

UFF – Universidade Federal Fluminense

CEG – Centro de Estudos Gerais

ICHF – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia

PPGH – Programa de Pós-Graduação em História

***A Grande Família:***  
**intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura**  
**durante a ditadura militar (1973 - 1975)**

*Roberta Alves Silva*

**Niterói**

**2015**

ROBERTA ALVES SILVA

*A Grande Família:*  
**intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura  
durante a ditadura militar (1973 - 1975)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal Fluminense, como  
parte dos requisitos necessários à obtenção  
do título de Mestre

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Denise Rollemberg

Niterói

2015

ROBERTA ALVES SILVA

***A Grande Família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar (1973 - 1975)***

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Rollemberg (orientadora)  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof. Dr. Igor Sacramento  
Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miliandre Garcia  
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cecília Azevedo (suplente)  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof. Dr. Francisco Martinho (suplente)  
Universidade São Paulo (USP)

Niterói

2015

## *Agradecimentos*

Os dois anos de mestrado só foram possíveis graças à ajuda de muitas pessoas especiais a quem devo meus agradecimentos.

Em primeiro lugar, à minha *grande família*. Mãe, pai, irmãos, avós, tios, primos... São tantos entes queridos que fica difícil citar nome por nome. Agradeço a todos o apoio incondicional em cada momento da minha vida. Nada seria possível sem nossa união e carinho.

Agradeço ao meu namorado Rafael, companheiro e amigo de longa jornada. Muito obrigada por me incentivar tanto nos momentos de alegria quanto nos de tristeza. Você acompanhou minhas angústias, dúvidas e estresses, bem como minhas conquistas desde o ingresso até a conclusão deste trabalho.

Não poderia deixar de agradecer à querida orientadora Denise Rollemberg. Obrigada por sempre acreditar no meu potencial, desde os tempos da graduação. Sou, imensamente, grata a tudo o que me ensinou ao longo desses anos. Com você melhorei minha escrita, aprofundei minha capacidade analítica e conheci os caminhos da *ambivalência*.

Aos professores, pesquisadores e doutores que contribuíram com minha dissertação. Obrigada aos membros da banca de qualificação. Dênis de Moraes e sua *paixão* por Vianinha foram o *pontapé* inicial desta pesquisa. Igor Sacramento, pesquisador jovem e brilhante, suas sugestões foram essenciais para a dissertação.

Devo agradecer, igualmente, à Miliandre Garcia e sua gentileza em aceitar participar da banca de defesa. Seu trabalho muito contribuiu para esta pesquisa.

Agradeço também aos grandes mestres Carlos Fico, Mônica Kornis, Ismênia Martins e Samantha Quadrat por tanto cooperarem com suas disciplinas de pós-graduação.

Aos amigos, em especial, Dayane, Fernanda e Flávia. Pacientemente, compreenderam quando, diversas vezes, remarquei nossos encontros por causa das atribuições do mestrado.

Em relação às amigas que a História me proporcionou, agradeço, de coração, a três muito especiais: Ana Paula, Mariana e Monique. Obrigada pelo apoio e pelas sugestões do início ao fim da dissertação. O incentivo de vocês é fundamental para mim, tanto no meio acadêmico como fora dele. Também gostaria de agradecer aos colegas que ingressaram no mestrado comigo, em especial, à Valesca, ao André e ao Renato - grandes companheiros de viagem na barca Rio-Niterói -, bem como à Thaís, à Luiza, à Rafaela e ao Igor.

Esses dois anos me fizeram conhecer pessoas muito gentis e generosas. Obrigada, Rafael Mendes, por ter dado a notícia de que eu receberia bolsa de estudos. Paulo César Gomes, agradeço por me proporcionar a imensa alegria de ter uma matéria publicada na *Coluna Ancelmo Gois*, n° *O Globo*, sobre esta pesquisa. Obrigada também ao Ancelmo e à Ana Cláudia Guimarães, pelo interesse no meu trabalho. Aline Monteiro, sua contribuição com dicas e bibliografia foi, enormemente, valiosa.

Ao Giordano Bruno Reis dos Santos pelo auxílio com as fontes primárias, úteis desde a graduação. Também gostaria de agradecer às funcionárias da FUNARTE por, gentilmente, terem me atendido nos momentos em que consultei o Arquivo da Família Vianna.

Ao excelente Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UFF). Sou grata a todos os funcionários que, prontamente, me ajudaram, tirando inúmeras dúvidas ao longo do mestrado.

Não poderia deixar de agradecer à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) por ter financiado esta pesquisa desde o início. A bolsa viabilizou este trabalho, bem como sua apresentação e divulgação em eventos acadêmicos.

Finalmente, agradeço ao Vianinha e aos intelectuais de esquerda que inspiraram esta dissertação. Suas incríveis trajetórias de vida fizeram com que meus estudos fossem prazerosos. *A Grande Família* me proporcionou muitos momentos de alegria e risadas.

## ***Resumo***

Esta dissertação analisa a primeira versão do seriado *A Grande Família*, exibida pela Rede Globo, a partir da entrada de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Armando Costa e, posteriormente, Paulo Pontes na redação do programa, entre 1973 e 1975. Usando o conceito de *ambivalência*, desenvolvido tanto por Pierre Laborie quanto por Mikhail Bakhtin, o presente trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro tenta entender as relações entre intelectuais de esquerda e Rede Globo, no contexto da ditadura militar brasileira. O segundo e o terceiro investigam o seriado em seus aspectos gerais, bem como estudam, com maior detalhamento, sete episódios, dentre roteiros e *video tapes* (VTs). Por fim, o último capítulo pesquisa 110 pareceres da Censura Federal acerca do programa. Portanto, avalia a recepção de *A Grande Família* por um órgão federal.

Palavras-chave: *A Grande Família*; intelectualidade de esquerda; Rede Globo; ditadura militar; Oduvaldo Vianna Filho; Censura Federal; televisão.

## ***Abstract***

This master thesis analyzes the original Brazilian situation comedy *A Grande Família*, aired by *Rede Globo*, since the moment Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Armando Costa and, later, Paulo Pontes started writing that show, between 1973 and 1975. Using the concept of *ambivalence*, both developed by Pierre Laborie as by Mikhail Bakhtin, this thesis presents four chapters. The first studies the relationship between leftist intellectuals and *Rede Globo*, along the military dictatorship in Brazil. The second and the third analyze the show in many aspects and study, in more detail, seven episodes, including scripts and video tapes (VTs). Finally, the last chapter research 110 documents produced by Brazilian Censorship about this sitcom. Therefore we try to understand the reception of *A Grande Família* by a federal agency.

Keywords: *A Grande Família*; leftist intelligentsia; *Rede Globo*; Brazilian military dictatorship; Oduvaldo Vianna Filho; Brazilian Censorship; television.

## Sumário

|  |            |
|--|------------|
| <b>Brasildade à flor da pele: intelectualidade de esquerda, Rede Globo e ditadura militar.....</b>                     | <b>1</b>   |
| <b>Capítulo I - Intelectuais de esquerda e Rede Globo, no contexto da ditadura militar: relações ambivalentes.....</b> | <b>9</b>   |
| I.1. <i>Um breve panorama sobre Vianinha.....</i>  | <b>11</b>  |
| I.2. <i>Algumas linhas sobre Armando Costa e Paulo Pontes.....</i>   | <b>33</b>  |
| I.3. <i>Ditadura, Rede Globo e intelectualidade de esquerda.....</i>   | <b>37</b>  |
| I.4. <i>Apontamentos acerca de A Grande Família.....</i>   | <b>52</b>  |
| <b>Capítulo II - Uma família muito unida e também muito <i>ouraçada</i>.....</b>                                       | <b>58</b>  |
| II.1. <i>A comédia de costumes brasileira: de Martins Pena a Vianinha.....</i>   | <b>60</b>  |
| II.2. <i>A decupagem clássica como estética audiovisual.....</i>   | <b>66</b>  |
| II.3. <i>Um retratado dos anos 1970: referências e expressões faladas.....</i>   | <b>70</b>  |
| II.4. <i>Seres humanos passíveis de erros e acertos.....</i>   | <b>75</b>  |
| II.4.1. <i>Lineu Silva.....</i>  | <b>76</b>  |
| II.4.2. <i>Irene Silva.....</i>  | <b>78</b>  |
| II.4.3. <i>Maria Isabel Silva.....</i>   | <b>80</b>  |
| II.4.4. <i>Agostinho Carraro.....</i>  | <b>82</b>  |
| II.4.5. <i>Lineu Silva Júnior.....</i>   | <b>83</b>  |
| II.4.6. <i>Artur Silva.....</i>  | <b>85</b>  |
| II.4.7. <i>Seu Floriano.....</i>   | <b>87</b>  |
| II.4.8. <i>Outros.....</i>   | <b>88</b>  |
| II.5. <i>A construção do enredo dos roteiros e episódios televisivos.....</i>  | <b>89</b>  |
| II.5.1. <i>Os temas e subtemas.....</i>  | <b>90</b>  |
| II.6. <i>Análise das problemáticas gerais.....</i>   | <b>98</b>  |
| II.6.1. <i>“Papai é o maior” (05/04/1973).....</i>   | <b>99</b>  |
| II.6.2. <i>“A família vai bem, obrigado” (19/07/1973).....</i>   | <b>107</b> |
| II.6.3. <i>“Pesadelos de uma noite de verão” (20/03/1975).....</i>   | <b>117</b> |
| II.7. <i>A crônica de uma família saudável.....</i>  | <b>130</b> |
| <b>Capítulo III - Um programa para um público amplo: da dona-de-casa ao malandro.....</b>                              | <b>131</b> |
| III.1. <i>“Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” (24/05/1973).....</i>  | <b>132</b> |
| III.2. <i>“Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974).....</i>   | <b>142</b> |
| III.3. <i>“De careta e hippie, todos nós temos um pouco” (11/07/1974).....</i>   | <b>152</b> |
| III.4. <i>“Não me leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” (13/03/1975).....</i>                                 | <b>161</b> |
| III.5. <i>As relações interpessoais cotidianas.....</i>  | <b>171</b> |
| <b>Capítulo IV - A Grande Família pela ótica da Censura Federal: uma classe média conformista, mas nem tanto.....</b>  | <b>173</b> |
| IV.1. <i>A Censura de Diversões Públicas.....</i>  | <b>175</b> |
| IV.2. <i>O hilariante e positivo programa A Grande Família.....</i>  | <b>179</b> |
| IV.2.1. <i>Os pareceres anteriores à entrada de Vianinha.....</i>  | <b>180</b> |
| IV.2.2. <i>Os pareceres posteriores à entrada de Vianinha.....</i>   | <b>184</b> |
| IV.3. <i>Crítica social ou proteção à moral e aos bons costumes?.....</i>  | <b>191</b> |
| <b>Um circuito de ambivalências.....</b>   | <b>193</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>   | <b>198</b> |

**Brasilidade à flor da pele:**  
**intelectualidade de esquerda, Rede Globo e ditadura militar**

*“Nós temos que tentar de todas as maneiras a reaproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro”<sup>1</sup>.*

Paulo Pontes

A presente dissertação estuda *A Grande Família*, da década de 1970, a partir da entrada de Oduvaldo Vianna Filho (em março de 1973), Armando Costa e Paulo Pontes na redação do seriado, exibido semanalmente pela Rede Globo, às 21 horas entre 1972 e 1975. O programa teve uma primeira fase que não será detidamente analisada.

A pesquisa conta com 46 roteiros (fontes escritas) e 5 episódios televisivos (fontes audiovisuais), além de 110 pareceres da Censura Federal acerca do seriado, na medida em que foi transmitido no período de ditadura militar no Brasil.

Vianna Filho, Costa e Pontes foram três importantes nomes da intelectualidade de esquerda vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB)<sup>2</sup>. Entre as décadas de 1950 e 1960, construíram - junto a outros nomes como Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri - uma tradição teatral preocupada com um teatro para o povo<sup>3</sup>. Em 1961, tal

---

<sup>1</sup> O trecho faz parte do prefácio da peça *Gota D'Água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda. *Jornal do Brasil* apud ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=4100](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4100)>. Acesso em: 14/05/2014.

<sup>2</sup> Ao falar que os intelectuais eram de tradição comunista, não significa que participavam da política *stricto sensu*, mas buscavam a construção de uma política cultural inspirada em preceitos teóricos e filosóficos do Partido Comunista Brasileiro, ou seja, havia uma *cultura política* em comum entre tais intelectuais e o PCB. Sobre o conceito de cultura política, ver: BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO; Maria Fernanda; KNAUS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Especificamente sobre a *cultura política comunista*, olhar: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista: alguns apontamentos”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 15-37. Ver também: FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quantim de (org.). *História do marxismo no Brasil: teorias e interpretações*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 337-372.

<sup>3</sup> Apesar da preocupação com um teatro para o povo, este esteve, na maior parte das vezes, ausente tanto da encenação, produção quanto do público.

preocupação culminou na elaboração do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE<sup>4</sup>. Neste grupo, os intelectuais defendiam os interesses nacionais, contra o imperialismo e a favor do fim do subdesenvolvimento<sup>5</sup>. A ideologia de valorização da nação e dos valores populares, conhecida como tradição *nacional-popular*, esteve muito presente no pensamento da esquerda identificada com o PCB. Após o golpe de Estado, de uma forma ou de outra, setores das direitas identificados com a ditadura, então, implantada acabaram incorporando muitos de seus valores, adequando-os, contudo, às suas perspectivas.<sup>6</sup>

Até o início da década de 1960, a intelectualidade de esquerda - que abrangia artistas de outros campos de atuação para além do teatro, como do cinema, da música e das artes plásticas - acreditava na revolução socialista de modo romantizado, como se a transformação social fosse um dado histórico iminente<sup>7</sup>. Seria o povo quem concretizaria os ideais revolucionários, portanto, precisaria ser *didatizado* pelos intelectuais, responsáveis pela conscientização popular<sup>8</sup>.

Quase uma década depois, em 1973, Vianinha - como Oduvaldo Vianna Filho era conhecido -, Armando Costa e Paulo Pontes reelaboraram *A Grande Família*<sup>9</sup>, programa televisivo da Rede Globo, emissora que apoiava o regime ditatorial.

