também que ele tem grande criatividade e tendência musical.

É importante notar aqui como Vianninha, mesmo que tenha uma visão sócio-política que critica a filosofia *hippie*, não desqualifica a personalidade do personagem, de modo que Tuco é até mesmo considerado bastante inteligente e com características de comportamento psicossocial bem específicas. Nesse aspecto, Tuco não é somente um mero alienado que nada compreende da realidade à sua volta. Entende como funciona o mecanismo da vida cotidiana da sociedade, mas prefere seguir um modo de viver diferenciado, o que nem sempre é bem compreendido pelos familiares e por outras pessoas que se encaixam num modo de ser mais tradicional e convencional. Aliás, após o reconhecimento da família por intermédio desse teste vocacional, Tuco

consegue decidir o que fará após o ensino secundário: “estudar História e Geografia pra fazer vestibular de Música”. Além disso, Tuco poderia externar aí a representação do artista da família, já que à época era razoavelmente difundida a percepção de que o artista não consegue enquadrar-se no modo convencional de organização social. Por ser alguém que percebe aquilo que muitos não veem nem é levado a sério, Tuco é o melhor personagem para Vianninha externar a crítica, unindo humor e lucidez.

Nesse episódio, Nenê aparece novamente nas situações ligadas ao papel feminino tradicional: cenas cozinhando, costurando ou diluindo tensões a fim de evitar brigas maiores no seio da família. Inclusive, ela é a administradora doméstica por excelência, tanto que é a responsável por controlar todas as despesas da casa. É por isso que a família passa o episódio inteiro, que retrata a temporalidade de cerca de uma semana, almoçando dobradinha – pois, como Lineu afirma, “Nenê gastou o dinheiro do mês inteiro”.

Além de todas as limitações que se colocam no orçamento doméstico, demonstrando que *A Grande Família* está experimentando um período de queda social, o episódio reitera a conformação do personagem de Lineu assumindo o papel do chefe de família tradicional por excelência. Num primeiro momento, Lineu chega para almoçar e já avisa que está com pressa porque tem um trabalho a fazer fora da cidade, mas o turbilhão do trabalho é tão grande que sequer sabe o horário do ônibus que terá de tomar. Como ele próprio comenta, “estou com pressa por hábito”. Em outra cena, quando o chefe de Tuco aparece na sua casa para tomar satisfações a respeito do desaparecimento de seu subordinado, Lineu e o chefe de Tuco se agridem

fisicamente, porém é Lineu que sai com o olho roxo. No entanto, não admite em nenhum momento que tenha sido atingido. Nenê, inclusive, apieda-se do marido, que, mesmo tratando a esposa com doçura, recusa a condição de vítima: “Nenê, vamos deixar uma coisa bem clara: fui eu que acertei o olho dele. Sou eu o chefe da casa”.

O terceiro episódio a ser tratado é denominado “Afinal, quem manda no decote da minha mulher?”. A situação central desse episódio consiste num vestido emprestado que Bebel escolhe para ir a um jantar refinado de um conhecido do marido. O problema é que o vestido era extremamente decotado, com um formato de “V” que vinha até a cintura, chegando a ser comparado, por Lineu, a um “monoquíni”. Agostinho é o primeiro a condenar o vestido, dizendo que aquilo não se trata de um decote, mas sim de um precipício. Depois, Lineu e Júnior opõem-se à obrigação que Agostinho impõe à mulher de devolver o vestido. Após vê-lo, porém, mudam de ideia, e passam a criticar duramente Bebel.

É importante frisar que Agostinho, Lineu e Júnior exibem primeiramente um discurso bastante progressista: Agostinho diz que não reclama de decotes em mulheres, pois não é como seu falecido pai, “que achava decote uma coisa indecente”; Lineu afirma que a discussão é ridícula e que os homens precisam confiar nas suas esposas e pensar que elas são capazes de mostrar sua beleza e também de defendê-la, chegando mesmo a ironizar Agostinho querendo

saber se ele quer “que a Bebel cubra o rosto feito mulher árabe”; Júnior é quem dos três se mostra mais enfático, dizendo que Agostinho assemelha-se a um “machão latino-americano” que taxativamente se impõe à mulher com a frase “Quem manda no decote da minha mulher sou eu!”. Depois de observarem o vestido, entretanto, mudam completamente de opinião: Agostinho espanta-se com o decote dizendo que “é um escândalo até na Roma Antiga” e que “parece o panorama visto da ponte”; Lineu afirma que o vestido não é uma roupa apresentável, comparando-o a “trajes menores”; Júnior insinua que o decote deve ter descosturado, pois todas as mulheres do mundo têm o direito de se vestir como quiser, “menos a minha irmã”.

Há dois personagens que mantêm sua posição antes e depois de verem o vestido. Seu Flor apoia a condenação de Agostinho desde o primeiro momento, sendo mesmo sensacionalista e conservador em sua visão: “A humanidade está se perdendo porque as saias estão subindo e os decotes estão baixando – quando os dois se encontrarem, vai ser o caos”. Quando Lineu também interfere e pensa que o decote é inadequado, Seu Flor novamente é quem concorda totalmente com as críticas; para ele, “com essa roupa, nem no baile de carnaval do Municipal você entra!”.

Tuco, em compensação, defende o direito de Bebel de se vestir como desejar. Por isso, Agostinho fica parecido, com essa atitude autoritária, com um “marido siciliano”. Porém, a cena na qual Tuco ocupa a posição mais libertária e mais lúcida sobre a situação é quando Júnior também quer proibir a irmã de sair à rua com aquele vestido. Tuco questiona o irmão categoricamente, afinal Júnior havia dito que as mulheres têm de poder vestir-se como bem

entenderem. E Tuco segue apoiando Bebel: “Minha irmã está di-vi-na maravilhosa, Bebel maravilha”. Bebel até tenta, inclusive, utilizar Tuco a seu favor, mas a família discorda frontalmente que a aprovação de Tuco tenha algum valor moral, pois, como diz Lineu, “faz parte do consenso universal que o Tuco é maluco”.

Além de Tuco, a grande exceção a esse quadro é Nenê. Nas primeiras cenas, ela está sendo sempre focalizada em ambientes e ocupações que remetem às atividades de uma dona de casa tradicional: cozinhando, passando roupas, apaziguando conflitos. Duas falas específicas da matriarca são interessantes de ser destacadas e avaliadas. Após todos os homens da casa, à exceção de Tuco, terem ficado contra Bebel – não sendo uma simples oposição ao uso do vestido, pois os diálogos trazem afirmações categóricas que deixam transparecer um poder social machista de proibição –, Nenê também se coloca presente e emite sua opinião de forma firme:

Pois eu sou a favor e acho lindo, e acho que vocês são uns grosseiros, uns brutamontes, e acho que minha filha pode ir perfeitamente ao Clube dos Oitenta com o decote que quiser porque Deus e eu lhe demos um colo divino, e ela é maior de idade, vacinada, não é doída, sabe o que faz e está deslumbrante com esse vestido, está fechando.

Num segundo momento, questionada por Lineu se não estaria sendo um apoio que afronta a moralidade, Nenê derruba a contradição e a hipocrisia do discurso machista de quase todos os homens da casa: “Todo mundo é muito pra frente com a mulher dos outros; chega na hora da verdade mesmo, quando é com você, com a tua mulher, aí todo mundo vira moralista”.

Esse é um caso bastante emblemático de como o exagero e o humor são usados por Vianninha para aproximar questões humanas e contemporâneas importantes para a sociedade, sem que isso signifique que o programa seja puro entretenimento ou mero conteúdo maçante. Nesse sentido, a temática da liberdade feminina é bastante explorada a partir do absurdo de um vestido cujo decote é incomum e do teor cômico que a questão aflora a partir de um embate entre os familiares. Entretanto, não se trata de uma simples “guerra dos sexos”, se pensarmos que Tuco mostra uma veia autenticamente libertária e coerente, embora a oposição entre homens e mulheres seja o grande encaminhamento dos diálogos. Além disso, Vianninha procura chamar a atenção, nesse caso, para toda uma gama de ideias pré-concebidas que habitam o inconsciente coletivo da sociedade – encarnadas na defesa da moral e dos bons costumes que a ditadura fazia – e que vêm à tona a partir de situações cotidianas, familiares e pessoais, mostrando que os problemas e as discussões de determinada família, ou de certo personagem, não é um drama psicológico fechado em si mesmo, mas, ao contrário, uma janela aberta para a reflexão do que cada um faz com seus familiares, amigos e conhecidos nas atividades do dia a dia. Embora Nenê encarne o papel máximo de dona de casa e Bebel, a figura da mulher suburbana que deseja ascender, as mulheres d’A *Grande Família* não são tolas ou ingênuas nem estão submetidas ao poder familiar como se usassem antolhos. Pelo contrário, essas mulheres dão a demonstração de que conhecem as regras do jogo social, posicionam-se e podem, conforme a disponibilidade e a vontade, brigar contra tais regras e até mesmo subvertê-las sem maior alarde. A impostura e as contradições do

discurso machista, por exemplo, são desafiadas em outro rápido diálogo:

Nenê: — Ô, intelectual, e o movimento de libertação da mulher?

Júnior: — Não é nada disso, mãe, é que o decote é demais. Esse decote é um desafio à saúde mental do homem brasileiro. Tem um troço que é liberdade da mulher, tem outro troço que chama atentado ao decoro público.

Bebel: — Tem essa não – liberdade da mulher, ou é liberdade ou não é! Não posso usar decote por que os homens não sabem se conter? Ora, aprendam a se conter, ora!

O diálogo acima elucida igualmente o poder de discussão e negociação no ambiente doméstico d'A *Grande Família*. Não há um resultado necessariamente fechado. Há uma conduta convencional e socialmente aceita que é colocada em questão e debatida pelos personagens a partir de suas próprias atitudes e concepções, aproximando o público dessa família para as temáticas por meio da naturalidade do debate – naturalidade evidentemente temperada com humor e absurdo em certos momentos.

Por outro lado, novamente a figura intelectual de Júnior é colocada em xeque. Embora seja considerado por todos como uma *consciência moral* da família, suas posições ortodoxas e autoritárias são passíveis de questionamento, invertendo os papéis com Tuco, que se torna aquele que é autenticamente libertário e sem preconceitos – muitas vezes, por isso mesmo, incompreendido por seus próprios familiares.

Outro diálogo bem interessante mostra esse embate entre posições diferentes dentro d'A *Grande Família*. Após tudo que já tinha acontecido com todos os integrantes da família a respeito do vestido de Bebel, Lineu e Nenê

travam uma conversa bastante sincera e incômoda para ambos antes de dormir. Apesar de um pouco longa, vale a transcrição:

Lineu: — Sinceramente, eu considero uma infantilidade a gente discutir por causa de um decote.

Nenê: — Eu também acho.

Lineu: — (Sempre mais irritado) Um decote não passa de um buraco pra pessoa enfiar a cabeça na indumentária.

Nenê: — Concordo inteiramente.

Lineu: — Só um idiota pode transformar um decote num assunto de debate, ora!

Nenê: — Tem toda a razão.

Lineu: — Então não vamos mais discutir sobre decote, está combinado?

Nenê: — Combinado. (Tempo de silêncio)

Lineu: — Mas aquele decote da Bebel é uma coisa indefensável, e nenhum ser humano pode usar um decote que vai até o umbigo porque é distorção da finalidade precípua dos decotes! (Tempo) Você acha que eu estou discutindo demais sobre decote? (Tempo) Diz: o que você acha mesmo do decote?

Nenê: — Já disse – acho lindo, mas você está querendo que eu concorde com você que é horrível, o que é que adianta?

Lineu: — Você está querendo dizer que eu, alguma vez, impus minhas opiniões aqui nessa casa, Nenê?

Nenê: — Claro. Nem precisa impor. Só elas que existem. Por exemplo: eu detesto dormir do lado esquerdo da cama, e há 24 anos que durmo do lado esquerdo da cama.

Lineu: — Eu gostaria de saber o que é que o lado da cama tem a ver com o decote da Bebel propriamente dito!

Nenê: — Tem que você nunca me perguntou qual o lado da cama que eu gosto!

Lineu: — Quer dizer que faz 24 anos que você está aí calada, na moita, sem ser capaz de discutir sinceramente...

Nenê: — Estou discutindo agora sinceramente o decote...

Lineu: — Discutir decote é ridículo, ora! Não quero mais discutir decote, não quero discutir mais nada. Quero dormir, e me faz mal dormir junto de uma pessoa que fica 24 anos do lado errado da cama e não diz um “a”, não ruge nem muge, me considerando um tirano, um Hitler do leito nupcial. Vou dormir na sala!

Como é possível notar, o decote incomum de Bebel não é uma questão em si mesma, sendo, na verdade, um ponto de partida para um debate acerca da relação entre homem e mulher numa família brasileira tradicional de classe média baixa, elucidando quais papéis individuais e sociais que ocupam e quais as concepções que eles mesmos têm desses códigos sociais. Quando Lineu não consegue admitir que seu discurso esteja inapropriado e autoritário, apela para o papel doméstico do casal e enceta o argumento de autoridade. Ainda assim, ao ser contrariado, prefere não discutir e ainda culpa a esposa por qualquer briga ou questionamento. Assim, Vianninha também pode expor as contradições que se ocultam numa família brasileira tipicamente média nas situações de confraternização, mas que eclodem quando questões pessoais atravessam os códigos sociais convencionais.

Denomina-se “Ah, não é fácil entender os pais” o quarto episódio a ser analisado. Em resumo, esse episódio tem como trama central a mudança de chefe da repartição onde Lineu trabalha. Primeiramente, espalha-se o boato de que Lineu é o mais cotado para assumir o cargo do qual se exonerou o antigo chefe, em virtude de seus dezesseis anos de serviços prestados. A família fica eufórica com a novidade: Bebel e Agostinho pensam imediatamente no aumento de salário que Lineu terá e na riqueza que isso implica; Nenê também já começa a fazer vários planos para reformar e redecorar a casa. Além disso, três colegas de trabalho de Lineu vão à sua casa, de surpresa, para

cumprimentá-lo pela promoção. Todos os três, porém, têm relações profissionais muito distantes com Lineu: um deles, Lineu mal o conhece; o segundo não o cumprimenta, apesar de se conhecerem havia mais de dez anos; o terceiro recebeu de Lineu um café de cortesia e ainda foi mal agradecido. Esclarece-se que eles são chefes regionais que dependem da nomeação do chefe geral.

Em meio à reunião de comemoração, Lineu recebe um telefonema que indica que ele não foi nomeado. Os três colegas que já tinham convidado a família para atividades recreativas improvisam pretextos para desfazer o convite diante da negação da promoção. Evidencia-se, então, toda a hipocrisia e o jogo de aparências em torno de cargos e nomeações em órgãos públicos. De um lado, chefes hierarquicamente inferiores que, mal se apresenta um novo chefe geral, já adulam o funcionário promovido. De outro lado, a própria nomeação: fora indicado para o cargo o veterinário que não aparece para trabalhar na repartição havia cerca de oito meses, pois é “primo do cunhado de um figurão”. O trabalho de fiscalização de vigilância sanitária, como retrato do funcionamento geral do Estado brasileiro, fica ainda mais comprometido devido a três fatores: o número de veterinários contratados é visivelmente insuficiente diante da necessidade de fiscalização; a infraestrutura para a realização do trabalho em locais mais distantes é bastante precária; o chefe sofre várias pressões psicológicas e pessoais de donos de açougues e matadouros que são fiscalizados e multados por causa de irregularidades.

Em face de uma nomeação em razão de uma indicação pessoal, sem qualquer respaldo técnico, Lineu fica de orgulho ferido e decide pedir demissão.

Júnior é quem mais o incentiva, pois pensa que Lineu não pode rebaixar-se e a sustentação financeira da família é secundária ao brio que o pai tem. Diante do chefe, entretanto, Lineu desiste. Ao contar à família sobre a desistência, Lineu é parabenizado por Agostinho, enquanto Nenê e Bebel ficam aliviadas com o afastamento da possibilidade de ruína financeira. Todas as responsabilidades familiares e as consequências desse ato impulsivo vêm à cabeça de Lineu: quinze anos de trabalho que serão invalidados para a aposentadoria; a impossibilidade de sustentar a família sem esse emprego; a inviabilidade de montar um negócio próprio sem capital; a dificuldade para conseguir um emprego tendo mais de 45 anos de idade; a adaptação forçada para uma atividade pouco convidativa e de remuneração bastante inferior. Toda a revolta pessoal de Lineu dá lugar a um raciocínio lógico firmemente calcado na realidade na qual ele e a família vivem, assim como a um pensamento sobre as pequenas mudanças que ele e outros colegas de trabalho conseguiram introduzir apesar das imensas barreiras, conforme podemos ver nessa fala:

Há 15 anos que eu vejo aquilo funcionar. Era pior. Nós melhoramos aquilo. Eu e mais alguns. Antes, não havia exame médico obrigatório para empregados que trabalham com artigos de alimentação; hoje, existe. Antes, não havia controle dos matadouros clandestinos; hoje, tem mais. Antes, não havia fiscalização dos vasilhames; hoje, tem. Não o suficiente, mas tem. Sabe por quê? Porque eu e mais alguns idiotas como eu ficamos lá fincados, teimosos, metendo o ombro, empurrando... Eu, pedir demissão nesta altura da vida é desertar. Aquele é o meu serviço prestado. Preciso terminar meu serviço. Era um problema de orgulho só o que eu tinha. Orgulho, eu tenho que ter é lutando lá dentro.