Como interpretar a inserção de comunistas, dentre os quais se incluíram outros nomes como Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, em uma rede televisiva que colaborava com a ditadura militar?

Em geral, há duas perspectivas analíticas visando a compreender as relações entre comunistas e emissoras de televisão. Autores como Renato Ortiz<sup>10</sup>, Marcelo

---

<sup>4</sup> Paulo Pontes não chegou a atuar diretamente no CPC, porém, tinha afinidades com os princípios do movimento. Ver: VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A Arte das Coisas Sabidas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Paulo-Vieira-PAULO-PONTES-A-ARTE-DAS-COISAS-SABIDAS.pdf>>. Acesso em: 13/05/2014.

<sup>5</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000; PEIXOTO, Fernando. *Vianinha Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>6</sup> Sobre a noção de *nacional-popular*, ver: CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª Ed., 1984 e LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

<sup>7</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>8</sup> MORAES, Dênis de. *op. cit.*

<sup>9</sup> A presente análise se restringe à primeira versão do seriado. De 2001 a 2014, a Rede Globo investiu em seu *remake*, que em decorrência dos diferentes contextos das produções e pela longevidade da versão mais recente, houve diferenças consideráveis entre os dois programas homônimos.

Ridenti<sup>11</sup> e Reinaldo Cardenuto<sup>12</sup> encararam tal relação como *contraditória*. Uma concepção diferente defendeu que os intelectuais se inseriram na Globo para aproveitar as *brechas do sistema*, como o caso de Sandra Pelegrini<sup>13</sup> ao abordar a teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. A partir do conceito de *ambivalência* de Pierre Laborie<sup>14</sup>, a presente dissertação problematiza tais perspectivas, optando por uma análise que entende que houve interesses ambivalentes entre intelectuais de esquerda e emissora televisiva. Portanto, este trabalho se aproxima das abordagens de Denise Rollemberg<sup>15</sup> e Igor Sacramento<sup>16</sup> que, ao pesquisarem sobre a obra televisiva de Dias Gomes, refutaram o binômio *cooptação/infiltração*.

Foram muitas as ambivalências entre comunistas e Rede Globo, no contexto da ditadura militar. Apesar de a intelectualidade de esquerda ter sido contra o regime autoritário, o Estado promoveu uma modernização conservadora, aumentando o investimento no setor de telecomunicações. Isto favoreceu diretamente a televisão, promovendo seu fortalecimento como veículo de comunicação de massas, no contexto histórico em questão. O combate ao subdesenvolvimento era um dos ideais do comunismo nos anos 1970 e, ainda que de forma autoritária, o Brasil estava se

---

<sup>10</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>11</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

<sup>12</sup> CARDENUTO, Reinaldo. “A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 85-106.

<sup>13</sup> PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

<sup>14</sup> LABORIE, Pierre. “1940-1955. Os franceses do pensar-duplo”. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, Consenso e Consentimento no Século XX – Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Mikhail Bakhtin também se utilizou do conceito de ambivalência para estudar a carnavalização da obra de Rabelais. Sua análise será, igualmente, útil ao presente trabalho: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

<sup>15</sup> ROLLEMBERG, Denise. “Ditadura, intelectuais e sociedade”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

<sup>16</sup> SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012. Ver também: SACRAMENTO, Igor. “Artistas da revolução: um balanço historiográfico e novas perspectivas”. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia - São Paulo - 31 de maio a 02 de junho de 2007; SACRAMENTO, Igor. Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 105-129.

modernizando. Além disso, a expansão do meio televisivo proporcionou uma quantidade de expectadores inimaginável no teatro. Havia décadas que os intelectuais aqui analisados lutavam pela ampliação do público. As necessidades financeiras, em um período de aumento da censura ao meio teatral<sup>17</sup>, também impulsionaram a inserção de esquerdistas na Rede Globo.

Na emissora, tais intelectuais continuaram a falar do Brasil. No final dos anos 1960, a Globo passou a investir em seu *padrão de qualidade*, buscando mecanismos para a ampliação da audiência. Começou, então, a exibir programas que abordavam temáticas propriamente brasileiras, conseguindo se aproximar dos interesses e da realidade do grande público. Foi neste contexto, que os artistas de esquerda, que havia décadas já se preocupavam em representar o povo brasileiro, foram incorporados à emissora.

As ambivalências são analisadas no primeiro capítulo da dissertação: “Intelectuais de esquerda e Rede Globo, no contexto da ditadura militar: relações ambivalentes”. Na parte inicial do trabalho, abordo alguns aspectos introdutórios à pesquisa: traço um breve panorama das trajetórias de Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes; exponho alguns apontamentos acerca do contexto de modernização conservadora promovida pelo Estado autoritário; analiso o período do crescimento da Rede Globo, que passou a investir em seu *padrão de qualidade* se aproximando de características próximas à realidade brasileira; bem como faço uma rápida apresentação de algumas particularidades do seriado *A Grande Família*.

No segundo capítulo, “Uma família muito unida e também muito *ouraçada*”<sup>18</sup>, analiso os aspectos gerais do programa. Na primeira fase, a família Silva, sobrenome dos protagonistas vivia em Copacabana. A partir da entrada dos comunistas na redação, os personagens se mudaram para o *Jardim Bela Vista*, bairro fictício de

---

<sup>17</sup> Não foi apenas o teatro que sofreu com o aumento da censura durante o período ditatorial. Em 1979, Flávio Rangel afirmou que a única coisa democrática existente na ditadura foi a censura que ceifou manifestações artístico-culturais de todos os gêneros e posições. RANGEL, Flávio *apud* GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

<sup>18</sup> Referência à letra da música de apresentação do seriado.

subúrbio/periferia<sup>19</sup>. Como os intelectuais de esquerda descreveram um Brasil suburbano?

Apesar dos exageros existentes no gênero da comédia de costumes, os roteiristas, por meio do seriado, representaram como enxergavam o cotidiano de uma família de classe média decadente, em um contexto de arrocho salarial promovido pela ditadura militar, no período de crise do *milagre econômico*. Os redatores, portanto, apresentaram problemas típicos da realidade brasileira da década de 1970. Houve menção à questão da emancipação da mulher, às dificuldades financeiras, à modernização vivenciada pelo país com constantes referências às obras do metrô, dentre outros exemplos.

A representação do dia a dia de uma classe média empobrecida com a crise do *milagre econômico* apresentou o costume de assistir a novelas, o hábito de apostar em jogos de azar e de escutar e assistir a futebol, bem como a necessidade de controlar os gastos financeiros para não faltar dinheiro no fim do mês.

A *Grande Família* pode ser vista como a representação de uma parcela do Brasil dos anos 1970, especialmente, do subúrbio/periferia. A partir dos roteiros e episódios televisionados, busco compreender como Vianinha, Costa e Pontes representaram os problemas do país de sua época.

Em “Uma família muito unida e também muito *ouriçada*” aponto para os principais temas e subtemas presentes nas fontes disponíveis para a pesquisa. Igualmente, abordo as características específicas de cada personagem, com seus hábitos e gírias.

---

<sup>19</sup> Não disponho de roteiros ou episódios do período anterior à entrada de Oduvaldo Vianna Filho na redação do programa. A partir de Reinaldo Cardenuto e Giordano Bruno Reis dos Santos descobri que a família vivia em Copacabana. Cf. CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*; SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *Vianninha e a Grande Família: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

A partir de Vianinha, os episódios mencionam a mudança para o *Jardim Bela Vista*, bairro fictício de subúrbio. A dúvida é se tal bairro era do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Não encontrei fontes suficientes que esclarecessem o local. Como vinham de Copacabana, supus que se localizasse no Rio, porém, uma reportagem acerca da estreia do remake do programa indica que a primeira versão se passava em São Paulo. De todo modo, ambas as cidades eram importantes metrópoles brasileiras, apresentando hábitos em comum. Ver: FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200111.htm>>. Acesso em: 25/07/2014.

Como *A Grande Família* era uma comédia de costumes, traço um panorama dos aspectos mais frequentes deste gênero narrativo a partir dos apontamentos feitos pelo autores Sábato Magaldi<sup>20</sup>, Flávio Aguiar<sup>21</sup> e Claudia Braga<sup>22</sup>. Além disso, exponho algumas especificidades da *decupagem clássica*, estética audiovisual do seriado, usando como base a leitura de Ismail Xavier<sup>23</sup>.

Por fim, analiso detidamente três episódios que apresentaram problemas envolvendo todos os membros da família: “Papai é o maior” (05/04/1973) - primeiro roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, mostrando o empobrecimento dos familiares ao se mudarem para o subúrbio -; “A família vai bem, obrigado” (19/07/1973) - *script* em que Tuco, personagem *hippie*, e seus amigos filmam os Silva para questionarem a instituição familiar, mas ao final Tuco percebe a importância da família em sua vida -; por último, “Pesadelos de uma noite de verão” (20/03/1975): material audiovisual do penúltimo episódio do programa, apresentando as peripécias dos personagens para enfrentarem um dia de extremo calor.

Se no segundo capítulo, apresento os aspectos gerais de *A Grande Família*, no terceiro, “Um programa para um público amplo: da dona-de-casa ao malandro”, exploro as problemáticas específicas envolvendo um ou dois personagens.

A família Silva era composta por sete pessoas com diferentes tipos sociais. Alguns tinham perfis presentes na realidade brasileira até os dias de hoje, como a *dona-de-casa*, papel designado a Nenê e o *malandro* desempenhado por Agostinho; outros eram específicos da década de 1970, como no caso do *hippie* representado por Tuco. Havia também Lineu, o pai de família e provedor do lar; Seu Flor, o idoso rabugento; Bebel, a mulher mimada que sonhava com a ascensão social; por fim, Júnior, o intelectual de esquerda que lutava por justiça. Todos os personagens eram passíveis de erros e acertos.

---

<sup>20</sup> MAGALDI, Sábato. “Criação da comédia brasileira”. In: *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 6ª Ed., 2004. p. 42-62. Também consultei: RABETTI, Beti. *Teatro e Comedias 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

<sup>21</sup> AGUIAR, Flávio. “Introdução”. In: AGUIAR, Flávio. *Antologia de Comédia de Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>22</sup> BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>23</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3ª Ed., 2005.

As questões específicas são mencionadas em “Uma família muito unida e também muito *ouriçada*”, porém, aprofundadas neste capítulo. Destaco algumas. A *problemática da mulher* apareceu em episódios evidenciando Nenê ou Bebel. Nestes casos, houve discussões, presentes na década de 1970, como o desejo de emancipação feminina, tanto financeira, quanto na vontade de ter autonomia do próprio corpo.

A *problemática do idoso*, geralmente representada por Seu Flor, mas às vezes por um personagem secundário, o tio Pedro, mostrou a necessidade de reconhecimento das pessoas mais velhas, em um contexto histórico de desvalorização das pensões e aposentadorias dos idosos. Houve, também, a abordagem das relações amorosas na terceira idade.

A *ambição* também apareceu como uma problemática frequente, sempre envolvendo o malandro Agostinho, algumas vezes acompanhado de sua esposa Bebel. O marido não tinha escrúpulos para subir na vida sem precisar fazer esforço e a esposa desejava *status* social, tendo como inspiração os grandes artistas da própria Rede Globo. A partir do casal, o programa fez crítica - frequente na década de 1970 - à sociedade de consumo por sua supervalorização do dinheiro como forma de obtenção de prestígio, ao invés do estudo ou do trabalho.

Sem esgotar as inúmeras temáticas que envolveram *A Grande Família*, destaco, por fim, as *ambivalências humanas*. Todos os personagens eram ambivalentes, cada um a sua maneira. Por exemplo, Júnior era um intelectual que, frequentemente, julgava o comportamento dos familiares, mas muitas vezes, na prática, agia do mesmo modo que os outros; bem como Tuco que era um *hippie* desligado, ainda assim, capaz de fazer as mais elaboradas reflexões acerca dos problemas da família.

No capítulo, analiso quatro episódios, dentre *scripts* e fontes audiovisuais, com questões envolvendo um ou dois personagens. O primeiro é “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” (24/05/1973), mostrando a *problemática da mulher*, no caso, de Nenê: a dona-de-casa se cansou de se dedicar, exclusivamente, à família e gastou o dinheiro das compras do mês com utensílios para seu embelezamento pessoal. Também haverá a análise de “De careta e *hippie*, todos nós temos um pouco” (11/07/1974), evidenciando as contradições e conflitos dos dois personagens mais opostos do programa: os irmãos Júnior e Tuco. Igualmente, foi selecionado o capítulo “Fantástico! O primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974), em que há uma briga entre o casal Bebel e Agostinho,

pois, devido à ambição do marido, este resolveu gastar seu primeiro salário em corridas de cavalo. O quarto e último episódio escolhido é “Não leve a mal, meu, amor mas eu não aguento você” (20/03/1975), destacando a *problemática do idoso* a partir da relação amorosa de Seu Flor e a namorada Dona Juva.

Em “A *Grande Família* pela ótica da Censura Federal: uma classe média conformista, mas nem tanto”, quarto e último capítulo da dissertação, analiso os 110 pareceres de censores federais relativos ao programa. Como a documentação se inicia em 1972, será possível comparar os relatórios anteriores à entrada de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes com os posteriores, na medida em que só disponho de episódios a partir da inserção de Oduvaldo Vianna Filho.

Após a admissão dos comunistas, houve muitos comentários elogiosos ao programa por parte da censura, encarado como uma comédia *hilarante* com desfecho positivo e personagens humanos, passíveis de erros e acertos. Os problemas financeiros apresentados nos roteiros foram vistos como uma questão que não existia apenas no Brasil, mas no mundo inteiro. As dificuldades enfrentadas pela condição da mulher dona-de-casa foram aceitas, porque ao final dos episódios existia a reconciliação familiar. Porém, quando o tom de crítica se excedia ao limite aceitável pela censura, eram impostos cortes. Também não eram admitidos termos que se assemelhassem a palavrões, como “pô”, ou cenas que aludissem a sexo.