Nesse diálogo crucial com Júnior, ficam expostas as limitações que um brasileiro comum pode ter na sua atuação diária frente a uma realidade ora turbulenta, ora delicada. Limitações, porém, que não impedem que esse mesmo brasileiro cumpra determinadas obrigações que trazem mudanças positivas para o campo no qual ele atua diretamente e assim consegue modificá-lo. Esse debate mostra, portanto, que o lado pessoal de cada um não pode sobrepor-se, de modo egoísta, a responsabilidades sociais, familiares e em geral. Mostra também o quão inconsequentes podem ser os impulsos excessivamente pessoais, trazendo às vezes problemas irreversíveis para o futuro. No limite, Vianninha parece querer dizer que o idealismo em si mesmo é um risco para qualquer pessoa e, por extensão, para qualquer sociedade. Deve-se imaginar, propor e tentar um futuro diferente, mas não se pode, com isso, comprometer as condições do presente que não estão sob nosso controle direto.

Ao final do episódio, o absurdo, contudo, prevalece para fazer desfilhar o humor diante de uma discussão tão séria e acalorada. O novo chefe, inexperiente e tecnicamente incompetente, liga para Lineu para pedir ajuda aos funcionários mais antigos para fazer a repartição funcionar minimamente bem. Lineu critica todos os pontos profissionais do novo chefe, que concorda absolutamente com tudo. O episódio termina exatamente com o humor deste impasse: se Lineu rejeita o pedido de colaboração, o trabalho de fiscalização da repartição provavelmente não funcionará bem; se aceita, como o faz, submete-se ao inócuo chefe, mas contribui para o serviço público de vigilância sanitária. Como é possível ver, o absurdo impera também porque é familiar nessa realidade de contradições humanas e cotidianas.

“Todo dia ela faz sempre tudo igual” é o quinto e último episódio a ser analisado aqui. Nenê atravessa esse episódio descrevendo a sua rotina, item por item – e tudo acontece exatamente como ela adianta: a forma de acordar cada integrante da família, a confusão para o uso do banheiro pela manhã, a demora em tomar o café-da-manhã, como cada um recebe o almoço... A monotonia toma conta do espírito de Nenê: se pela manhã há uma série de afazeres para cumprir, à tarde ela não tem o que fazer. Nesse dia, Nenê tenta ocupar esse tempo ocioso com qualquer coisa, mas todos aqueles que estão em casa se limitam ao *dolce far niente*: Agostinho e Seu Flor dormem placidamente.

Com essa rotina desalentadora, Nenê entra em colapso nervoso – perde gradativamente a fala e não consegue articular palavras. Paulatinamente, os outros personagens vão retornando à casa d’A *Grande Família* e se deparam com a situação complicada da matriarca, conforme se pode ver nas seguintes passagens:

Júnior: — Ela não consegue nem dizer o meu nome... Coitada, um dia tinha que sair do ar mesmo, leva essa vida pela metade, vinte anos enterrada dentro de casa, feito pedra fundamental, fazendo as mesmas coisas, dizendo as mesmas coisas.

[...]

Lineu: — Nenezinha, tá sentindo o quê? Fala comigo... Mas o que foi, mulherzinha? Diz alguma coisa, relaxa, fica calma, estamos aqui todos com você. (Nenê fica tentando) Fala, Nenê, você desistiu... Mas se você que é a mais forte dessa casa, o pára-raios, o cobertor, a

aspirina... Se você desistiu... É desânimo? É por minha causa o desânimo? Sou eu que sou o culpado, não é? As férias que eu te prometo desde... Desde 1955, não é? Um hotelzinho sossegado que tenha varanda e cadeira comprida, não é? Desanimou, Nenê... Mas se você desanimou... A mais forte da casa... Então... Então... (Fica abrindo a boca, não sai nada).

Um visitante na casa, que havia passado pelo mesmo problema e estava saindo de uma rápida internação numa clínica psiquiátrica, é que acaba por desfazer o problema de Nenê, após brincar com toda a situação sem que soubesse que se tratava da mesma coisa. Nenê recupera-se de seu colapso, e chega à seguinte conclusão: “Ah, meu Deus, nada melhor do que ficar na fossa pra descobrir que vale à pena tentar de novo, que sempre vale à pena recomeçar”.

Nesse episódio, o foco não são os problemas do cotidiano; o próprio cotidiano é um problema. Procura-se mostrar como a imersão numa rotina sempre inalterada e altamente previsível pode destruir a capacidade criativa e criadora do ser humano, comprometendo o raciocínio e a cognição. O episódio frisa, no entanto, o mal que essa rotina monotonamente incorporada pode fazer à mulher que assume o papel tradicional de dona-de-casa, já que poucos valorizam seu trabalho e dão voz aos seus problemas.

O sucesso de audiência do programa se consolidou em cerca de dois meses e mostrou que Vianninha acertara nas modificações efetuadas para recriar sua *Grande Família*. Em pouco tempo, as figuras típicas da televisão,

em sua representação da realidade, haviam passado a motivar o riso e a empatia de seus representados. A tela propunha-se como espelho: nela, acontecimentos recentes eram convertidos em episódios, numa relação de quase simultaneidade com o fato original. A impressão suscitada, registrada em artigos da grande imprensa, é que *A Grande Família* trazia consigo um “flagrante da vida real”, transparecia um “reduto do verdadeiro temperado com pitadas de humor e drama”.

Nesse ponto, é interessante lembrar que *A Grande Família* não se tratava da primeira *sitcom* da televisão brasileira que, com esse formato, tomava a família como fulcro temático dos episódios exibidos. Na verdade, uma das *sitcoms* estadunidenses que haviam inspirado *A Grande Família*, *Father Knows Best*, estava sendo exibida naquela época na própria TV Globo com o nome adaptado de *Papai Sabe Tudo* – e já era transmitida na década de 1960 pela TV Tupi e ainda fazia parte da programação da TV Cultura na década de 1980. Resumidamente, representava o arquétipo de uma família feliz e perfeita. Do lado do humor, a *Família Trapo* também entabulava suas histórias em torno de uma família, como uma paródia daquela de *A Noviça Rebelde*. Porém, o ritmo aqui era ditado por uma comédia às vezes escrachada, sem uma preocupação de realismo, contemporaneidade ou crítica política. A família era, ao contrário, o protótipo da confusão e do caos.

A Grande Família, entretanto, distanciava-se nitidamente desses dois extremos de família perfeita e comicidade anárquica. Comparando-se principalmente com os seriados estadunidenses que lhe serviram de inspiração, a disciplina vigente no núcleo familiar de *Papai Sabe Tudo*, por exemplo, dá

lugar ao pequeno caos hierárquico em que vive *A Grande Família*. Lineu, mesmo sendo o *pai de família* e o *chefe da casa*, é o último a tomar conhecimento dos fatos. Sua reação mais constante é de perplexidade diante do desenrolar de situações para as quais se mostra despreparado e atônito. Nenê também se distancia do modelo de mãe eficiente e elegante do seriado importado – sua natureza batalhadora é recorrentemente desafiada pelas dificuldades cotidianas de infraestrutura do subúrbio das grandes cidades brasileiras, pelas sucessivas altas de preço de gêneros de primeira necessidade e pelos infindáveis problemas domésticos. As perspectivas dos filhos carregam igualmente uma porção substancial de leves amargura e resignação: a chance de melhoria de Bebel é remota; Júnior tem grande possibilidade de vir a lutar com as mesmas dificuldades de seu pai; Tuco, em sua rejeição ao *sistema*, não parece visualizar facilmente uma alternativa à segurança que a estrutura familiar proporciona-lhe; seu Flor, já afastado do mundo do trabalho, encontra pouco espaço possível também no plano das relações afetivas.

Fazendo desfilar na tela a sua sucessão de inadequações, *A Grande Família*, confrontada com seus similares importados, desenha sua vigorosa contemporaneidade. Estende seus vínculos de parentesco a todos aqueles que não são beneficiados pelo *bolo* que cresce com o *milagre* e que convivem com a política de arrocho salarial advinda com a crise que abala o crescimento do país, mas que também sonham com hipotéticas chances de promoção e sintonizam regularmente a imagem integradora da rede televisiva.

Por outro lado, esse vínculo de parentesco toma outro sentido se pensada *A Grande Família* em termos de elevada identificação estabelecida com o público. É o reverso da faceta autocomplacente e empática que leva uma multidão de telespectadores a se sentirem efetivamente integrados à *Grande Família*. Isso ocorre porque o humor constituinte do programa tem um caráter estético mais circunstancial e restrito – justamente em oposição à graça e à ridicularização permanente da *Família Trapo*. Os personagens do núcleo familiar agem de modo ridículo, às vezes plenamente eivados de *nonsense* e do absurdo, mais em razão de circunstâncias que os envolvem e menos por serem intrinsecamente grotescos.

Dessa maneira, o riso provocado através das peripécias que envolvem toda a família do seriado não promove o distanciamento que a princípio se colocaria em virtude da disparidade entre o absurdo e a realidade. Suscita, sim, a empatia e a identificação. O espectador, seja ele *pai de família* como Lineu ou *jovem questionador* como Júnior ou Tuco, sente-se simbolicamente recompensado ante a ideia de ter vivido ou estar vivendo situações semelhantes. Nesse aspecto, imagens de personagens que encarnam tipos sociais naturalmente associáveis funcionam como o espelho da realidade da família de que os telespectadores fazem parte e que está em frente à televisão assistindo à sua miragem pelo absurdo do cotidiano familiar.

Os episódios acompanham, tanto quanto possível, o ciclo sazonal de potenciais assuntos (vestibular, Carnaval, onda de calor) e temas emergentes do momento. Nesse aspecto, Vianninha procurou manter uma forte característica de sua obra: a necessidade de atualidade. Desde a década de

1960, diante de suas experiências estéticas e políticas com o teatro antes e após o golpe de 1964, Vianninha insistia na associação direta e precisa entre arte e contemporaneidade – a arte precisava estar atendida e sintonizada com a realidade e os problemas de seu tempo. Por isso,

[...] ser artista é ser contemporâneo. Ser contemporâneo significa um ato de cultura que – tornando existente o potencial sensível da consciência social, dando-lhe objetividade, formando o chamado espírito social objetivo – abre caminho para o enfrentamento prático da existência, para a superação dos problemas que entravam a realização universal do ser humano. Ser contemporâneo significa formar sempre um novo presente.

A atualidade do texto d'*A Grande Família* se une à composição de gêneros que caracteriza o programa: humor aliado ao drama. Esse também é um elemento importante para a identificação entre telespectadores e personagens. Trata-se, de fato, de um procedimento estético de reforço à característica de realismo documental que reveste o enredo, conferindo equilíbrio ao texto e valorizando seu conteúdo cômico. Por isso, uma vez mais, não consiste na comicidade *per se* da *Família Trapo* – sem uma história estética e dramaticamente construída que compõe um sentido autêntico e verossimilhante.

Também nesse aspecto, Vianninha retoma questões discutidas por ele mesmo relativas à criação de peças teatrais. Na tradição conservadora do teatro, repetiu-se durante muito tempo uma hierarquia que valorizava o drama e menosprezava a comédia. Igualmente após o golpe de 1964, Vianninha enveredou pela criação de peças teatrais que investiam no riso e no humor,

retomando inclusive o teatro de revista, desvalorizado e achincalhado pela crítica teatral especializada. Além de ser uma forma de encarar a censura, endurecida em relação ao teatro, obras de teatro de revista contribuíam para colocar uma dose de *subversão à ordem* e de *transformação* a partir e por meio do riso. Entretanto, o cômico como forma de arte engajada esbarrou em vários preconceitos destilados pela elite intelectual de que o próprio Vianninha tomou conhecimento:

Não consigo saber das razões, mas as pessoas têm preconceito contra as comédias. Não estou falando das plateias mais simples, descompromissadas. Falo da chamada *intelligentsia* e daqueles que são influenciados por ela. Teve até o caso de um amigo meu que me disse o seguinte: “vi tua peça, ri muito, mas não gostei”. Claro que não entendi. Entretanto, tenho a impressão de que essa atitude está-se generalizando. Como a comédia geralmente tem uma linguagem direta e simples, as pessoas se sentem pouco inteligentes. Claro que comparecem ao teatro, se divertem, mas terminam dizendo que não gostaram.

A comicidade que dominava *A Grande Família* é um tema que voltou à tona quando Vianninha passou a escrever o seriado e obteve grande sucesso junto ao público. Novamente, alguns encararam o humor de modo a descartá-lo como possibilidade de representação dos problemas da realidade com uma consequência possível de reflexão. Embora fosse definida *a priori* como uma comédia de costumes, com determinado tom de crônica do cotidiano, isso jamais significou que *A Grande Família* não tivesse uma crítica política afiada apoiada nas sutilezas das situações e atitudes banais de um ambiente familiar doméstico. O modo pelo qual uma família de brasileiros comuns se relaciona

pode ser um claro espelho de como a sociedade encara a si própria, construindo relações políticas no dia-a-dia.

Não é ocioso lembrar que, caso se observe a produção dramatúrgica dos anos 1970 num panorama geral, a comédia de costumes foi uma das saídas possíveis, e muito utilizada por aqueles que desejavam manter um tom de crítica social, mas necessitavam enfrentar o autoritarismo e a censura.

Oduvaldo Vianna Filho, reconhecidamente um dos autores mais representativos do período, invocando a herança dramatúrgica de Martins Pena e Oduvaldo Vianna, está entre aqueles que se utilizaram de nossa tradição cômica como meio de crítica social. [...] Ao optar pela tradução de nossas tensões via comédia de costumes Vianninha estava, portanto, longe de se alienar das frementes questões em pauta.

Em entrevista a *O Globo* em julho de 1973, alguns meses após começarem a escrever o programa, Vianninha e Armando Costa falaram bastante sobre o programa e explicaram de modo bastante elucidativo quais eram as intenções que cercavam a composição d'*A Grande Família*.

– *Como vocês classificariam o humor que existe no programa?*

– É bom esclarecer que, de maneira nenhuma, pretendemos fazer deste programa um verdadeiro programa de humor, onde as situações não podem ser aceitas como fatos naturais. Nós não estamos preocupados em apresentar os problemas ao telespectador apenas para que ele possa rir deles, mas, acima de tudo, para que saiba como evitá-los.

– *Qual é, então, o sentido do humor dentro do programa?*

– O que nós queremos é o humor mais leve, que não é cáustico, nem corrosivo, e muito menos pretende ser demolidor. *A Grande Família* é uma comédia de costumes. Seu humor, antes de tudo, deve ser real, mas também tem sua função social, a de chamar a atenção

para os problemas existentes no nosso dia a dia. É o treino da paciência, da convivência com estes problemas. Isto não quer dizer que eles devem ser aceitos plenamente. Mas saber conviver com eles também é importante. Não temos a preocupação de transformar a natureza das coisas, apenas a de mostrar como ela é.

Como se pode depreender dos próprios autores do seriado, o humor que transpassa *A Grande Família* possui um sentido bastante episódico, ligado fundamentalmente a circunstâncias do argumento de cada história semanal. Ele complementa e sofisticava ao mesmo tempo em que populariza e faz fluir o drama das situações cotidianas familiares.

Apesar de apostar na feliz junção entre atualidade, drama e humor para compor o texto d'*A Grande Família*, Vianninha não recai num realismo cru e naturalista, muito caro às telenovelas – programa, àquela época, já assistido em larga escala. Nesse aspecto, aliás, é interessante realizar uma rápida comparação entre esses gêneros que ajuda a avaliar um pouco mais a estética do seriado.

Não é possível fazer uma associação direta do programa com a matriz narrativa do melodrama, que informa uma grande parte da produção ficcional televisiva brasileira. Apesar de determinadas características da essência dos personagens serem levadas à sua aparência, também nem “tudo aí se traduz em imagem”. Vianninha buscou trabalhar com tipos sociais particularmente arquetípicos, caracteristicamente representados em uma *sitcom*, de modo a investir neles também por meio do humor e do absurdo. O exagero melodramático, extremamente necessário e *topos* definidor do gênero narrativo da telenovela, que geralmente visa a “localizar e articular a moral oculta”, não

possui um peso determinante no seriado. É bem menos acentuado, assim, o *melos* do drama familiar – por vezes, os enredos podem até mesmo ironizar esse recurso de modo metalinguístico.

Portanto, nesse quesito, o programa não procura necessariamente equacionar as ambiguidades propondo vilões e mocinhos prontos a atuarem e serem revelados em trincheiras bem definidas. *A Grande Família* investe justamente no terreno de personagens com conteúdo fortemente realista, cuja verossimilhança repousa fundamentalmente nas contradições que compõem o mosaico de erros e acertos dos atos cotidianos de cada personagem.

Por outro lado, os episódios possuem em geral uma formatação narrativa clara e consistente: a apresentação de um ambiente e uma situação específica que cria um problema que envolve de modos variados toda a família; em seguida, o problema aprofunda-se, utilizando-se aí recorrentemente do absurdo conjugado ao humor para representar dificuldades triviais de um cotidiano familiar; por fim, após o encaminhamento da solução desses contratempos, os personagens revelam uma dimensão ética, não necessariamente oculta e de que fazem parte exatamente as incoerências constituintes de qualquer ser humano. O domínio ético do programa não reside na revelação final de uma verdade que é elidida de modo maniqueísta no decurso do enredo, mas sim consiste no desafio de levar à reflexão as famílias brasileiras a partir de um espelho narrativo que joga com o humorismo e o exagero. Nesse sentido, *A Grande Família* aproxima-se de maneira mais convincente do realismo em vez do melodrama, pois esse último, em vez de um estímulo ao pensamento, “oferece [somente] uma compensação”.

Contudo, mesmo algumas das tramas que se utilizavam naquela época da matriz melodramática permitiam uma identificação do público com suas características humanas, repletas de contradições, pequenos deslizes e impasses. É dessa maneira que se pode aludir, por exemplo, à telenovela *O Bem-Amado*, escrita por Dias Gomes. Igualmente trabalhando com a mescla que associava o absurdo ao familiar e incluindo algumas pitadas de realismo fantástico, *O Bem-Amado* simbolizava a modernização como a primeira telenovela a cores no Brasil. Seu enredo, entretanto, baseava-se na histriônica figura de “Odorico Paraguaçu, o prefeito corrupto, mau caráter, inescrupuloso, hipócrita, machista, mal intencionado, carreirista, impiedoso”, permanência no presente daquela época de um Brasil do passado que ainda não passara.