Antes da entrada dos intelectuais de esquerda, o programa não sofreu cortes, sendo considerado uma comédia *inofensiva*. Com a inserção dos comunistas, o seriado passou a receber mais elogios, com o uso de frases como: “Mais um episódio hilariante de *A Grande Família*”, porém houve a imposição da retirada de determinadas falas e cenas, ou mesmo a reformulação de algum roteiro.

Proponho mostrar que existiram ambivalências entre o Estado autoritário e o programa, na medida em que *A Grande Família* defendia a união familiar, valor bastante enfatizado pela *moral* ditatorial. Simultaneamente, o seriado fazia críticas relacionadas ao regime que ora foram aceitas como problemas existentes também fora do Brasil, ora sofreram a imposição do corte ao *script* original.

Após esta breve apresentação do trabalho, iniciemos a análise propriamente dita de *A Grande Família*.

## **Capítulo I**

**Intelectuais de esquerda e Rede Globo, no contexto da ditadura militar:**

**relações ambivalentes**

Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes foram redatores que traziam como bagagem a produção de um teatro engajado politicamente desde os anos 1950. Assim como outros intelectuais, tais como Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, acreditavam que a arte seria capaz de construir o *homem novo*<sup>24</sup>.

De tradição *nacional-popular*, os três seguiam determinados princípios do PCB<sup>25</sup>. Vianinha, inclusive, entrou para a União da Juventude Comunista, em 1950<sup>26</sup>, e permaneceu fiel ao partido, ainda que com algumas divergências, até o final de sua vida<sup>27</sup>.

Dentre os roteiristas citados, Oduvaldo Vianna Filho, certamente, foi o mais pesquisado. Sua produção teatral foi extensamente estudada<sup>28</sup>, além de biografias e um livro que reuniu textos e discursos do próprio autor<sup>29</sup>. Contudo, análises sobre sua atuação na TV existem em menor escala<sup>30</sup>. Sua morte prematura, em meio a uma extensa dramaturgia e personalidade cativante, contribuiu para o interesse a respeito de seus trabalhos. Portanto, será o intelectual, de fato, analisado ao longo da dissertação. Haverá também uma breve menção às trajetórias de Armando Costa e Paulo Pontes.

A seguir, haverá a apresentação de uma pequena biografia de Vianna Filho, sem que isto esgote a vasta produção artística de um profissional atuante não apenas como dramaturgo, mas também como ator de peças e filmes.

---

<sup>24</sup> Sobre o conceito de *homem novo*, consultar: RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>25</sup> O PCB foi fundado como Partido Comunista do Brasil, em 1922. Em 1961, mudou de nome para Partido Comunista Brasileiro na tentativa ineficaz de legalização. O antigo nome foi retomado pela dissidência que usou a abreviação de PCdoB e existe até hoje. Cf.: RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política*. *op. cit.* p. 57.

<sup>26</sup> Aos nove anos, Vianinha, espontaneamente, distribui “santinhos” como campanha política para o pai Oduvaldo Vianna, candidato a deputado estadual pelo PCB. Anos depois, participou da Juventude Comunista. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>>. Acesso em: 09/05/2014. Ver também: MORAES, Dênis de. *op. cit.*

<sup>27</sup> DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.

<sup>28</sup> Como exemplo de pesquisadores que se propuseram a estudar o teatro de Vianinha: Rosângela Patriota, Leslie Hawkins Damasceno, Carla Michele Ramos Torres, Dolores Puga Alves de Sousa, Eliane Alves Leal, Thaís Leão Vieira e Rafael de Souza Villares.

<sup>29</sup> Uma biografia e um livro de depoimentos do autor usados neste trabalho são, respectivamente: MORAES, Dênis de. *op. cit.*; PEIXOTO, Fernando. *op. cit.*

<sup>30</sup> Como exemplo de pesquisadores que estudaram a teledramaturgia de Vianinha, Sandra Pelegrini a analisou em sua tese, Giordano Bruno Reis dos Santos estudou *A Grande Família* dos anos 1970 no mestrado e Reinaldo Cardenuto refletiu a respeito do mesmo seriado e de episódios do programa *Caso Especial* redigidos pelo autor. Cf.: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000; SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *op. cit.*; CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*

### *I.1. Um breve panorama sobre Vianinha*<sup>31</sup>

Oduvaldo Vianna Filho<sup>32</sup> nasceu em 4 de julho de 1936, no Rio de Janeiro. Filho dos comunistas Oduvaldo Vianna e Deocélia Vianna. O pai teve uma carreira múltipla, atuando como diretor, produtor e roteirista, tanto de teatro, como de cinema e rádio. A mãe, datilógrafa, foi também redatora de programas de rádio e radionovelas junto ao marido. Apesar de também ter sido uma autora, era sempre a esposa quem datilografava os trabalhos de Oduvaldo Vianna, prática comum no passado, quando a datilografia era vista como uma função, majoritariamente, feminina.

A família Vianna morou em Buenos Aires de 1939 a 1941, quando então voltou ao Brasil, se mudando para São Paulo. Foi nessa cidade que Vianinha passou a maior parte da infância, a adolescência e o início da vida adulta.

Em 1954, participou da organização do Teatro Paulista do Estudante (TPE), junto a Gianfrancesco Guarnieri, também filho de comunistas renomados. A iniciativa foi do próprio PCB, que estimulou a elaboração de um grupo teatral amador no setor estudantil do partido. Sob a direção do italiano Ruggero Jacobbi, em 1955, Vianinha atuou em algumas peças como *Rua da Igreja*, de Lennox Robinson; *Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado e *Escola de Maridos*, de Molière.

Em 1956, Vianna Filho atuou profissionalmente no Teatro de Arena, que havia se fundido ao TPE. Este teatro se caracterizava pelo trabalho em equipe, havendo o revezamento das funções de diretor, roteirista e ator, inclusive, na mesma peça.

No Arena, além de atuar em várias produções teatrais, como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, Vianinha escreveu peças importantes. Um exemplo foi *Chapetuba Futebol Clube*, em que também

---

<sup>31</sup> Esse breve panorama foi escrito, sobretudo, a partir da minha leitura de Moraes; Peixoto e da autobiografia de Vera Gertel (primeira esposa de Vianinha): MORAES, Dênis de. *op. cit.*; PEIXOTO, Fernando. *op. cit.*; GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Também usei dados obtidos através do site da Funarte: FUNARTE. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/index.html>>. Acesso em: 09/05/2014. O mesmo site também oferece textos sobre a família Vianna, dentre os quais, três foram usados na dissertação: FAMÍLIA VIANNA. Disponíveis em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>>; <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>; <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>>. Acesso em: 27/12/2014.

<sup>32</sup> Vianinha não foi registrado como “Filho”, tendo na certidão de nascimento exatamente o mesmo nome do pai.

trabalhou como ator. Esta ganhou os prêmios Caixa Econômica Federal, Saci, Governador do Estado de São Paulo, da Associação Paulista de Críticos Teatrais, Governador do Estado do Rio de Janeiro e da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, como autor da melhor peça de 1959.

*Chapetuba*<sup>33</sup> se dividia em três atos. Os protagonistas oscilavam entre uma *boa* e uma *má* consciência; característica que, futuramente, estaria presente em diversas outras obras de Vianinha, como sua última peça *Rasga Coração* e na própria *A Grande Família*, como analisaremos mais à frente.

A partir da paixão pelo futebol, bem como das *armações* que aconteciam nos campeonatos, *Chapetuba Futebol Clube* discutiu o tema da traição a partir da realidade brasileira. A própria escolha de uma abordagem acerca do esporte mais popular do país já evidenciava o interesse em falar sobre o Brasil, seguindo uma tendência do teatro feito por intelectuais comunistas no período: o nacionalismo.

Em realidade, a busca de um teatro nacionalista não foi uma exclusividade dos dramaturgos de esquerda. Desde a Independência<sup>34</sup>, com continuidade no período da Primeira República<sup>35</sup>, alguns teatrólogos se preocuparam com a popularização das peças brasileiras, em oposição ao pensamento de parte da elite que só apreciava os padrões culturais europeus, sobretudo, os franceses. Portanto, no período, algumas obras teatrais deixaram de abordar o cotidiano do fazendeiro para narrarem a vida do camponês, ainda que este fosse apenas coadjuvante. Além disso, como o Brasil dava seus primeiros sinais de industrialização, temáticas como campo *versus* cidade tiveram grande destaque, bem como a valorização dos hábitos suburbanos.

A dramaturgia nacionalista incorporou problemáticas próprias da realidade brasileira de seu tempo. Muitos destes temas reapareceriam décadas depois na obra de Vianinha e outros artistas de sua *geração*<sup>36</sup> intelectual. Até mesmo em *A Grande Família*, houve a

---

<sup>33</sup> Sobre *Chapetuba Futebol Clube*, ver: FUNARTE. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/vianinha/autorobra\\_chapetuba.html](http://www.funarte.gov.br/vianinha/autorobra_chapetuba.html)>. Acesso em: 27/12/2014.

<sup>34</sup> AGUIAR, Flávio. “Introdução”. *op. cit.*

<sup>35</sup> Sobre o teatro na Primeira República, foi consultada a seguinte obra: BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. *op. cit.*

<sup>36</sup> Jean-François Sirinelli define *geração* como uma *escala móvel do tempo*, que varia de acordo com “fatos inauguradores”. Isso quer dizer que a geração não é definida pela escala temporal, mas pelas experiências em comum de determinado grupo de pessoas. Cf.: SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, Réne (org.). *Por uma história política*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269. Nesse sentido, é possível pensar que Vianinha, Armando Costa, Paulo Pontes e outros mediadores culturais tais como Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar e Dias Gomes foram intelectuais

abordagem de assuntos já tratados durante a República Velha, como temáticas referentes a malandros, preocupações com *status* financeiro e a lenta mudança do papel social da mulher<sup>37</sup>, questão esta que já aparecia na virada do século XIX para o XX e que foi retomada a partir da década de 1960, com a renovação das lutas feministas.

Entre do século XIX e início do XX, estavam estabelecidas as raízes do teatro *nacional-popular*. Como exemplos de autores que buscaram uma dramaturgia relacionada à realidade brasileira, podemos destacar: Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Artur Azevedo, Coelho Neto, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza, Abadie Faria Rosa, Viriato Corrêa, Armando Gonzaga e o próprio Oduvaldo Vianna (pai)<sup>38</sup>.

Em 1960, ainda no início de seu trabalho como roteirista, Vianna Filho assumiu, claramente, a influência de seu pai. Em entrevista a Alfredo Souto de Almeida, ao ser questionado sobre o assunto, respondeu:

“Ah, acho que muito. Principalmente no sentido... no tratamento... afinal de contas o tipo de talento, o tipo de atividade a que eu me dediquei, que é o teatro, o drama, a ação dramática. Isso eu acho que eu aprendi sempre vendo meu pai ditar as peças dele, as novelas dele, durante toda a vida. Ele não parou de escrever até hoje. E eu acho que foi através disso que eu fui muito influenciado, mesmo. Inclusive eu tenho impressão que a influência é direta até no tipo de tratamento, no tipo de diálogo, um pouco sincopado, uma série de coisas que meu pai teve como característica.”<sup>39</sup>

A influência do pai não estava presente apenas no estilo de escrita ou nas preocupações com produções nacionalistas, mas também no posicionamento político. A família Vianna, sempre simpatizante do Partido Comunista, abriu sua residência para reuniões partidárias nos momentos em que o PCB esteve na ilegalidade, tanto durante quanto após o Estado Novo. A partir destes encontros, Vianinha conheceu Agildo Barata, Armênio Guedes, Câmara Ferreira Pacheco, José Maria Crispin, João Massena, Carlos Marighella e outros comunistas, a quem dedicaria, futuramente, a peça *Rasga Coração*<sup>40</sup>.

---

de uma mesma *geração*. Vivenciaram um teatro de esquerda politizado, que seguia alguns princípios do PCB, desde o período anterior ao golpe de 1964 e atuaram na televisão durante a ditadura civil-militar.

<sup>37</sup> BRAGA, Cláudia. *op. cit.*

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Essa entrevista foi feita para o programa *Vamos ao Teatro* e aconteceu na estreia de *Chapetuba Futebol Clube* no Rio de Janeiro. O texto se encontra em: PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 36.

<sup>40</sup> Cf. PATRIOTA, Rosângela. “Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil no século XX”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as*

O interesse pelo engajamento político era tanto que Vianinha não conseguiu concluir os cursos de graduação nos quais se matriculou - em 1953, ingressou na faculdade de Arquitetura e, em 1957, na de Filosofia, ambas da Universidade Mackenzie -, optando por seguir a vida de roteirista e ator, a contragosto do pai. Ironicamente, o próprio Oduvaldo Vianna passou pelo mesmo problema com o avô de Vianinha: cursou Odontologia para agradar o pai, mas abandonou os estudos para se dedicar às artes cênicas<sup>41</sup>.

A luta pelos ideais comunistas se radicalizou com a montagem de sua peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de 1960, encenada na Escola de Arquitetura da Universidade do Brasil - atual UFRJ -, na Urca, no Rio de Janeiro. Com inspiração em Brecht e no teatro de revista musicado, a trama buscou ensinar, de forma bem-humorada e simples, a situação de exploração vivenciada pelos operários e a necessidade de transformação social.

Em 1961, quando o Teatro de Arena voltou para São Paulo, Vianinha rompeu com o grupo, permanecendo no Rio. Desse modo, participou da fundação, no mesmo ano, do primeiro Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>42</sup>, órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) que reuniu artistas de diferentes origens: teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas<sup>43</sup>. A atuação no Teatro de Arena, apesar de muito próspera, era insuficiente para Vianinha, na medida em que, embora se propusesse atingir as classes populares, sobretudo, o operariado, público alvo desejado, o Arena não conseguiu esse objetivo.

Em 1962, Vianinha justificou, no texto “Do Arena ao CPC”, sua saída do grupo:

“O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutia em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias da nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro informado. Guarnieri, Boal podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais - é preciso que a

---

*mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 265-296. Ver também: FUNARTE: <<http://www.funarte.gov.br/brasilemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>. Acesso em: 27/12/2014.