Mas as características do nosso *herói* [Odorico] não lhe eram exclusivas. Em Sucuripa, quem poderia lhe atirar a primeira pedra? A oposição representada por outra família de latifundiários, herdeira dos mesmos valores e práticas? O jornal local com ela comprometido por laços pessoais e políticos? O povo que elegeu Odorico? O povo que assistiu à fraude eleitoral, que dela participou em troca de favores? O povo que o aplaudia em praça pública e o vaiava depois de uns copos de cachaça? Ao se ver em Odorico, o *povo* o popularizou – na ficção e na realidade. Não houve problemas em entender a língua criada pelo prefeito. [...] A vida de Sucupira nos era tão absurda como familiar.

N’A *Grande Família*, a identificação entre público e personagens do seriado se dá igualmente pelo mesmo processo que retrata concepções arraigadas e disseminadas pela sociedade, por meio de figuras arquetípicas que expressam imperfeições, problemas, mazelas, maldades e bondades. Um retrato que realmente se pretendia fiel à realidade sem naturalizá-la, investindo

na possibilidade de encarar essa dramaturgia como um espelho da representação – e não somente uma arte popularizada sob o signo da modernização.

Além disso, todos esses aspectos de heterogeneidade e complexidade, quer quanto ao gênero explorado (comicidade aliada à dramaticidade), quer no que diz respeito aos personagens (jovens e velhos, questionadores e integrados), são elementos típicos da indústria cultural. É preciso ressaltar que é extremamente conveniente a um produto cultural de massas alargar tanto quanto possível a faixa potencial de identificação para prováveis consumidores de bens culturais. *A Grande Família* elabora-o por intermédio da própria imagem do núcleo familiar em que há personalidades e posturas para todos os gostos, desde o perplexo Lineu até o acomodado e “trambiqueiro” Agostinho e o crítico Júnior.

Vianninha, porém, pareceu bastante consciente de que existiam limitações importantes no que se refere às transformações possíveis a partir de um produto cultural massificado exibido pela televisão. Preferiu, no entanto, tentar explorar as possibilidades. Nesse sentido, em outra entrevista concedida pelo dramaturgo, em 1974, a Luís Werneck Vianna, Vianninha discute os problemas que a televisão como veículo de comunicação possui, mas também investe nas trilhas que podem ser abertas por uma linguagem diferenciada e por um alcance massificado no caso do Brasil. Embora longa, vale a citação:

– *Por que fazer TV?*

– Sem dúvida, à primeira vista, parece muito estranha uma pergunta destas feita a um escritor profissional. Seria o mesmo que perguntar a um médico por que ele trabalha em hospitais; ao advogado, no

Fórum; ao engenheiro, na ponte. Mas o preconceito precisa de resposta sempre. A revista *TV Guide* (americana, com tiragem de 6 milhões de exemplares) fez uma análise da programação mundial de televisões. Chegou à conclusão de que praticamente em todo o mundo, no chamado horário nobre, predomina a produção americana, as séries para a TV: a mentalidade do policial, de um perseguindo o outro. A revista, porém, notava, com indulgente estranheza, que num país da América do Sul a televisão não seguia essas normas mundiais. Era o Brasil. No Brasil, das 6 da tarde, até 10 e meia da noite – uma faixa bem mais extensa do que o “horário nobre” – só existe produção de autor nacional, só produção nacional, *The Novels*, como eles dizem. Será que este simples fato [não] justifica a participação de um homem de cultura na TV brasileira ou o preconceito exige mais justificativas? Nada tenho contra o que é exibido na TV. O problema da TV não é o que ela exhibe, é o que ela deixa de exibir. Este problema foge à alçada decisória da própria TV. A omissão fatual da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória. No plano da formação cultural, a televisão não é criadora – é extensiva, é democratizadora, difusora de valores vigentes 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*, individuação 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 a televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos.

Vianninha, por conseguinte, reconhece o patamar de propagação que a televisão consegue atingir no Brasil, considerando isso como um motivo já suficiente para um intelectual das esquerdas se fazer presente nesse meio de comunicação – já nominando de “preconceito” as críticas que o atingiam por estar utilizando os recursos técnicos e artísticos da televisão, e sobretudo da TV Globo. Porém, além da popularização menos criadora e mais difusora, o

dramaturgo reveste sua atuação profissional televisiva como um trabalho fundamentalmente ético – utilizar-se de um espaço possível para apresentar valores filosóficos e humanos atemporais, criticando e concorrendo com os valores morais do contexto capitalista que quer criticar.

Vianninha debate seu trabalho na televisão como uma das tarefas obrigatórias que o intelectual comprometido com a *transformação* tem de realizar. É uma forma de tentar expandir os horizontes da reflexão, tanto do ponto de vista do meio utilizado, quanto na extensão do público. O caráter ético de seus textos, portanto, se reveste da prática de uma atuação intelectual considerada completamente legítima no contexto em que se encontrava o Brasil da década de 1970. Isto é, sua atuação na televisão une as duas pontas da ação política, tão discutidas no seio das esquerdas: a reflexão crítica em direção ao humanismo e a atuação na realidade a fim de trabalhar esse humanismo com um sentido de modificá-la – não fugindo, portanto, da tradição política tão cara aos comunistas brasileiros de tradição pecebista, que enxergavam o processo numa perspectiva etapista e nacionalista: primeiramente, a *libertação nacional*; depois, a *revolução socialista*. É o que se deduz, também, das palavras diretas e pungentes do próprio Vianninha em uma entrevista realizada em fevereiro de 1974:

Eu acho que é nessas fissuras [derivadas das *contradições do subdesenvolvimento*], nessas rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver seu trabalho. É o 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, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os

subdesenvolvidos olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade. E a televisão se inclui nisso. [...] Então, a televisão, como concretização disso tudo [de uma produção nacional e moderna que possui a característica básica de não mostrar o que é fundamental], realmente atingiu um nível de qualidade no Brasil, na TV Globo, eu acho, muito alto. Muito alto como dinâmica, como condução, como execução, como mobilização de intelectuais e de trabalhadores. [...] Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira hoje vive, [...] que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira. [...] Mas a necessidade de transformação é uma coisa básica, apesar de não voltar a discussão ao nível conceitual, volta a discussão no nível subjetivo, da alma das pessoas, todas morrendo de insatisfação. [...] 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.

Desse posicionamento, destaca-se que a defesa do trabalho intelectual na televisão parece relacionar-se pouco com uma *resistência por dentro do sistema* ou com uma *capitulação que trai a legítima luta pela transformação*. Pelo contrário, Vianninha precisa com lucidez os limites que a televisão traz consigo como meio de comunicação – limitações que, para ele, não são inerentes à televisão em si, mas que fazem parte dos meios de comunicação numa realidade como a brasileira. Desse modo, Vianninha, inclusive, dessacraliza uma possível aura de intelectual na torre de marfim, alheio à realidade que o cerca. Nesse aspecto, sua defesa da atuação na televisão é inteiramente coerente com a sua posição social de intelectual afinado com as diretrizes do PCB, já que ele próprio se coloca “em busca do povo brasileiro” – fazendo parte da vanguarda intelectual que vai ao povo a fim de *conscientizá-lo*. O trabalho de Vianninha na televisão, por isso, é fruto de um processo de

construção e amadurecimento estéticos e políticos permanentes, de forma que *A Grande Família* deve ser encarada como a culminância de sua produção textual que visa a retratar a realidade brasileira com a preocupação sempre patente da *transformação*. O dramaturgo, aliás, deixa transparecer bastante argúcia ao identificar que o intelectual deve assumir o trabalho político-cultural de também se fazer presente e atuar na sociedade por meio da indústria cultural. Ou seja, ignorar sua consolidação, seu crescimento e seu enorme alcance é negligenciar o próprio presente e renegar a tarefa de atuar junto ao público nas mediações culturais de seu tempo.

Por certo, a adesão do dramaturgo ao trabalho audiovisual enfrentou dura crítica por parte da esquerda: uma referente ao questionamento 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 prostituir-se enquanto profissional combativo. Entretanto a própria dramaturgia de Vianinha viria a contestar a homogeneidade de tais colocações: em momento algum, o dramaturgo abandonaria seu projeto inicial, muito pelo contrário, ele procurou dar continuidade ao trabalho de defesa da cultura nacional na esfera televisual.

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 distanciando-se do *pseudo-hollywoodismo* pretendido pela Rede Globo, na década de 1970.

Há outro viés, ainda, para avaliar a produção de Vianninha para a televisão, no que tange aos objetivos culturais e políticos de sua atuação, que se mantiveram semelhantes em linhas gerais a despeito da modificação dos contextos históricos. A cultura política do nacional-popular, que balizou as discussões sobre a atuação política e intelectual de artistas, escritores e agitadores culturais na década de 1960, se mantém firmemente nas manifestações intelectuais de Vianninha e na perseguida realização de seu projeto político-cultural. Essa geração de intelectuais das esquerdas, tão exemplarmente plasmada na trajetória de Vianninha, preocupava-se arduamente com a definição de uma identidade nacional-popular brasileira. Estabeleceram esses intelectuais constantes e subsequentes debates sobre o que constituiria e deveria configurar o *autêntico povo brasileiro*.

Desvelar suas características genuínas, utilizando a cultura como meio de trazer o *povo* para o primeiro plano para *conscientizá-lo*, proporcionaria a transformação em direção ao *homem novo*, ao *Brasil novo*. “A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas”. Esses intelectuais pretendiam conquistar, então, a ruptura com o *subdesenvolvimento*, num viés à esquerda da modernização que esteve em marcha, segundo diferentes projetos, com Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, e que se efetivaria de modo ainda mais conservador com a ditadura do *milagre*. Assim era o “eixo político-cultural de esquerda nos anos 60: a questão da identidade nacional e do caráter do povo brasileiro, com o qual os intelectuais e artistas buscavam identificar-se”.

Marcelo Ridenti define, aliás, a matriz intelectual das esquerdas dos anos 1960 pelo epíteto do “romantismo revolucionário”. Com essa postura, os intelectuais das esquerdas queriam chegar às raízes do nacional-popular brasileiro que conformariam a sociedade futura após a revolução que, acreditava-se, era gestada em meio à efervescência social e cultural que naquele momento despontava.

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. [...] A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento.

Entretanto, a consolidação de uma indústria cultural brasileira altera o significado do que é popular na sociedade, de modo que sua acepção “se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado”. Por conseguinte, depreende-se que “a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais”. A respeito de intelectuais como Vianninha, Renato Ortiz atesta a cisão que vai caracterizando a produção cultural do período – prática profissional dissociando-se de ação política.

Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa que eles não irão mais se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais.

A modernização conservadora traz igualmente uma ressignificação do que é ser brasileiro, do caráter de nacionalidade da produção cultural.

Prosseguindo com as considerações de Ortiz,

a indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. [...] O nacional se identifica [então] ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, a cultura mercado-consumo.

Se a produção cultural massificada, tal qual os programas televisivos, conduz ao menos parcialmente à despolitização dos conteúdos transmitidos e consumidos, não inviabiliza por completo alguma crítica política e social que esteja nesses conteúdos. Em verdade, devemos falar, pois, no processo de repolitização, uma vez que o simples esvaziamento de ideias políticas não tem como se efetivar. Nesse sentido, essa dinâmica seguiu exatamente as bases da construção e da consolidação de um mercado consumidor nacional, à semelhança da incorporação de reconhecidos intelectuais por parte do Estado

para a preparação de uma política cultural oficial da ditadura que repolitizou o projeto cultural nacional-popular das esquerdas em direção distinta, caminhando, então, em direção a um matiz conservador e ufanista.

Por outro lado, embora houvesse possibilidades para a injeção, mesmo carregada de sutilezas, absurdos, exageros ou comicidade, de crítica política e social, é importante destacar que o realismo nacional-popular transposto à indústria cultural, no caso via televisão, poderia levar à equivocada conclusão de que a realidade estaria ali fidedignamente representada e, portanto, o projeto nacional-popular dos anos 1960 teria conseguido efetivar-se com plenitude numa identidade nacional de cultura de massas. A cultura política nacional-popular, nesse aspecto, teria conferido uma noção justificadora do funcionamento da indústria cultural no Brasil. Entretanto, toda a noção de *alienação* que é trabalhada por essa geração de intelectuais das esquerdas brasileiras nos anos 1960, bastante instrumentalizada pela necessidade permanentemente reafirmada de *conscientização* e *transformação*, perderia um sentido real com essa configuração. Conforme analisou Ortiz,

o que os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto, incapazes de entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem.

Há, portanto, na década de 1970, um descompasso entre a permanência dos discursos construídos sob o guarda-chuva da cultura política nacional-popular e o processo de modernização que pouco a pouco provoca

erosões e revela dificuldades de adaptação nesses discursos. Poder-se-ia apontar aí o sintomático princípio da crise de identidade política desses intelectuais de esquerda, diante da mudança de suportes da cultura de massas no Brasil. Pode-se ver, então, um movimento semelhante, em certa medida, com aquele da crise do meio intelectual francês, sobretudo de esquerda, iniciada também na década de 1970, aludido por Jean-François Sirinelli. Ainda no calor da hora, num momento em que a televisão exercia uma atração de grandes proporções tanto entre o público quanto no meio intelectual, Vianninha provavelmente não pôde perceber que estava ocorrendo – e ele fazia parte disso – uma mudança estrutural importante, na qual as mídias audiovisuais passariam gradativamente a dominar o cenário da cultura de massas e, assim, daria também uma dimensão midiática aos intelectuais – mais que uma crise, uma mutação do meio intelectual, em razão de uma metamorfose da própria definição de intelectual no final do século XX.

Em suma, as percepções dos intelectuais das esquerdas nessa conjuntura da década de 1970, conforme as próprias palavras de Vianninha no calor dos acontecimentos e das próprias experiências, deixam revelar sua consciência em relação à modernização em direção à indústria cultural, reafirmando a necessidade de atuação política também nessa esfera da cultura brasileira. Não parecem ter-se dado conta, todavia, de que as adaptações que eles próprios preconizavam para manter acesa a chama da cultura política nacional-popular levaram a uma realidade que desafiou os próprios objetivos práticos que colocaram para si mesmos. Custaram a enxergar, enfim, que havia um consenso social em torno da necessidade de transformação – mas a

transformação via modernização tecnológica com ações e ideias políticas profundamente conservadoras e autoritárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revisitar o passado – olhar para o presente

*Diante de centenas de pessoas, pouco antes de seu corpo baixar ao túmulo, o ator Carlos Vereza, em voz baixa, mandava a seguinte mensagem ao amigo Oduvaldo Vianna Filho: “Vianninha, queremos falar em nome de todos aqueles que, como você, sempre acreditaram que o homem pode tudo na Terra. Que é ele que constrói as máquinas, muda a História e luta para a preservar a liberdade de todos os homens. Você foi um deles, e é esta a herança que você nos deixa, que faz com que você esteja sempre entre nós”.
(Jornal do Brasil, 17/07/1974)*

Escolher objetos de estudos que envolvem a Televisão, no Brasil, ainda implica em enfrentar alguns desafios importantes, sobretudo na área da História, ligados à complexidade do trabalho analítico com a história do tempo presente. Se os estudos que reúnem Cinema e História tornaram-se um domínio lembrado pela sua capacidade de inovação e renovação e, por isso, considerado relevante, “o binômio ‘Televisão e História’ não chegou a se constituir um campo de estudos com a mesma notoriedade, apesar [...] do incontestável poder desse veículo na vida contemporânea”.

O preconceito em relação à televisão, já enfrentado por Vianninha em sua época, reside na consideração de que esse veículo de comunicação não poderia produzir algo que viesse a ser chamado autenticamente de *arte* – numa concepção, portanto, elitista e limitadora do que vem a ser *arte*. Ao contrário, os programas televisivos seriam meramente produtos culturais, expostos em

escala de massas. Na área acadêmica, atualmente, o preconceito intelectual em relação aos estudos sobre a televisão é bem menor, havendo numerosos trabalhos no domínio da Comunicação e áreas afins.

Entretanto, há questões práticas das pesquisas sobre televisão, sobretudo na realidade brasileira, que implicam em problemas metodológicos. Em geral, as pesquisas que envolvem a televisão na área da História trabalham com os *scripts* que roteirizaram aquilo que deveria ter chegado ao telespectador. É evidente, porém, que sempre há diferenças entre o programado e o gravado/exibido. Além disso, a percepção sobre qualquer programa televisivo se altera em grande medida quando se compara a análise de um roteiro com a análise das imagens, já que essas últimas trazem o ambiente visual com que o telespectador minimamente entrou em contato. A disponibilidade das imagens que efetivamente foram exibidas, contudo, é bastante limitada, principalmente em virtude de um conflito ético e jurídico: as emissoras de televisão são no Brasil empresas privadas que agem sob a autorização de concessões públicas. As imagens que compõem os arquivos das emissoras são tratadas quase sempre como um bem privado. Por outro lado, até mesmo os textos que roteirizaram essas imagens estão em posse de familiares dos autores, que ou não disponibilizam acesso, ou repassam o fundo arquivístico para instituições públicas mantendo o *status* de arquivo privado.

O mesmo tipo de qualificação elitista sobre a televisão pode ser encontrado, por exemplo, no campo musical brasileiro da época da ditadura. Nas disputas de Memória, a Música Popular Brasileira (MPB) trata-se do grande filão musical lembrado devido à sua característica de resistência ao

autoritarismo, bem em consonância com a Memória sobre a ditadura que quer reiteradamente fazer recordar a resistência da sociedade. Entretanto, essa definição de MPB abarca somente estratos sociais médios brasileiros, calando-se muitas vezes acerca de um grande repertório musical efetivamente relacionado às classes populares.