<sup>41</sup> FUNARTE. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>>. Acesso em: 27/12/2014.

<sup>42</sup> O CPC foi criado no Rio de Janeiro, mas se expandiu e ganhou sede em outros lugares do país, sendo correta a expressão “Centros Populares de Cultura”.

<sup>43</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *op. cit.*

empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo para, objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. [...] Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão”<sup>44</sup>.

O CPC da UNE intensificou a tendência que já existia no Arena da luta pela *conscientização das massas*. O trabalho buscava uma “didatização” do povo. Em entrevista a Luís Werneck Vianna<sup>45</sup>, entre finais de 1973 e início de 1974, Vianinha fez inúmeras reflexões, críticas e mesmo autocríticas em relação ao trabalho do CPC. Percebeu que a juventude intelectual<sup>46</sup> da época criou a estética do *naturalismo* e este era *simplificador da realidade*. Com isso, foram produzidas peças nas quais o estético foi subordinado ao político:

“Privilegiando o político, privilegiando a informação sociológica em relação ao estético, privilegia, vamos dizer, a clarificação da realidade mais que o enfrentamento da realidade na sua complexidade; não dá instrumentos estéticos... Não se preocupa em dar ao estético os instrumentos de criação de novos valores, de apreensão da tensão do homem subdesenvolvido na sua luta pela superação de sua condição”<sup>47</sup>.

Nessa, que foi sua penúltima entrevista, porque morreria meses depois, Vianinha defendeu a elaboração estética como instrumento de aprofundamento político. De certa forma, a visão didática da arte permanecia como uma de suas crenças, pois, para ele, a produção artística poderia construir novos valores que libertassem o ser humano da condição de subdesenvolvimento.

A defesa da construção estética aliada à função pedagógica demonstrou a influência do *teatro épico brechtiano* na obra de Vianinha, bem como na de seus pares. Já no período da arte panfletária, a influência de Brecht era visível, como em *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Porém, ela se aprimorou ao longo do tempo. Para o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, as artes cênicas deveriam divertir e, ao mesmo tempo, despertar para a necessidade da *tomada de consciência*, ou seja, para a urgência

---

<sup>44</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo *apud* MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. *op. cit.*

<sup>45</sup> Esta foi a penúltima entrevista de Vianinha. Sua transcrição na íntegra se encontra em: PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 161-173.

<sup>46</sup> Enquadro a intelectualidade do período no perfil do que Jean-François Sirinelli denominou como *intelectual clássico*. Sobre o tema, ver: SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO; Maria Fernanda; KNAUS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 47-57; SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. *op. cit.*

<sup>47</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 164.

das transformações sociais. Para tanto, o teatrólogo propunha um distanciamento crítico entre palco e plateia que possibilitasse uma compreensão aprofundada do espetáculo por parte do espectador<sup>48</sup>.

A partir da inspiração marxista, Brecht defendia um teatro dialético, muitas vezes com contradições e conflitos insolúveis<sup>49</sup>. Veremos que diversos trabalhos de Vianinha seguiram este modelo estético e narrativo, tais como as peças *Quatro Quadras de Terra*, *Os Azereado Mais os Benevides*, *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, *Rasga Coração* e a tele-peça *O Matador*.

Voltando à mesma conversa com Luís Werneck Vianna, Oduvaldo Vianna Filho falou que o contato com as pessoas da favela e com os operários foi mais enriquecedor aos intelectuais, que perceberam que o povo tinha sua própria cultura e maneira de encarar os problemas. Vianinha disse que esse contato fez com que o CPC, um pouco antes do golpe de 1964, se voltasse para um conteúdo mais bem elaborado e para a estética. O que não significa que o dramaturgo fosse favorável à *arte pela arte*, ou seja, ao, puramente, estético, sem o aprofundamento político<sup>50</sup>:

“Acredito que existam dois tipos de vanguarda: a vanguarda que privilegia o estético, que acha que o estético é a essência da realidade, e uma outra vanguarda que quer poetizar a realidade profundamente, conhecer a realidade pra transformá-la, quer dizer... que continua, intensifica a autonomia da arte. Não pra ficar na autonomia da arte, mas exatamente pra ligá-la ainda mais profundamente à realidade”<sup>51</sup>.

Quando Vianna Filho defendeu uma vanguarda preocupada em conhecer a realidade para transformá-la, demonstrou ter, no final de sua vida, permanecido com resquícios não só do teatro épico brechtiano, mas também do *realismo crítico*<sup>52</sup> do filósofo húngaro Georg Lukács<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Sobre o teatro épico brechtiano, ver: FURTADO, Marli Terezinha. “Bertolt Brecht e o Teatro Épico”. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 5, n. 1, 1995.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Celso Frederico aborda a crítica dos intelectuais ligados ao PCB à arte pela arte em: FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quantim de (org.). *História do marxismo no Brasil: teorias e interpretações*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 337-372.

<sup>51</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 170.

<sup>52</sup> Reinaldo Cardenuto defende que o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho na televisão permanecia com resquícios do realismo crítico. Cf.: CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*

<sup>53</sup> Sobre o realismo crítico e a influência de Lukács no Brasil, ver: FREDERICO, Celso. *op. cit.* e FREDERICO, Celso. “Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade”. In: MORAES, João Quantim de (org.). *História do marxismo no Brasil: os influxos teóricos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 187-228.

O realismo crítico se diferenciava do *realismo socialista*, também conhecido como *realismo soviético* ou *jdánovismo*, em referência ao criador Andrei Jdanov. Este se fez presente durante o *stalinismo*, impondo aos intelectuais vinculados ao Partido Comunista um rígido alinhamento às propostas do PCURSS. Portanto, as produções de diversos meios artísticos passavam por uma censura prévia. O PCB, seguindo as determinações do Partido soviético, se utilizou dos princípios jdanovistas. Isto causou inúmeros problemas, tais como: a censura de obras, dentre as quais um livro de Rachel de Queiroz; trabalhos maniqueístas e estereotipados, como *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado; além da discordância de intelectuais renomados, dentre eles, Graciliano Ramos<sup>54</sup>.

Com o fim da política stalinista, após a denúncia de Krushev dos crimes cometidos por Stálin, no XX Congresso do PCURSS, em 1956, o realismo soviético deu lugar ao realismo crítico lukacsiano. A obra de Lukács começou a ser difundida no Brasil um pouco antes do golpe de 1964, em um contexto de renovação do Partido Comunista, a partir do processo de desestalinização. Além disto, a renovação do pensamento comunista no Brasil também esteve associada à invasão da União Soviética à Hungria, em 1956. A atitude autoritária e brutal dos soviéticos fez com que muitos intelectuais de esquerda rompessem com a URSS.

Nesse momento de mudanças, o PCB aprovou a *Declaração de Março*, de 1958, documento que priorizou a questão democrática; em outras palavras, era a crença na revolução democrático-burguesa como uma das etapas da chegada ao comunismo.

Foi, no entanto, após a instauração da ditadura militar que o pensamento lukacsiano foi mais divulgado e utilizado por jovens intelectuais comunistas, dentre os quais Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho, José Chasin, Ferreira Gullar e, por extensão, os próprios redatores de *A Grande Família*. Um dos motivos para tal foi o fato de esse autor defender, nas *Teses de Blum*, de 1928, uma política de alianças que criasse uma frente democrática contra o fascismo. Este tipo de política, conhecida como *frente única*, era útil à realidade brasileira, no contexto da ditadura militar. Portanto, o

---

<sup>54</sup> FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. *op. cit.* Especificamente, sobre o caso de Graciliano Ramos, ver: MORAES, Dênis de. “Graciliano no fio da navalha: cooptação, engajamento e resistência”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *op. cit.* p. 73-99.

pensador húngaro foi importante para a intelectualidade de esquerda vinculada ao PCB para a construção de uma resistência democrática contra o regime ditatorial<sup>55</sup>.

Até o AI-5 (dezembro de 1968), os comunistas contrários à luta armada, seguindo a proposta do Partido Comunista, buscaram a construção de uma política cultural de esquerda. Após o aumento da repressão imposta pela ditadura, essa política fracassou<sup>56</sup>. Isto não acabou de vez com a ideia, presente no realismo crítico, de transformação social através da arte. Contudo, as ideias de Lukács se fizeram presentes em projetos individuais ou de pequenos grupos de comunistas<sup>57</sup>, muitas vezes no trabalho associado a empresários financiados pela ditadura, como o caso dos comunistas que trabalharam na Globo.

Retomando a entrevista a Luís Werneck Vianna, podemos resumir suas ideias da seguinte maneira: até o início da década de 1960, parte da intelectualidade de esquerda acreditava na revolução socialista de modo romantizado, como se a transformação social fosse um dado histórico iminente<sup>58</sup>. Ainda que houvesse a necessidade de uma aliança com a burguesia<sup>59</sup> - a partir da crença na revolução democrático-burguesa -, seria o povo quem concretizaria os ideais revolucionários, portanto, precisaria ser *didatizado* pelos intelectuais, responsáveis pela conscientização popular<sup>60</sup>. Neste período, Vianinha e outros<sup>61</sup> - inspirados nas experiências do socialismo real na União Soviética, na China e em Cuba - realizavam o *teatro de agitprop* (agitação e propaganda), ou seja, produções teatrais que tinham como objetivo a disseminação de princípios comunistas e o desejo de despertar nos *oprimidos* a necessidade da luta por transformações sociais. Contudo, a própria convivência com as classes populares fez com que estes intelectuais repensassem a prática de um teatro panfletário, a partir da busca de produções com maior elaboração estética e inclusão de elementos,

---

<sup>55</sup> FREDERICO, Celso. “Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade”. *op. cit.*

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> SACRAMENTO, Igor. “Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979)”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *op. cit.* p. 325-359.

<sup>58</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro. op. cit.*

<sup>59</sup> RODRIGUES, Leôncio Martins. “O PCB: os dirigentes e a organização”. In: FAUSTO, Boris (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1981. vol. 10. p. 363-463.

<sup>60</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.*

<sup>61</sup> Nem todos os membros do CPC eram favoráveis ao teatro panfletário. Leandro Konder argumentava sobre a necessidade da arte não se reduzir, meramente, ao político usando como base os argumentos do filósofo marxista Georg Lukács. Além dele, Moacyr Félix criticou uma série de poemas escritos por Vianinha por considera-los panfletários e parafraseou Marx, dizendo: “Quando você escrever para o burguês, capriche. Mas, quando escrever para o operário, capriche duas vezes mais, porque é muito mais sério”. Cf.: MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.*

efetivamente, mais próximos da realidade do povo. Neste momento, eles aprofundam os estudos sobre Brecht e Lukács e incorporaram, com mais vigor, características do teatro épico brechtiano e do realismo crítico lukacsiano.

No segundo semestre de 1963, muitos membros da esquerda perceberam a tensão política que caminhava para uma radicalização à direita<sup>62</sup>. Aos poucos, foram surgindo prenúncios de um possível golpe, porém, ainda havia, entre os comunistas, a crença na continuidade das transformações sociais no quadro da revolução democrático-burguesa. Em 1963, Oduvaldo Vianna Filho disse:

“O povo brasileiro já se organizou o suficiente para não permitir um recuo nas suas conquistas democráticas. Depois, uma justa política de apreciação sobre os setores do povo brasileiro interessados nas transformações da estrutura política brasileira é que permitirão um aceleração do processo revolucionário. No Brasil, me parece, nesse sentido, a mais importante luta ainda contra as tendências sectárias que procuram entregar somente a alguns setores as tarefas revolucionárias. É preciso, a cada momento, ter uma tática, um centro tático, realmente baseado nas condições objetivas da realidade. No mais um futuro e tanto...”<sup>63</sup>.

Com o golpe civil-militar de 1964, a UNE foi posta na ilegalidade e o prédio da sede incendiado, interrompendo as atividades do CPC. A crença na revolução democrático-burguesa se *desmanchou no ar*<sup>64</sup>, contudo, muitos intelectuais continuaram defendendo a possibilidade de resistir democraticamente. Um exemplo foi quando, ainda em 1964, Vianinha fez parte da fundação do Grupo Opinião, escrevendo o show *Opinião*, juntamente com Paulo Pontes e Armando Costa, sob direção de Augusto Boal.

O show *Opinião* dava continuidade à política frentista, a partir da defesa da integração de distintos grupos sociais em prol de um interesse em comum: a redemocratização do país, ainda que isto não fosse dito, explicitamente, no espetáculo, devido ao contexto ditatorial. Tal união se expressava na presença dos três protagonistas: uma jovem de classe média (inicialmente Nara Leão e depois Maria

---

<sup>62</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.*

<sup>63</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo *apud* PATRIOTA, Rosângela. “Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil no século XX”. *op. cit.* p. 281-282.

<sup>64</sup> Alusão à frase de Marx e Engels presente em *O manifesto comunista*: “Tudo o que é sólido desmancha no ar”.

Bethânia), um camponês do Nordeste (João do Valle) e um “sambista do morro” (Zé Ketí). Era a representação de um microcosmo social<sup>65</sup>.

Além da temática, o show *Opinião* trouxe uma inovação estética: foi um espetáculo musical e teatral capaz de intercalar canções com falas, contando histórias e opinando acerca de questões sociais de forma velada. Sua estrutura influenciou *Liberdade, Liberdade* - em que Vianinha trabalhou como ator - e *Arena Conta Zumbi*<sup>66</sup>.

Oduvaldo Vianna Filho, em 1965, elaborou o roteiro, com Ferreira Gullar, de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*<sup>67</sup>, participando inclusive como ator. Essa peça recebeu os prêmios Molière, no Rio de Janeiro, e Saci e Governador do Estado, em São Paulo, como melhor peça do ano.

Também do Grupo Opinião, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*<sup>68</sup> possuía três atos. A partir de problemas no interior do Nordeste, buscava-se discutir o Brasil. A trama girava em torno do protagonista Roque, representado pelo próprio Oduvaldo Vianna Filho, um anti-herói. Diferentemente do show *Opinião* ou de *Liberdade, Liberdade*, espetáculos do mesmo grupo teatral, esta peça mostrava o comportamento social que não deveria ser seguido: Roque era um aproveitador, se utilizando das circunstâncias para se dar bem. Obedecia a ordens tanto do coronel Honorato quanto de Nei Requião, dois arqui-inimigos. Assim como quase todos os personagens da trama, era um traidor.