Analisando muito bem essa temática, Paulo César de Araújo coloca que a intelectualidade, a partir das ciências sociais e da filosofia, tende “a encarar a cultura popular pelo prisma das dicotomias, sem levar em consideração o caráter necessariamente ambíguo e contraditório dos objetos sociais”. Nesse sentido, o autor retoma as reflexões de Marilena Chauí sobre as definições do que é *popular* no Brasil, concluindo que “talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar”.

Retoma-se aqui a problemática da complexidade quando se debruça sobre temáticas históricas que envolvem o comportamento político e suas opiniões. Principalmente ao investigar essas questões em contextos de regimes autoritários. Essa alternância, ou melhor, essa mistura de conformismo e resistência, de indiferença e atividade, de anuência e crítica à boca pequena constitui exatamente parte da gama de possibilidades existentes no que Pierre Laborie denominou como “zona cinzenta”. E são essas possibilidades o universo mais interessante de se explorar numa pesquisa historiográfica, pois refletem a diversidade de comportamentos e favorecem a apreensão do cotidiano de uma época.

Isso pode ser encontrado, a título de exemplificação, a partir de uma daquelas várias frases fortes e categóricas que Glauber Rocha gostava de encetar publicamente. Numa entrevista concedida em 1980, o cineasta ícone do Cinema Novo atira para todos os lados, e sintetiza numa passagem curta as idas e vindas que se combinam nessa zona cinzenta: “Todo mundo participa do massacre econômico da população, joga o jogo da inflação e protesta contra a ditadura”.

A metralhadora giratória de Glauber Rocha, no entanto, também era recarregada com visões mais esquemáticas das questões político-culturais do país. Nesse cenário de transformações por que o Brasil atravessou na década de 1970, o cineasta sentenciou que

os intelectuais ligados ao Partido [Comunista], cujo nome eu não posso dizer porque o partido não é legal, se corromperam inteiramente. Por exemplo, a maioria de atores, diretores, argumentistas etc. foi trabalhar na Rede Globo, no auge da ditadura do general Médici. Se corromperam, inclusive se corromperam esteticamente, ideologicamente, um desastre. Se venderam ao Roberto Marinho a preços módicos. [...] Há um convênio ideológico segundo o qual as pessoas não se autocriticam, aceitam essa corrupção.

Como se vê, o calor da hora somado a visões políticas que norteiam essas avaliações muitas vezes diluem trajetórias em classificações apressadas. Conforme analisado, Oduvaldo Vianna Filho esteve sintonizado com o seu tempo, sabendo em que terrenos firmes e areias movediças estava pisando. Trilhava um caminho, escolhia uma direção, atravessa um percurso ao mesmo

tempo em que pensava e refletia sobre esses passos. Passos do *indivíduo* Oduvaldo que em muito influenciaram a carreira da figura *Vianninha*.

Foi objetivando analisar o cotidiano do brasileiro médio e comum durante a ditadura, em conjunto com a ideia de olhar para a trajetória biográfica de Vianninha, que *A Grande Família* fez-se objeto de estudo.

Com sua firme posição de esquerda e com um regime autoritário, Vianninha deve ser visto como um intelectual publicamente atuante. Mais que exaltar sua condição de resistente, é preciso jogar luz sobre como ele construiu essa resistência a seu modo, sendo uma forma de analisar igualmente várias outras trajetórias semelhantes sem celebrar acriticamente a mitologia em torno da *resistência democrática* e sem simplificar a questão qualificando o seu trabalho na TV Globo como sinônimo de corrupção pessoal, estética e política.

Num jogo de espelhos, *A Grande Família* é também uma janela aberta para olhar parcelas de uma sociedade – “homens e mulheres comuns”, os inúmeros *Silva* – que legitimava a ditadura por meio de um consenso social e dinamicamente estabelecido. A complexidade reside aí. De um lado, procurar enxergar esse caleidoscópio de comportamentos e opiniões que compunham esse consenso que referenciava o regime autoritário. De outro lado, pensar aqueles que como Vianninha tentavam lutar contra esse consenso a partir das saídas possíveis.

É necessário, portanto, revisitar esse passado da década de 1970 para procurar *compreender*, conforme nos ensinou Marc Bloch, essas pessoas e ações como “uma forma de resposta social a alternativas julgadas insuperáveis, uma resposta datada e a ser observada como tal, como uma tentativa patética

de acordo entre o desejo e o possível”. Assim, olha-se para o passado sem a preocupação de julgamento moral, em geral condenando aqueles que se relacionaram com a ditadura e exaltando os que resistiram das mais diferentes formas.

Reitero que é preciso revisitar esse passado, uma vez que permanece sendo uma questão na atualidade – e certamente foi com esse olhar que mirei a década de 1970. A contemporaneidade do debate sobre os comportamentos e as opiniões da sociedade durante a ditadura pode ser encontrada exatamente na discussão ainda aberta sobre o estatuto e a definição de resistência no Brasil, nas investidas conservadoras e eleitoreiras que procuravam desabonar e desqualificar o passado de Dilma Rousseff em sua campanha à Presidência da República, nas idas e vindas que se realizaram sobre a abertura dos arquivos da ditadura ou a continuidade do sigilo e da confidencialidade, nos embates em torno do direito à memória e à verdade empreendidos pela Secretaria Nacional de Direitos Humanos com o Projeto Memórias Reveladas.

A atualidade da questão também se faz presente na continuidade d’A *Grande Família*. Ainda em 1987, a TV Globo exibiu um especial de Natal do programa, reunindo todo o elenco original, acompanhado de convidados especiais, mostrando o que havia acontecido com a família quinze anos após o término do programa original – em março de 1975, em decorrência do abalo que o elenco e a produção sofriam com a morte de Vianninha. Esse único episódio foi escrito por Marcílio Moraes e dirigido por Paulo Afonso Grisolli, porém a repercussão do programa não foi muito positiva à época.

Mas foi em março de 2001 que o programa foi retomado pela TV Globo, obtendo dessa vez sucesso junto ao público. Depois de testes com alguns episódios, *A Grande Família* entrou para a grade de programação fixa da emissora, sendo exibida por volta das 22hs, num mesmo dia da semana conforme a temporada.

Estando no ar até hoje, o programa iniciado há 10 anos é resultado de uma reinterpretação d'*A Grande Família* de Vianninha. Por esse motivo, além de os personagens terem sido incorporados à realidade atual, novos personagens foram incluídos – por exemplo, a namorada de Tuco, Gina –, ao passo que outros foram suprimidos – a exemplo de Júnior, que deixou de fazer parte da família desde o primeiro episódio, e Seu Flor, que não apareceu mais porque o ator que o interpretava faleceu. Em virtude disso, a família deixou de ser o único foco do enredo, estendendo-se o ambiente d'*A Grande Família*, principalmente, à vizinhança da residência e ao trabalho de Lineu. A *sitcom* permanece tendo uma duração média de 45 minutos. É dirigida por Mauro Mendonça Filho e produzida por Guel Arraes. Os roteiros são escritos por um conjunto de redatores composto por Adriana Falcão, Bernardo Guilherme, Cláudio Paiva, Marcelo Gonçalves, Mauro Wilson, Max Mallmann, Nelson Caldas, Nilton Braga e Péricles Barros. Os *scripts* passam ainda por uma equipe que realiza a tarefa de redação final, na qual estão Bernardo Guilherme, Cláudio Paiva e Marcelo Gonçalves.

O sucesso fez *A Grande Família* ser transposta para as telas de cinema, tornando-se um longa-metragem cuja estreia deu-se em janeiro de 2007. Com 104 minutos de duração, o filme teve o objetivo de mostrar ao telespectador

algo que não coubesse na duração normal do programa televisivo e, assim, propiciar maior intimidade entre o público e os personagens da série. Também produzido por Guel Arraes, *A Grande Família* em filme reproduziu o sucesso de público da televisão, sendo assistido por mais de dois milhões de pessoas. Os programas exibidos viraram ainda DVD's lançados pela Som Livre nos anos de 2002 e 2003, que traziam os episódios da série.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ARAÚJO, Maria Paula. “Por uma história da esquerda brasileira”. *Topoi. Revista de História*, Rio de Janeiro, vol. 5, dezembro de 2002.
- _____. “A luta democrática contra o regime militar, 1974-1985 (estratégias de luta e resistência contra a ditadura)”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- AZÉMA, Jean-Pierre; BÉDARIDA, François. “L’historisation de la Résistance”. *Esprit*, Paris, nº. 198, 1994.
- BERSTEIN, Serge. “L’historien et la culture politique”. *Vingtième Siècle. Revue d’Histoire*. Paris, nº. 35, 1992.
- _____. “Cultura política”. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dirs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- BORELLI, Silvia H. Simões. “Cultura brasileira: exclusões e simbioses”. In: AA. VV. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- BRAGA, Cláudio. “Vianninha: íntimo e pessoal”. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, vol. 7, dezembro/2000.
- BROOKS, Peter. “The melodramatic imagination”. In: LANDY, Marcia (ed.). *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- BUSETTO, Áureo. “Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão”. In: KUSHNIR, Beatriz (org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: Eduff, 2009.
- CALABRE, Lia. “O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 37, 2006.
- _____. “A política e o Estado: as ações do Conselho Federal de Cultura”. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- _____. “Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil. 1967-1970. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, vol. 1, 2008.
- CALDAS, Waldenyr. “Comunicação e indústria cultural”. In: AA. VV. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- CASTRO, Celso. “Os militares e a memória do regime de 1964”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- CHANG-SHENG, Shu. “O Movimento das Cem Flores: uma reflexão sobre a relação entre o Estado e os intelectuais”. *Tempo*, Niterói, vol.8, nº 15, julho de 2003.
- CHAVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999.
- CLARK, Walter. *O campeão de audiência. Uma autobiografia*. São Paulo: Best Seller, 1991.