Apesar da má índole, Roque foi escolhido para liderar uma rebelião de trabalhadores do campo contra a opressão. Contudo, o motim não poderia acabar bem, pois seu porta-voz não lutava, verdadeiramente, pelas causas sociais.

Através da comédia e da farsa, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* mostrou o impasse vivenciado pelos personagens da peça, a partir da opção por não dar

---

<sup>65</sup> NAPOLITANO, Marcos. “O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968)”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *op. cit.* p. 101-119.

<sup>66</sup> LUME REPOSITÓRIO DIGITAL (UFRGS). Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/79038>>. Acesso em: 28/12/2014.

<sup>67</sup> A redação final de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* coube a Vianinha e Ferreira Gullar, mas Armando Costa, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão também participaram de sua elaboração. Cf. ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_bio\\_grafia&cd\\_verbete=481](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_bio_grafia&cd_verbete=481)>. Acesso em: 14/05/2014.

<sup>68</sup> As reflexões acerca de *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* foram feitas a partir da leitura da seguinte obra: BETTI, Maria Silvia. *Artistas Brasileiros: Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997.

um final definitivo, e sim, três possibilidades, todas pouco prováveis: “final brasileiro” (a monarquia é decretada por D. Requião, o Gentil), “final feliz” (Roque casa-se com Mocinha, filha do Coronel Honorato) e “final jurídico” (é organizada uma reforma agrária)<sup>69</sup>.

A falta de solução se relaciona com a própria realidade política do Brasil. Qual a saída para o fim da ditadura? Quais possibilidades de luta contra a opressão existiam naquele momento? O regime ditatorial foi frustrante para a esquerda que defendia a revolução democrático-burguesa. Esta, ora fazia peças otimistas como o *Show Opinião* ora demonstrava-se impactada pelo contexto social da época, como ficou evidente em *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*.

Além de *Se Correr o Bicho Pega*, Vianinha também se demonstrou impactado pelo golpe em peças como *Moço em Estado de Sítio* (1965) e *Mão Na Luva* (1966); ambas encenadas apenas na década de 1980. *Mão Na Luva* narrou o conflito vivenciado por um casal prestes a se separar. Os dois se amavam e se detestavam, queriam desistir e tentar a reconciliação. As dúvidas pessoais aludiam às dúvidas do contexto político.

Outro texto reflexivo de Vianna Filho acerca do impasse causado pelo golpe foi a telepeça<sup>70</sup> *O Matador*<sup>71</sup>, de 1964, recebendo o primeiro prêmio no Concurso de Teleteatro, em 1965. O roteiro só seria exibido na televisão em 1972, pela Rede Globo. O *script* foi ambientado no interior do Nordeste e contou a história do protagonista Epitácio Lino Alaor, um matador devoto de Nossa Senhora. O personagem tentou diversas vezes deixar de ser um assassino, contudo, por não saber fazer outra coisa, permaneceu matando pessoas. A religiosidade, a referência ao cordel e a prática de matador foram elementos presentes na realidade do Nordeste incorporados à narrativa, dando verossimilhança à história.

No mesmo ano de 1964, Vianinha escreveu uma telepeça com perspectiva diferente: *O Morto do Encantado, saúda, morre e pede passagem*<sup>72</sup>, igualmente, montada pela Rede Globo, na década de 1970. Este texto cômico mostrou o cenário urbano, apresentando a situação de exploração do operário José da Silva e de sua esposa

---

<sup>69</sup> BETTI, Maria Silvia. *op. cit.*

<sup>70</sup> As telepeças eram peças de teatro filmadas e transmitidas na televisão.

<sup>71</sup> Sobre *O Matador*, ver: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*

<sup>72</sup> Acerca de *O Morto do Encantado, saúda, morre e pede passagem*, conferir: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*

Maria: nomes e sobrenome comuns, tipicamente, brasileiros; aliás, Silva seria, igualmente, o sobrenome dos membros de *A Grande Família*. Apesar de pobre e sofredor, José era, de forma ambivalente, um malandro capaz de se safar de diversos problemas. Por exemplo, uma vez, ao ser assaltado, reconheceu no ladrão um velho companheiro, conseguindo, deste modo, não ser roubado. A figura do malandro, tipicamente brasileira, seria retomada em *A Grande Família*, seriado também ambientado em cenário urbano.

Os trabalhos de Vianinha, em constante *busca do povo brasileiro*<sup>73</sup> representaram diferentes *Brasis*, com ambientações no campo e na cidade, ora em perspectiva cômica ora em perspectiva dramática, mas sempre de forma realista e verossímil. Retomando a realidade agrária, escreveu, em 1966, *Os Azeredo Mais os Benevides*, peça que aprofundou problemáticas outrora pontuadas em texto anterior, *Quatro Quadras de Terra*, de 1963<sup>74</sup>.

Brevemente, *Quatro Quadras de Terra* mostrou as dificuldades vividas por camponeses na medida em que o coronel Salles deixou de plantar algodão, optando pela criação de gado. O latifundiário expulsou os trabalhadores sem ao menos pagar uma indenização. Os personagens Demétrio e Mé ainda tentaram fazer um movimento de luta, porém, acabaram acuados com a chegada de soldados. Houve, na peça, a crítica por parte de Vianinha à falta de organização e *espírito coletivo* entre os camponeses.

*Os Azeredo Mais os Benevides* girou em torno da relação entre Espiridião Azeredo, proprietário de fazenda de cacau e seu trabalhador de confiança Salustiano Alvimar. Este tinha uma ótima relação com o patrão e, inclusive, abriu um bar muito frequentado pelos camponeses que também trabalhavam nas mesmas terras. No entanto, com o tempo, o cacau deixou de dar lucro e o boteco fazia com que os trabalhadores ficassem embriagados. A partir desse momento, os interesses de Espiridião Azeredo e Alvimar passaram a contrastar, impossibilitando uma aliança entre proprietário e trabalhador rural.

Azeredo, miserável, perdeu todos os seus filhos, menos o afilhado do patrão, batizado também com o nome de Espiridião. Mediante a situação de exploração, o

---

<sup>73</sup> Alusão à obra de Marcelo Ridenti: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. *op. cit.*

<sup>74</sup> Sobre *Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredo Mais os Benevides*, ver a análise de Rosângela Patriota: PATRIOTA, Rosângela. "Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil no século XX". *op. cit.*

jovem Espiridião organizou um saque à cidade, sendo considerado altamente perigoso pelas autoridades locais. Desta maneira, Azeredo foi chamando para ajudar a solucionar o problema iniciado pelo afilhado, não impedindo seu posterior assassinato.

Em 1967, ano seguinte a *Os Azeredo Mais os Benevides*, Vianinha escreveria *Meia Volta Volver*, sua última peça no Grupo Opinião. Com o acirramento do regime militar, começou a haver discordâncias entre os membros do Opinião, ocasionando na saída de Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes - futuros redatores de *A Grande Família* - que se uniram a Gianni Ratto e Sérgio Fadel para fundar o Teatro do Autor Brasileiro (TAB), com a pretensão de montar apenas espetáculos de autores nacionais.

Em 1968, foi encenado o espetáculo *Dura Lex, Sed Lex, no cabelo só Gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Como incansáveis estudiosos da dramaturgia, os autores se inspiraram na tradição do teatro de revista, que remonta aos trabalhos de Artur Azevedo, do século XIX. Sem obter sucesso, o TAB foi extinto no mesmo ano.

Ainda em 1968, Vianinha escreveu *Papa Highirte*, vencedora do Concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), sendo, imediatamente, censurada<sup>75</sup>. Sua publicação permaneceu onze anos proibida, sendo liberada apenas em 1979. A peça fazia uma crítica direta à ditadura. Encenada em um lugar qualquer da América Latina, a trama contou a história de Papa Highirte, um ditador típico do Terceiro Mundo. Após ter sido exilado de seu país, o político lutou para retomar o poder. Contudo, acabou assassinado pelo revolucionário Maurito - outrora torturado pelo regime de Highirte -, vingando a morte de amigos e a opressão de seu povo<sup>76</sup>.

O ano de 1968 foi muito difícil. Em 13 de dezembro, com a promulgação do AI-5, houve o recrudescimento do regime, atingindo o meio artístico e cultural. Sobre o período do pós-1968, Vianinha fez reflexões em duas entrevistas: na já citada a Luís Werneck Vianna e na concedida a Ivo Cardoso<sup>77</sup>. Em decorrência do contexto político, falou que as vanguardas encararam a renovação estética como um problema formal e

---

<sup>75</sup> Como o Serviço Nacional de Teatro atuava separadamente de outros dois órgãos governamentais relacionados à censura - a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e o Departamento de Política Federal (DPF) -, houve vezes em que peças foram premiadas pelo SNT e censuradas pela DCDP ou pelo DPF. Para saber mais sobre o assunto, ver: GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

<sup>76</sup> Sobre *Papa Highirte*, ver: FUNARTE. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra\\_highirte.html](http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra_highirte.html)>. Acesso em: 29/12/2014.

<sup>77</sup> A entrevista a Ivo Cardoso foi a última da vida de Vianinha, feita em fevereiro de 1974. Podemos encontra-la transcrita em: PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 174-185.

não como uma questão cultural complexa. Disse também sobre a tendência ao isolamento do intelectual em relação ao povo, fazendo com que muitos trabalhos se direcionassem para setores da classe média e para a intelectualidade. Oduvaldo Vianna Filho defendeu, então, produções elaboradas esteticamente, mas que também abarcassem a complexidade do povo brasileiro, encarando seu subdesenvolvimento e suas contradições.

A capacidade de se autocriticar intelectualmente<sup>78</sup>, a preocupação com a complexidade e com as contradições humanas, bem como com a realidade do povo brasileiro, foram características marcantes da personalidade de Vianinha, especialmente, na fase mais madura, no final de sua vida<sup>79</sup>. Seus últimos trabalhos tiveram, claramente, essas preocupações. Em um contexto onde suas propostas políticas não poderiam ser expressas abertamente, era preciso um aprofundamento nas problemáticas envolvendo relações interpessoais. Isto aconteceu tanto em peças de teatro quanto na elaboração de programas televisivos. Nestes, inclusive, havia a autocensura das emissoras, limitando ainda mais a autonomia narrativa de intelectuais como Vianinha e seus pares.

Acerca do deslocamento do enfoque político para as relações interpessoais, o roteiro de *Em Família*<sup>80</sup> (1970) foi escrito em conjunto com Armando Costa e Paulo Porto, foi adaptado para o cinema em 1971 e sofreu modificações em 1972, passando a ser intitulado como *Nossa Vida Em Família*.

A peça, uma trama que oscilava entre o drama e o patético, girava em torno dos pais de uma família grande. O tema central era a dificuldade financeira, sobretudo, vivenciada por idosos: despejados de onde moravam, o patriarca e a matriarca não

---

<sup>78</sup> Vianinha era bastante autocrítico intelectualmente; na vida pessoal suas decisões foram marcadas por contradições. Vera Gertel narra um momento, quando Oduvaldo Vianna Filho estava em seu segundo casamento, já muito doente, dividiu suas herança em quatro partes: metade para a esposa Maria Lúcia Marins e o resto dividido em partes iguais entre seus três filhos; Gertel era mãe do mais velho e Marins dos mais novos. A primeira esposa de Vianna pediu para que a divisão fosse refeita para favorecer seu filho Vinícius. O ex-marido prometeu pensar e ver a opinião de Maria Lúcia Marins e, inclusive, convidou Gertel para um motel. Após muitas discussões, Vianinha morreu sem fazer alterações na herança. Cf.: GERTEL, Vera. *op. cit.*

<sup>79</sup> Marcelo Ridenti, a partir de Raymond Williams, usa o conceito de *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*, que me parece se encaixar perfeitamente com o amadurecimento intelectual de Vianinha. Ridenti aplica tal noção à intelectualidade brasileira desde as vésperas do golpe militar até o início dos anos 1980. O autor diz que esta estrutura de sentimento estava diretamente associada à *experiência viva* e seus valores eram formados a partir de como foram sentidos, ativamente, pelos intelectuais, no decorrer dos processos históricos. O pensamento de Vianinha sobre a arte engajada politicamente foi se modificando a partir de sua *experiência viva* e de seus companheiros. Cf.: RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós -1960". *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005.

<sup>80</sup> Ver: FUNARTE. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra\\_emfamilia.html](http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra_emfamilia.html)>. Acesso em: 29/12/2014.

tinham condições de se sustentarem com a baixa aposentadoria que recebiam. O problema das dificuldades vivenciadas por idosos seria retomado em *A Grande Família*, através do personagem Seu Flor.

Abordando o trabalho televisivo de Oduvaldo Vianna Filho<sup>81</sup>, os episódios que escreveu para o programa *Caso Especial*<sup>82</sup>, da Rede Globo, também priorizaram problemáticas humanas. Um de seus especiais mais marcantes foi *Turma, doce turma*. Em realidade, Vianinha escreveria um novo seriado intitulado *Turma, minha doce turma*, porém, morreu pouco depois de ser entregue o episódio piloto a Daniel Filho. Este foi adaptado com o título, ligeiramente, menor e transmitido como um *Caso Especial*<sup>83</sup>.

O primeiro episódio de *Turma, minha doce turma* apresentou um grupo de amigos, jovens operários, que se encontravam todo sábado à noite, sempre no mesmo local, na capital paulista. A partir das diferentes personalidades de cada personagem, Vianna Filho discutiu as rápidas mudanças vivenciadas por São Paulo em decorrência da modernização urbana, abordando os aspectos positivos e negativos destas transformações.

A proposta do seriado seria mostrar o encontro da turma na virada de sábado para domingo e, ao final, a despedida dos amigos. O desfecho do episódio escrito por Vianinha apresentou um diálogo entre o líder da turma, Chico-Bom, um apaixonado pela industrialização e tecnologia, e Epa, jovem solitário, vindo do interior, era o mais novo integrante do grupo. O primeiro tinha como característica o otimismo diante da efervescente São Paulo e o segundo a dimensão melancólica provocada pela enorme cidade.

Quando Chico-Bom se despediu de Epa - o último a ir embora, pois não tinha outra companhia além dos amigos -, o líder pensou:

---

<sup>81</sup> Acerca dos outros trabalhos de Vianinha para a televisão, em 1961, escreveu os textos da *Companhia Teatral Amafeu de Brusso*, para a TV Excelsior; em 1964, escreveu as tele-peças *O Matador* e *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem*, para a TV Tupi; em 1969, trabalhou juntamente com Paulo Pontes na produção do programa de Bibi Ferreira, na TV Tupi. Portanto, Vianna Filho não começou sua atuação na TV na Rede Globo, indo para a emissora somente em 1972, quando começou a escrever episódios para o programa *Caso Especial*. Informações extraídas de: SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *op. cit.*

<sup>82</sup> Dentre os *Casos Especiais* escritos por Vianinha, podemos citar adaptações e histórias originais, dentre as quais: *Medeia*, *Noites Brancas*, *A Dama das Camélias* (em parceria com Gilberto Braga), *Mirandolina*, *Ano Novo*, *Vida Nova* e *Enquanto a Cegonha Não Vem*. Cf. PEIXOTO, Fernando. *op. cit.*

<sup>83</sup> Sobre *Turma, minha doce turma* e *Turma, doce turma*, ver: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*

“Chico-Bom – Às vezes eu sinto o mesmo aperto que você... vejo esta cidade toda quebrada, toda estilhaçada e me dá desânimo... mas também chego nas fábricas vejo perfuratirizes, tornos, laminadoras, maçaricos, solda... me sinto entusiasmado de morar nesta cidade, desafiar a natureza, de permitir que milhões possam viver juntos ao mesmo tempo... então me parece que São Paulo é uma flor que vai desabrochar...”<sup>84</sup>.

*Turma, minha doce turma* demonstrou a angústia, provavelmente, vivida por Vianinha, das mudanças ocorridas no Brasil, em geral, e em São Paulo, em particular, ocasionando na falta de sentimento de pertencimento. De forma ambivalente, também enfatizou o lado positivo das transformações.

O protótipo do seriado foi escrito em 1974. O aspecto melancólico, embora otimista, deste roteiro de Vianinha, possivelmente, já trazia um questionamento que se agravaria nos anos seguintes: qual o papel do intelectual em uma sociedade marcada por constantes transformações? Os intelectuais teriam espaço de reflexão em meio a uma população cada vez mais consumista e voltada para interesses pessoais?

Tempos depois, na virada dos anos 1970 para os 1980, haveria uma crise do papel do *intelectual clássico*<sup>85</sup>, ou seja, os pensadores que outrora influenciaram a sociedade através de suas análises e produções artísticas perderam espaço para os artistas influentes nas grandes mídias. Em relação aos comunistas, este processo foi intensificado com o crescente declínio da URSS. Além disso, no Brasil, a intelectualidade vinculada ao PCB sofreria um abalo ainda maior com a redemocratização. Com o retorno da democracia, houve o domínio ideológico da burguesia, em um contexto de crise interna do PCB, levando-o a se dividir e perder força para outra esquerda. Esta, vinculada ao movimento operário sindical, foi uma das forças que deu origem ao Partido dos Trabalhadores (PT)<sup>86</sup>.

Os intelectuais, então, se confinaram nas grandes universidades, fazendo com que suas reflexões e projetos ficassem mais restritos ao ambiente acadêmico. Ao morrer em 1974, Oduvaldo Vianna Filho não vivenciou todo este processo, mas, talvez já sentisse alguns de seus indícios no momento em que escreveu *Turma, minha doce turma*.

Finalizando esse panorama acerca da dramaturgia de Vianinha, abordaremos sua última peça: *Rasga Coração*. Através do conflito geracional sem solução entre um pai (Manguary Pistolão) comunista e trabalhador, que vivenciava dificuldades financeiras, e

---

<sup>84</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo *apud* PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.* p. 192.

<sup>85</sup> Cf. SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas”. *op. cit.*; SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. *op. cit.*

<sup>86</sup> Sobre a crise do PCB, olhar: FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. *op. cit.*

um filho (Luca), ligado à ideologia *hippie*, sendo crítico aos posicionamentos políticos do pai, a peça apresentou dois protagonistas complexos e ambivalentes<sup>87</sup>.

Apesar de Vianinha ter dedicado *Rasga à velha guarda* - comunistas da geração<sup>88</sup> intelectual de seu pai -, que tanto o influenciou quanto a seu personagem Manguary Pistolão, o autor não tomou partido entre o pai ou o filho nos confrontos vividos por ambos. Em realidade, o roteiro mostrou três conflitos geracionais: os embates entre Custódio Manhães, o 666, e seu filho Manguary Pistolão e entre este e Luca. Através do uso de *flash backs*, fez-se uma retrospectiva da vida política e dos rumos do Brasil desde a revolução de 1930, do nascimento do movimento comunista brasileiro e do integralismo, até o início da década de 1970,<sup>89</sup> a partir da relação entre estes personagens.

Custódio Manhães discordava do fato de Pistolão não querer ser funcionário público e por sua dedicação ao Partido Comunista. Este acabou seguindo a carreira imposta por 666, mas não largou a ideologia de esquerda. Anos depois, Luca não seguiria o mesmo posicionamento político do pai, defendendo o movimento *hippie* e largando a faculdade de medicina, a contragosto de Pistolão. Nos dois casos, os filhos foram expulsos de casa por tomarem rumos diferentes de seus progenitores.

Vianinha começou a escrever *Rasga Coração* em 1971 e só a terminou no leito do Hospital Silvestre, pouco tempo antes de morrer, ditando o final da história para Deocélia Vianna<sup>90</sup>. A peça sofreu censura imediata. Os amigos Paulo Afonso Grisolli e Armando Costa não tiveram coragem de contar esse fato a Vianinha, que morreu na expectativa da estreia. Logo após sua morte, Maria Lúcia Marins, a viúva, inscreveu a peça no Concurso Permanente de Peças do Serviço Nacional de Teatro, sendo a produção teatral vencedora. A contradição foi que *Rasga* - premiada e censurada, simultaneamente, por órgãos federais - só foi liberada em 1979, ganhando o Prêmio Molière daquele ano. *Papa Highirte*, de 1968, também só foi liberada naquele mesmo

---

<sup>87</sup> Embora não diminua a importância da peça *Rasga Coração*, Sandra Pelegrini não a considera a *obra-síntese* de Vianinha, como acreditam Leslie Damasceno e Dênis de Moraes, na medida em que este pensamento leva a uma perspectiva evolucionista da dramaturgia do autor. Cf.: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*

<sup>88</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas”. *op. cit.*; SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. *op. cit.*

<sup>89</sup> BLOGSPOT. Disponível em: <<http://keratuarrasgacoracao.blogspot.com.br/2007/05/pea-sinopse-montagem.html>>. Acesso em 31/12/2014.

<sup>90</sup> Um dos motivos que levaram Vianinha a insistir no término de *Rasga Coração* foi a preocupação em deixar algo com o qual seus filhos pudessem se manter após sua morte. MORAES, Dênis. *op. cit.*

ano. Estes fatos remetem ao que Vianna Filho dissera em 1973: “Se o que eu estiver escrevendo não aparecer agora, aparecerá daqui a dez, quinze anos”<sup>91</sup>, o que mostra que o autor já previa a dificuldade da liberação de suas obras, no contexto ditatorial.

Sobre *A Grande Família*, o seriado, assim como suas produções anteriores, buscou encarar a multiplicidade da sociedade brasileira, desta vez, a partir da exibição do dia-a-dia de uma família de classe média em decadência financeira, no momento de crise do período conhecido como *milagre econômico*<sup>92</sup>.

Certamente, Vianna sabia das limitações do que poderia ser exibido na televisão. Foi necessário escrever dentro das possibilidades que aquele meio permitia, tentando trabalhar o conteúdo da maneira mais completa, real e complexa possível.

Na entrevista a Luís Werneck Vianna, o entrevistador perguntou o motivo por que fazer TV. A resposta foi a seguinte:

“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 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 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 fatural 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 o que escrevi para a televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos”<sup>93</sup>.

A resposta evidencia vários aspectos do pensamento de Vianinha; um era a crença de não haver espaço de criação na TV. A televisão, portanto, deveria ser difusora dos valores humanos mais nobres. Isto fazia parte do modo instrumental como os

---

<sup>91</sup> Citação extraída de: MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.* p. 377.

<sup>92</sup> Pelegrini e Cardenuto também relacionam o empobrecimento da família do seriado à crise do *milagre*. Cf.: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*; CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*

<sup>93</sup> Extraído de: PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 172.

comunistas enxergavam o meio televisivo: consideravam-no instrumento de reprodução daquilo que estudaram na elaboração das peças teatrais. Hierarquicamente, consideravam o teatro superior à TV como campo de conhecimento artístico e intelectual, embora também apreciassem a possibilidade de ampla difusão proporcionada pela televisão.

Entretanto, toda produção – seja ela artística, cultural ou mesmo acadêmica – é uma criação. No caso de *A Grande Família*, o seriado, constantemente, apresentou referências e expressões de uma classe média proletarizada, suburbana. Além disso, os episódios do programa evidenciaram os ditos valores, de solidariedade, direito ao fracasso e busca da felicidade, mencionados por Vianinha. No momento em que intelectuais de esquerda interpretaram os hábitos e defenderam determinados valores relativos ao cotidiano de uma família que compunha um grupo social diferente do deles, houve mediação e criação no campo da formação cultural.

Retomando a resposta, esta também mostra a importância que Vianinha dava ao trabalho do autor nacional. Como dito anteriormente, esta característica de valorização do que era, propriamente, produzido na nação estava presente em toda uma *geração*<sup>94</sup> de intelectuais de esquerda daquele período. Estes faziam parte do que Rodrigo Patto Sá Motta caracterizou como *cultura política comunista*<sup>95</sup>.

Motta demonstra que o internacionalismo fazia parte dos ideais comunistas, porém, América Latina, África e Ásia eram continentes com particularidades. Suas culturas comunistas eram, fortemente, marcadas pelo nacionalismo. Em realidade, tal característica não se contrapunha ao internacionalismo, mas defendia que era necessária a preocupação com valores nacionais em oposição ao imperialismo, sobretudo, o norte-americano, e a favor do fim da condição de subdesenvolvimento. Nesse sentido, a *geração* artística e intelectual em questão, constantemente, produziu e defendeu uma arte que buscava as especificidades da realidade brasileira<sup>96</sup>.

Voltando para a entrevista a Luís Werneck Vianna, Vianinha comentou sobre o potencial democratizador da televisão. Desde que se tivesse acesso ao aparelho,

---

<sup>94</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. *op. cit.*

<sup>95</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista: alguns apontamentos”. *op. cit.*

<sup>96</sup> Motta também caracteriza a *cultura política comunista* como racionalista, anticlerical, que acreditava que a revolução socialista promoveria a formação de um *homem novo*, com valores dissociados da moral burguesa. Como outras culturas políticas, era marcada por mitos (Che Guevara, Fidel Castro, Lenin, Prestes), símbolos (foice e martelo, cor vermelha, hinos), expressões (pequeno-burguês, camarada) e datas comemorativas. Cf.: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista: alguns apontamentos”. *op. cit.*

qualquer um poderia assistir à TV, independentemente, da classe social. Desse modo, a linguagem televisiva poderia atingir um público muito mais vasto e democrático do que o próprio teatro. Esta democratização sempre foi uma luta sua e de seus pares, nunca totalmente concretizada, até então. As peças do TPE, do Arena e do CPC foram mais assistidas por estudantes e intelectuais de classe média do que por um público, propriamente, popular, apesar da iniciativa da UNE volante, que levava produções teatrais para diferentes partes do país, em locais onde havia trabalhadores, como sindicatos e favelas<sup>97</sup>.

Vianinha também demonstrou acreditar que a publicidade passava valores negativos ao telespectador, mas que valores diferentes poderiam ser transmitidos, porque a televisão, por si só, não era ruim; o problema poderia ser como usá-la. Enfim, em si, era neutra.

Embora Oduvaldo Vianna Filho não tenha mencionado esse fator na entrevista a Werneck Vianna, as necessidades materiais também influenciaram sua atuação na televisão, bem como de outros intelectuais comunistas, como Dias Gomes. A Globo trouxe uma estabilidade financeira que o autor não tivera como dramaturgo de um teatro político. Na época em que escrevia *A Grande Família* e episódios do programa *Caso Especial*, ambos para a mesma emissora, precisava de dinheiro por conta do casamento com Maria Lúcia Marins e do nascimento dos filhos Pedro Ivo e Mariana, em 1972 e 1973, respectivamente. De qualquer forma, a televisão era um mecanismo relevante na busca da realidade brasileira<sup>98</sup>. Em entrevista a Marisa Raja Gabaglia, publicada em *O Globo*, em 22/03/1973, Vianinha falou que “No teatro eu pesquiso, na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico”<sup>99</sup>. Tal passagem mais uma vez mostra uma visão positiva e, simultaneamente, instrumental da televisão na concepção de muitos comunistas.

Esta mesma entrevista mostrou as características valorizadas pelo autor em *A Grande Família*:

“*A Grande Família* proletarizou-se por um problema de identificação com o público. O fascínio de *A Grande Família* é o cotidiano. Vou manter a linha da comédia, uma visão bem-humorada da família. Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ter o tom dominante. No fundo, *A Grande Família* é a autogozação das nossas dificuldades. A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas de maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais

---

<sup>97</sup> MORAES, Dênis. *op. cit.*

<sup>98</sup> Como o próprio título *Em Busca do Povo Brasileiro* diz, Marcelo Ridenti mostra como a intelectualidade de esquerda da geração de Vianinha perseguiu ideais populares. Ver: RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro. op. cit.*

<sup>99</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 154.

atual possível. Resumindo: *A Grande Família* é acima de tudo a crônica de uma família saudável”<sup>100</sup>.