- CORDEIRO, Janaína Martins, “*A nação que se salvou a si mesma*”. *Entre memória e história, a campanha da mulher pela democracia (1962-1974)*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense (Programa de Pós-Graduação em História), 2008.
- _____. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009.
- COSTA, Jeannette Ferreira da. *Oduvaldo Vianna, filho: filho de peixe... peixinho é*. Texto encontrado em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha>>. Acesso em: 09/07/2010.
- DOGLIANI, Patrícia. “Consenso e organização do consenso na Itália fascista. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro, verbetes Oduvaldo Vianna e Oduvaldo Vianna Filho, em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm> (Acesso em: 09/07/2010).
- FERREIRA, Jorge. “O socialismo soviético”. In: _____; REIS, Daniel Aarão; ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. “Vozes da oposição: ditadura e transição política no Brasil”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- _____. “‘Prezada censura’: cartas ao regime militar”. *Topoi. Revista de História*. Rio de Janeiro, vol. 5, 2002.
- _____. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o chamado “perdão aos torturadores”*. Texto não publicado. Disponível em: <www.pppghis.ifcs.ufrj.br> (Acesso em: 09/07/2010).
- FITZPATRICK, Sheila. *Le stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 30*. Paris: Flammarion, 2002.
- FREIRE FILHO, João. “A TV, os intelectuais e as massas no Brasil (1950-1980)”. *Ciberlegenda*, Niterói, nº 11, 2003a.
- _____. “A ‘Esfinge do Século’: expectativas e temores de nossos homens de letras diante do surgimento e da expansão da TV (1950-1980)”. Comunicação apresentada no 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – *Mídia brasileira: 2 séculos de História*. Encontrado em: <http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/anais/gt4_audiovisual/a%20esfinge%20do%20s%20E9culo.doc> (Acesso em: 09/07/2010).
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

- GELLATELY, Robert. *No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica, 2005.
- GLEDHILL, Christine. "Signs of melodrama". In: _____ (ed.). *Stardom: industry of desire*. Londres: Routledge, 2000.
- GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005a.
- _____. "História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões". In: BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria de Fátima S.; SOIHET, Rachel (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005b.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Edição revista e aumentada. Paris: Albin Michel, 1997.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.
- _____. "Teleficação nos anos 1970: interpretação da nação". In: AA. VV. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005b.
- KORNIS, Mônica Almeida. "História e cinema: um debate metodológico". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- _____. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo, Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, USP, 2000.
- _____. "Anos Rebeldes e a construção televisiva da história". In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. "Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo". In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004a.
- _____. "Entre censores e jornalistas: colaboração e imprensa no pós-1964". In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004b.
- _____. "Responsabilidade e soberba: os sigilos e acordos de pautas de jornais, no Brasil, pós-1964". *Anais do XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ – "Usos do passado"*, Rio de Janeiro, 2006.
- LABORIE, Pierre. "De l'opinion publique à l'imaginaire social". *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*. Paris, nº. 18, 1988.
- _____. "1942 et le sort des Juifs: quel tournant dans l'opinion?". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, vol. 48, nº 3, 1993.
- _____. "Historiens sous haute surveillance". *Esprit*. Paris, nº 198, janeiro/1994.
- _____. "A propos de la Résistance et de l'opinion française devant la lutte armée". In: MARCOT, François (dir.). *La Résistance et les Français. Lutte armée et maquis*. Besançon: Universidade de Franche-Comté, 1996.
- _____. *L'opinion française sous Vichy: les Français et la crise d'identité nationale, 1936-1944*. Paris: Seuil, 2001.

- _____. *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. 2ª ed. Paris: Seuil, 2003.
- _____, "Sur la relation entre les Français et la Résistance". In: MARCOT, François; MUSIEDLAK, Didier (orgs.). *Les Résistances, miroir des regimes d'oppression. Allemagne, France, Italie*. Besançon: Universidade de Franche-Comté, 2006.
- LISBOA, Cristiane. "A Grande Família e suas histórias extraordinárias". *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, nº. 5, fevereiro de 2007.
- MARTINS FILHO, João Roberto. "A guerra da memória. A ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares". *Vária História*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro/2002.
- MENDES, Ricardo Antônio Souza. "Direitas, desenvolvimentismo e o movimento de 1964". In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. "O anticomunismo militar". In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- MUSIEDLAK, Didier. "Intelectuais e Estado: o exemplo da Itália fascista". In: BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. "O fascismo italiano: entre consentimento e consenso". In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (no prelo).
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2004a.
- _____. "Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970". In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004b.
- _____. "'Vencer satã só com orações': políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970". In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (no prelo).
- OLIVEIRA, Francisco de. "Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária". In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª. ed. 5ª. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PELEGRINI, Sandra C. A. "Televisão, política e História: dimensões da problemática social na teledramaturgia de Vianinha". *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, vol. 6, nº 2, inverno de 2001.
- PIRES, Maria da Conceição Francisca. "Bode Francisco Orelana: uma representação humorística da intelectualidade brasileira entre patrulhas

- ideológicas, autocensura e odorização”. *Topoi. Revista de História*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 14, jan-jun 2007.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 2, nº 3, 1989.
- _____. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, nº 10, 1992.
- PRESOT, Aline Alves. *As marchas da família com Deus pela liberdade*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em História Social), 2004.
- RAMOS, Alcides Freire. “Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: apontamentos em torno de um debate estético-político”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, vol. 1, ano 1, nº 1, outubro/novembro/dezembro de 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz; ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- REIS, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. “Ditadura e democracia: questões e controvérsias”, in: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- _____. “A revolução e o socialismo em Cuba: ditadura revolucionária e construção do consenso”. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (no prelo).
- REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira. *Imagens da revolução*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- _____. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. “Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?”. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. “Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores”. In: AA. VV. *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. “Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade”. In: BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. “Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70”. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

- ROLLEMBERG, Denise. “A ditadura militar em tempo de radicalização e barbárie (1968-1974)”. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- _____. “Aos grandes homens a pátria reconhecida: os ‘justos’ no Panteão”. In: GOMES, Angela de Castro (coord.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2007a.
- _____. “Esquerdas revolucionárias e luta armada”. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007b (vol. 4)
- _____. “Memória, opinião e cultura política: a Ordem dos Advogados do Brasil sob a ditadura: 1964-74”. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- _____. “Ditadura, intelectuais e sociedade: O Bem-Amado de Dias Gomes”. In: _____ et al. (orgs.). *Culturas políticas, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009a.
- _____. “O imortal Bem-Amado. A chegada de Dias Gomes à Academia Brasileira de Letras”. In: ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; FICO, Carlos (orgs.). *1968. 40 anos depois. História e Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.
- _____. “As Trincheiras da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)”. In: _____; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (no prelo).
- ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris: Seuil, 1990.
- _____. *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris: Gallimard, 2001.
- SEMELIN, Jacques. “Qu'est-ce que « résister » ?”. *Esprit*, Paris, nº. 198, 1994.
- SIRINELLI, Jean-François. “Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, vol. 9, nº 1, 1986.
- _____. “Les vingt décisives. Cultures politiques et temporalités dans la France fin de siècle”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, vol. 44, nº 1, 1994.
- _____. “De la demeure à l'agora. Pour une histoire culturelle du politique”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, vol. 57, nº 1, 1998.
- _____. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003a.
- _____. “A sociedade intelectual francesa no limiar de um novo século”. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003b.
- _____. “Os intelectuais do final do século XX : abordagens históricas e configurações historiográficas”. In: ROLLEMBERG, Denise et al. (orgs.). *Culturas políticas, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- SORLIN, Pierre. “Television: une autre intelligence du passé”. *Réseaux*, Paris, vol. 17, nº 94, 1999.

- VASCONCELOS, Cláudio Beserra. “As análises da memória militar sobre a ditadura: balanço e possibilidades”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009.
- VIEIRA, Thaís Leão. “Humor e utopia em Oduvaldo Vianna Filho”. *Fato & Versões*, Uberlândia, nº 1, vol. 1, janeiro/junho 2009.
- WANDERLEY, Sonia Maria de Almeida I. *Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)*. Tese de Doutorado em História. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005.
- XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. In: . *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.