Esta passagem mostra como o autor defende o cotidiano como o fascínio do programa, capaz tanto de criar uma identificação com o público, quanto de mostrar uma maneira mais leve de se enfrentar os problemas do dia-a-dia. A partir do cotidiano, o seriado apresentou problemas comuns da realidade brasileira por que qualquer família poderia passar: dificuldades financeiras, desentendimentos, reconciliações e crises de identidade. Fora o fato de ter evidenciado questões que ultrapassaram o âmbito privado, como a convivência entre pessoas com diferentes concepções de mundo: um honesto pai de família, uma dona-de-casa dedicada, um idoso rabugento, uma filha mimada, um genro malandro, um filho intelectual e um caçula *hippie*.

Os personagens de *A Grande Família* representavam tipos sociais. Ainda que a tipificação fosse uma característica própria da comédia de costumes - gênero do seriado - , também fazia parte da perspectiva frentista adotada pelo PCB antes e depois do golpe. A própria estética realista, sobretudo, a lukácsiana, tinha o propósito da união social em prol de um bem maior. Acreditamos que, acima de tudo, o seriado seguiu a perspectiva integracionista em decorrência da comédia de costumes; até porque, outros trabalhos de Vianinha terminaram com final irreconciliável, como *Rasga Coração* ou com desfechos pouco prováveis e incertos, como *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. No entanto, consideramos a existência de resquícios do realismo crítico no programa<sup>101</sup>.

*A Grande Família* valorizava as relações amorosas entre os familiares. Vianinha, assim como o perfil dos seus pares da esquerda, se preocupava com grandes questões sociais, nem sempre dedicando seu tempo ao convívio no âmbito privado<sup>102</sup>. Em suas relações pessoais, viveu contradições, conflitos, dúvidas; características que, de alguma maneira, também estiveram presentes nos personagens do seriado. Vera Gertel, sua primeira esposa, diz que Vianna amargurava a si mesmo com angústias existenciais

---

<sup>100</sup> Idem. p. 155.

<sup>101</sup> CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*

<sup>102</sup> Um episódio do programa *Caso Especial*, escrito por Vianinha, intitulado *Enquanto a Cegonha não Vem* (1974), mostra uma análise que o próprio autor fez sobre seu casamento com Maria Lúcia Marins às vésperas do nascimento de Pedro Ivo. O protagonista do episódio, representado por José Wilker, era um professor de História politizado e boêmio que não conseguia dar atenção à esposa, interpretada por Renata Sorrah, no momento em que estava grávida do primeiro filho do casal. De fato, Vianna vivenciou conflitos internos quando Marins estava grávida pela primeira vez, como demonstra Vera Gertel, em sua autobiografia, ao narrar que recebeu uma declaração de amor do seu ex-marido. Ver: GERTEL, Vera. *op. cit.*

incompreensíveis a ela<sup>103</sup>. O casamento dos dois terminou porque ele se interessou pela atriz Miriam Mehler quando contracenaram um casal na peça *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958<sup>104</sup>. Após a separação, Vianinha não conseguiu dar continuidade ao relacionamento com Mehler. Gertel também conta sobre a difícil relação que seu ex-marido tinha com o pai. Como mencionado, quando largou a faculdade de arquitetura, em meados de 1955, Oduvaldo Vianna ficou furioso. Vera Gertel acrescenta: “a partir daí, se é que algum dia ambos foram próximos, o afastamento se tornou ainda maior”<sup>105</sup>. Possivelmente, embora seja inviável pensar em uma relação sem mediações entre autor e obra, os próprios conflitos entre os pais e filhos de *Rasga Coração* também trouxessem um pouco das dificuldades vivenciadas na relação de Vianinha com o pai. O personagem de 666 ficou possesso quando Pistolão não quis seguir a carreira pública e este, décadas depois, não aceitou a escolha de Luca de largar Medicina. De forma ambivalente, em *Rasga*, Vianna Filho homenageou a geração intelectual de Oduvaldo Vianna.

Apesar do espírito angustiado, Vianinha valorizava seus familiares. A citação transcrita sobre a influência do pai em seu trabalho demonstra que este foi uma referência em sua escrita dramaturgica, ainda que houvesse divergências entre os dois. A relação com a mãe era de maior proximidade. Vera Gertel narra que Deocélia Vianna se comportava como uma “Amélia”, muito dedicada à família. Acrescenta que Oduvaldo Vianna reclamava que a esposa mimava muito o filho<sup>106</sup>. Quando fisicamente distantes, Vianinha e a mãe se correspondiam com frequência. Além disso, ela mesma datilografou as últimas linhas de *Rasga Coração*.

Um episódio que mostra a relação de carinho de Vianna Filho por Deocélia Vianna foi narrado por ela mesma, ao contar que uma vez saiu com amigos para tomar um *chopp*, sem ter avisado ao filho. Sem saber onde estava e se algo havia acontecido, Vianinha ficou preocupadíssimo. Na semana seguinte, o episódio de *A Grande Família* tratou de uma situação parecida com esta<sup>107</sup>.

Vianinha morreu de câncer pulmonar em 16/07/1974, deixando uma vasta e renomada produção dramaturgica, conhecida e estudada até hoje. No dia seguinte, o

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Idem*. p. 97.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*. *op. cit.*

*Jornal do Brasil* escreveu as palavras ditas por Carlos Vereza pouco antes do corpo de Vianna Filho baixar ao túmulo:

“Vianinha, 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 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”<sup>108</sup>.

Esta citação é apenas um dentre vários exemplos de carinho e respeito pela figura de Vianinha. A morte precoce fez com que sua trajetória fosse, em alguns casos, mitificada<sup>109</sup>. Porém, Oduvaldo Vianna Filho foi, sensivelmente, humano, errante e reflexivo. A comédia de costumes aqui estudada tinha personagens, igualmente, humanos, errantes e reflexivos, passíveis de erros e acertos.

### *1.2. Algumas linhas sobre Armando Costa e Paulo Pontes*

Há uma quantidade maior de estudos sobre Oduvaldo Vianna Filho em comparação a Armando Costa e Paulo Pontes. Isto criará uma desproporção entre as informações fornecidas sobre Vianinha em relação às acerca dos outros dois intelectuais. Além disso, houve uma pesquisa mais aprofundada sobre Vianna, por ter sido considerado o principal autor de *A Grande Família*.

Quando Vianna Filho se tornou redator do seriado, teve como coautor Lafayette Galvão, com quem escreveu três episódios. Porém, a partir do quarto, a parceria foi com o amigo de longa data, Armando Costa. Com a doença e morte de Vianinha, entrou Paulo Pontes na redação do programa, mantendo-se a coautoria de Costa. Apesar desta mudança, o nome de Oduvaldo Vianna Filho continuou a aparecer até o final do seriado, em 1975, nos créditos como roteirista. No início e no fim dos episódios televisionados surgiam os seguintes dizeres: “Um programa de Oduvaldo Vianna Filho”. Possivelmente essa foi uma forma de tributo ao autor identificado como o criador da série.

Mesmo sem Vianinha na redação, o programa manteve suas principais temáticas, havendo uma continuidade no trabalho de elaboração do seriado. Partindo do

---

<sup>108</sup> *Jornal do Brasil* apud PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 7.

<sup>109</sup> Como exemplo tanto da mitificação de Vianinha quanto dos intelectuais vinculados ao PCB, são interpretações que sobrevalorizam a entrada de comunistas na televisão como forma de aproveitar as *brechas do sistema*, na tentativa de enfraquece-lo internamente. Esta questão será retomada mais a frente.

pressuposto que Vianna, Costa e Paulo Pontes eram de uma mesma *geração* intelectual, que compartilhava uma *cultura política comunista* em comum, é compreensível esta continuidade.

Sobre Armando Costa<sup>110</sup>, nasceu em 1933, no Rio de Janeiro e morreu em 1984, na mesma cidade. Trabalhou em diferentes funções no ramo da cultura: foi coautor, diretor, cartunista, poeta, letrista e músico. Assim como Oduvaldo Vianna Filho, participou da fundação do CPC da UNE, atuando, ativamente, no setor de dramaturgia. Foi um dos roteiristas de textos como *Auto dos 99 por Cento*, de 1962, e *A Besta Torta do Pajeú*, de 1963, ambos de vários autores. Participou também da fundação do Grupo Opinião, exercendo, sobretudo, a função de coautor, geralmente, com Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar.

A parceria e a amizade de Armando Costa com Vianna Filho vinham desde os tempos do CPC, se envolvendo em muitos trabalhos juntos. Citando alguns exemplos, Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa escreveram o show *Opinião*, em 1964; Costa dirigiu *Meia Volta Vou Ver*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1967; Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar escreveram a peça *A Saída? Onde Fica a Saída?*, na qual Vianinha atuou em 1968; além disso, Costa foi coautor, com Vianna, da peça *Allegro Desbum*, encenada por José Renato, em 1973.

Maria Lúcia Marins falou que Armando Costa e Vianinha eram inseparáveis. Dênis de Moraes transcreveu a fala da viúva de Vianna da seguinte forma:

“Em seis anos de convivência com o Vianna, conto nos dedos os dias em que não vi o Armando”, assinala Maria Lúcia. “Ele almoçava e jantava lá em casa, a gente curava os porres dele. A relação dos dois era muito forte e se estreitou durante o período de *A Grande Família*. O Paulinho Pontes era um grande amigo do Vianna, o Ferreira Gullar também, mas com o Armando parecia uma coisa maior. Um não desgrudava do outro. Saíam juntos para beber, conversar, discutir projetos.”<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> As informações sobre Armando Costa foram extraídas do site ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=702](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=702)>. Acesso em: 13/05/2014. Além disso, alguns dados foram obtidos das obras que usei para estudar Vianinha: MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.* e PEIXOTO, Fernando. *Vianinha Teatro, Televisão, Política. op. cit.*

<sup>111</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.* p. 339.

Em relação a Vicente de Paulo de Holanda Pontes, - conhecido, simplesmente, como Paulo Pontes<sup>112</sup> - nasceu em 1940, no município de Campina Grande, na Paraíba. Assim como os companheiros Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, se preocupava com um teatro que tratasse de temáticas populares, colocando em cena o homem brasileiro comum e os conflitos que emergiam de sua situação social. Sua primeira participação no teatro foi como orador, em 1956, na estreia da peça *A Beata Maria do Egípto*, de Raquel de Queiroz, pelo Teatro do Estudante da Paraíba. Junto a este grupo, atuou em *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Pedro Bloch.

Começou sua experiência com a escrita no rádio, trabalhando na Rádio Tabajara da Paraíba, em João Pessoa, no ano de 1959. Em 1962, nesta mesma rádio, escreveu e apresentou o programa *Rodízio*, com histórias e personagens que passaram a ser comentados na cidade. No mesmo ano, assumiu a direção artística da Tabajara e ganhou um prêmio de jornalismo, junto a Jório Machado, pela reportagem *Campina dos 7 instrumentos*, que falava sobre Campina Grande.

Ainda no agitado ano de 1962, foi hospitalizado para fazer uma operação no pulmão, no momento em que a UNE volante passava pela Paraíba. Vianinha, ao ouvir uma locução de *Rodízio*, ficou entusiasmado com a qualidade do programa e decidiu conhecer Paulo Pontes, pessoalmente, indo ao seu encontro no hospital. Tiveram uma longa conversa em que Pontes recebeu o convite para viver no Rio de Janeiro.

Paulo Pontes continuou na Paraíba. Em 1963, trabalhou na Campanha de Educação Popular (CEPLAR), órgão criado pelo governo Pedro Gondim e que se originou a partir do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, iniciativa do governador Miguel Arraes. O educador Paulo Freire, pensador do revolucionário método de alfabetização para adultos, fez parte do MCP. Tanto o Movimento de Cultura Popular quanto o CEPLAR, tinham como objetivo a promoção da educação e da alfabetização populares.

Em março de 1964, Paulo Pontes foi ao Rio de Janeiro participar de uma reunião no CPC, na condição de participante da CEPLAR. Ao ser surpreendido pelo golpe de

---

<sup>112</sup> Parte das informações sobre Paulo Pontes foi retirada da dissertação de Paulo Vieira sobre o intelectual: VIEIRA, Paulo. *op. cit.* A página do site ITAÚ CULTURAL também foi consultada. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=4100](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4100)>. Acesso em: 13/05/2014.

Estado, que colocou os militares no poder, se sentiu impedido de voltar para João Pessoa. Em dezembro daquele ano fez parte da criação do grupo Opinião, onde permaneceu até 1967, quando houve uma cisão e sua saída com Vianinha e Armando Costa. No mesmo ano, voltou para Paraíba, fundando o Teatro de Arena da Paraíba e escrevendo a peça *Paraí-bê-a-bá*.

No ano de 1968, Pontes recebeu o convite de Almeida Castro para compor a equipe de criação da TV Tupi. Indicou os amigos Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa para participarem deste trabalho. Foi então que escreveu, ao lado de Vianinha, os roteiros do programa *Bibi - Série Especial*, estrelado por Bibi Ferreira, com quem se casou e viveu até o final de sua vida.

Em 1971, Paulo Pontes escreveu a peça *Um Edifício Chamado 200*<sup>113</sup>, que recebeu o prêmio Autor Revelação, em São Paulo, em 1972; mesmo ano em que escreveu *Check-up* e *Dr. Fausto da Silva*. Em relação a esta peça, o tema da concentração de renda no país foi tratado por uma emissora de televisão, em que a competição profissional evidenciou Fausto, o homem que vendeu a alma ao sucesso. Nesse texto, diferentemente dos anteriores, a comédia saiu do realismo e ingressou no reino do fabuloso.

Na ocasião da morte de Oduvaldo Vianna Filho, em 1974, Paulo Pontes escreveu: “Só consigo vislumbrar, num relance, a ideia de que, diante de tanta coisa que ele ainda tinha por fazer, teria sido preferível, para mim que conheci tão bem todas as suas ilimitadas possibilidades, que, em 1974, o pulmão doente, em vez do dele, ainda fosse o meu”<sup>114</sup>. Mal sabia que em 1976 sofreria um câncer no estômago que seria fatal.

O ano de 1975 teve dois episódios marcantes: a escrita do *show Opinião 75* e a estreia de *Gota D'água*, musical escrito em parceria com Chico Buarque de Holanda e dirigido por Dory Caymmi e Gianni Ratto. Este espetáculo era uma adaptação da tragédia grega clássica *Medeia*, de Eurípedes (431 a.C.). Oduvaldo Vianna Filho também adaptara *Medeia* para o programa *Caso Especial*, em 1973. Nesta adaptação,

---

<sup>113</sup> O título original de *Um edifício chamado 200* era *Barata Ribeiro 200*. O síndico do prédio escreveu à censura reclamando e Paulo Pontes teve que modificar o nome da peça. Agradeço à Miliandre Garcia por esta informação.

<sup>114</sup> VIEIRA, Paulo. *op. cit.* p. 180.

Medeia fora interpretada por Fernanda Montenegro e se passava no subúrbio carioca, ao redor de uma escola de samba.

No prefácio de *Gota D'água*, Paulo Pontes escreveu:

“Nós temos que tentar de todas as maneiras a reaproximação com nossa única fonte de concreitude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro. É preciso tentar fazer voltar o nosso povo ao nosso palco. (...) O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro”<sup>115</sup>.

Esta é mais uma evidência da preocupação de Paulo Pontes, assim como Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, em se aproximar da realidade popular brasileira<sup>116</sup>. A busca pela ampliação do público teatral, indo além de classes médias e intelectualizadas, fez parte das aspirações desta *geração* de dramaturgos de esquerda. Encontraram na televisão não apenas um espaço que proporcionava maior estabilidade financeira e menor censura do que o teatro, mas também um meio que possibilitava a apresentação de problemáticas populares para um público mais amplo.

Em 1976, Paulo Pontes participou do I Festival de Arte de Areia, na Paraíba, em que ministrou um curso sobre dramaturgia brasileira. Em dezembro, morreu no Hospital Samaritano, no Rio de Janeiro, não conseguindo resistir ao câncer.

### *1.3. Ditadura, Rede Globo e intelectualidade de esquerda*

O breve panorama sobre estes três intelectuais comunistas não pôde abarcar toda a vastidão de suas vidas e obras. Porém, buscou apontar para a enorme quantidade de produções artísticas em trajetórias tão curtas: Vianinha morreu aos trinta e oito anos, Armando Costa aos cinquenta e Paulo Pontes com apenas trinta e seis.

---

<sup>115</sup> *Jornal do Brasil* apud ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=4100](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4100)>. Acesso em: 14/05/2014.

<sup>116</sup> Marcelo Ridenti mostra diferentes casos de como intelectuais de esquerda buscavam aspectos propriamente brasileiros e populares. Ver: RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *op. cit.*; RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política. op. cit.*; RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro. op. cit.*

A apresentação destas histórias de vida teve como intuito a compreensão de quem eram estes membros da esquerda que participaram da redação de *A Grande Família*. Foi possível perceber que a parceira dos três começou muito antes da elaboração dos *scripts* do programa, na medida em que faziam parte de uma *geração* intelectual que compartilhava princípios de uma *cultura política comunista*. Agora, faz-se necessária uma discussão sobre o contexto de elaboração do programa.

O golpe de 1964 aumentou a repressão e a censura no Brasil, ainda que esta já existisse desde o período colonial<sup>117</sup>. Um exemplo foi o imediato fechamento da UNE, tendo seu prédio incendiado. Porém, no período anterior ao Ato Institucional Nº 5 (AI-5), o campo artístico pôde se expressar com relativa autonomia. Emergiram manifestações culturais como o *Tropicalismo*, o espetáculo *Opinião* - do qual Vianinha, Costa e Pontes tiveram participação ativa, como, anteriormente, mencionado - e a peça *Arena conta Zumbi*. Além disso, o Cinema Novo se manteve atuante, tendo destaque o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967)<sup>118</sup>. A partir de 1968, com a decretação do AI-5 em 13 de dezembro, a repressão se intensificou em todos os sentidos, inclusive, no campo das artes.

A ditadura civil-militar buscou construir uma identidade nacional atrelada aos valores difundidos pelo regime, como a moral cristã<sup>119</sup> e o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização do país. Pode-se dizer que a política seguia a lógica do *nacional-estatismo*. Daniel Aarão Reis define a expressão da seguinte maneira: “Nacional, pela ambição de tomar cada povo como uma única identidade. Estatal, por ser considerado o Estado o melhor instrumento histórico para articular a vontade nacional na direção de um processo autônomo de modernização”<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

<sup>118</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A cultura a serviço da revolução (1960 – 1967)”. In: *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 37-62.

<sup>119</sup> A moral cristã não foi inventada pela ditadura, mas foi valorizada pela mesma.

<sup>120</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. “A gênese da ditadura”. *op. cit.* p. 19. Aarão considera que o *nacional-estatismo* estava presente desde a Era Vargas no Brasil e teve continuidade durante o período da ditadura civil-militar. Para o autor, neste tipo de política era o Estado que tinha o papel de promover a industrialização e modernização do país, ainda que pudesse ou não aceitar incentivos do capital estrangeiro. Embora o regime ditatorial instaurado a partir de 1964 fizesse críticas à política varguista, deu continuidade à lógica nacional-estatista.

No *nacional-estatismo*, era o Estado que promovia a modernização do país. Entre as décadas de 1960 e 1970, houve uma expansão da indústria cultural brasileira<sup>121</sup>. Vários setores tiveram um crescimento vertiginoso: o mercado editorial, o fonográfico, a radiodifusão e a ampliação do número de salas de cinema, ainda que esta tenha sofrido queda na segunda metade dos anos 1970. Nesse processo de incentivo estatal, o grande destaque sem dúvida foi a TV<sup>122</sup>. Portanto, Renato Ortiz diz que “talvez o melhor exemplo da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja a televisão”<sup>123</sup>.

A TV foi muito beneficiada, pois, na medida em que o Estado incentivou a industrialização do país, investiu no setor de telecomunicações, possibilitando a viabilidade da transmissão de programações televisivas para todo o país. Neste período, houve o crescimento de investimentos publicitários no meio, bem como sua racionalização técnica. Houve a inclusão do *videoteipe*, em contraste com os primeiros anos da televisão no Brasil, quando os programas eram ao vivo, havendo muitos erros e improvisos.

O aperfeiçoamento da técnica agradou o grande público, como demonstram José Mário Ortiz Ramos e Silvia H. Simões Borelli<sup>124</sup>. A partir de 1965, ano seguinte ao golpe, as telenovelas passaram a fazer mais sucesso do que o teleteatro - gênero sem grande aprimoramento técnico, em que havia a transmissão de peças na televisão - em emissoras como a TV Excelsior e a TV Tupi. Segundo os autores, entre 1963 a 1969, houve a consolidação das telenovelas que passaram a ser diárias e cada vez atraindo um público maior.

Nenhuma emissora entrou mais na lógica da modernização e da aliança com o Estado quanto a TV Globo. Fundada em 1965, no Rio de Janeiro e no ano seguinte em

---

<sup>121</sup> A expansão do investimento, com consequente aumento das verbas orçamentárias, na área cultural só iria acontecer na gestão de Ney Braga (1974-1978) como ministro da educação, quando entrou em vigor a Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975. A partir do mesmo ano, foram criadas novas agências de incentivo à cultura, tais como: a Fundação Nacional de Arte (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), o Conselho Nacional de Referência Cultural (CNRC), a Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), dentre outras. Cf.: MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

<sup>122</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. op. cit.

<sup>123</sup> Idem. p. 117.

<sup>124</sup> BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.

São Paulo<sup>125</sup>, a Globo conseguiu crescer, com a compra de emissoras afiliadas, e desbancar suas concorrentes. Sua expansão foi tão grande que, de forma ambivalente, em 1978, se tornou incômoda para o próprio regime ditatorial, que a incentivou e por ela foi incentivado. Neste ano, o ministro das comunicações, durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1978), Euclides Quandt de Oliveira, entrou em conflito com o proprietário das Organizações Globo, Roberto Marinho. Quandt considerou um perigo a ampliação da Rede Globo, como desejava Marinho, na medida em que poderia atingir mais de 80% do índice nacional de audiência, representando virtual controle da opinião pública<sup>126</sup>. Ao analisar este caso, Igor Sacramento conclui que, apesar das afinidades entre os projetos de integração nacional dos militares e dos empresários, suas finalidades eram diferentes, constituindo uma ameaça para o Estado a possibilidade de uma rede televisiva dominar a opinião pública<sup>127</sup>.

A Rede Globo não obteve o monopólio da transmissão televisiva desde sua criação. Seu sucesso cresceu a partir de 1969, quando buscou tratar de temáticas, propriamente, brasileiras em suas programações com o intuito de aumentar a audiência. Um exemplo concreto deste abasileiramento aconteceu com as telenovelas da emissora, que, inicialmente, tinham como principal autora a cubana Glória Magadan. Em suas produções, reinavam a inverossimilhança e os cenários exóticos. Com o sucesso de *Beto Rockfeller* (1968-69), da TV Tupi - novela que se preocupava com a verossimilhança e com diálogos contemporâneos -, Magadan foi substituída por Daniel Filho, que entrou na emissora levando para a teledramaturgia a preocupação com temas, efetivamente, nacionais e o uso de uma linguagem realista. Era o início do investimento no *padrão Globo de qualidade*<sup>128</sup>.

Foi neste contexto de inclusão de problemáticas, propriamente, brasileiras, que fossem atraentes ao grande público, que intelectuais de esquerda<sup>129</sup>, como Dias Gomes, Ferreira Gullar, Vianinha e Armando Costa foram convidados para trabalhar na Globo.

---

<sup>125</sup> BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”. *op. cit.*

<sup>126</sup> SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup> KORNIS, Mônica Almeida. “Ficção televisão e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

<sup>129</sup> A Globo não contratou apenas membros da esquerda para conseguir aumento da audiência. Um exemplo é o programa *Amaral Netto, o Repórter* (1968-1973), que vem sendo analisado pela

Como interpretar a relação entre esta intelectualidade e a emissora, no contexto da ditadura civil-militar no Brasil?

Em geral, prevalecem duas interpretações acerca da entrada de comunistas na televisão. Uma vertente acredita que houve *cooptação* ao sistema que englobava as relações entre Estado ditatorial e meios de comunicação de massa. Outra visão defende que houve a tentativa de atuação *nas brechas* da TV, sendo os intelectuais esquerdistas *infiltrados* em prol da luta pela resistência democrática contra a ditadura.

Em relação à *cooptação*, Igor Sacramento atribui a Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*, a difusão da perspectiva que enxerga que a intelectualidade de esquerda se cooptou ao sistema no momento de inserção na Rede Globo<sup>130</sup>. Em suma, para Ortiz, o Estado ditatorial reincorporou a ideologia *nacional-popular* das esquerdas com o intuito de ampliação do mercado consumidor. Neste sentido, a crença dos intelectuais comunistas de que a TV tinha um potencial de transformação social não passava de *alienação*<sup>131</sup>. Uma perspectiva diferente de *cooptação*; sem ser no sentido de alienar-se; foi a da época de entrada dos comunistas na televisão, quando a esquerda radical fez acusações de traição dos ideais revolucionários<sup>132</sup>.

Os intelectuais que entraram para a Rede Globo eram contrários à resistência armada, recebendo críticas de uma parcela da esquerda. Acreditavam que o uso da violência não seria a melhor maneira de luta contra a ditadura, optando pela resistência democrática. Dando continuidade à *política frentista*, seguiram os princípios do PCB, que em seu VI Congresso determinou que:

O essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganhá-la para a ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominantemente, e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. (...) Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, para sua derrota e a conquista pelas liberdades democráticas<sup>133</sup>.

---

pesquisadora Katia Krause em seu doutorado. Ver: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4482256J4>>. Acesso em: 14/05/2014.

<sup>130</sup> SACRAMENTO, Igor. “Artistas da revolução: um balanço historiográfico e novas perspectivas”. *op. cit.*

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*; RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política. op. cit.*

<sup>133</sup> CARONE, Edgard *apud* ARAÚJO, Rodart Sandra. *op. cit.* p. 4.

Sobre a perspectiva que enfatiza a atuação nas *brechas* do sistema, um trabalho de destaque é a tese de Sandra de Cássia Araújo Pelegrini<sup>134</sup>, que estuda a teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho a partir de uma exaustiva bibliografia que inclui depoimentos do e sobre o autor, bem como discussões que abarcam variados conceitos, dentre os quais os de *cultura de massa*, *comichidade* e *nacional-popular*.

Especificamente sobre *A Grande Família*, a autora tem o mérito de fazer um estudo detalhado sobre os personagens, mostrando que fugiam dos estereótipos. Apesar de defender que o seriado continha uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, Pelegrini acredita que foi o programa de Vianinha que mais se adequou ao modelo dramaturgico da Globo, na medida em que tinha personagens heterogêneos, atraindo um público diversificado. Sandra Pelegrini analisa *A Grande Família* da seguinte maneira:

“Do ponto de vista do dramaturgo, a grande contribuição do seriado convertia-se no fato de que, através da *autogozação das nossas dificuldades*, promovia a *democratização do fracasso*, gerando a *solidariedade com os não vitoriosos*. Porém, percebe-se que o seriado não consegue se safar da padronização do sistema. Moldados da mesma maneira, os seus episódios iriam contribuir para a automatização de uma dada visão do social. As encenações, atendendo aos pressupostos da cultura industrializada, tornar-se-iam tão familiares que passariam a ser automaticamente assimilados, chegando a inibir a imaginação e a espontaneidade que poderiam suscitar enquanto forma de expressão artística, em especial porque comportava um grau de previsibilidade aprazível aos telespectadores”<sup>135</sup>.

A heterogeneidade de personagens e a comichidade previsível faziam parte das regras do gênero da comédia de costumes do qual *A Grande Família* fazia parte. Portanto, há aqui a perspectiva de que o programa não se tornou mais acrítico do que outros trabalhos televisivos de Oduvaldo Vianna Filho, como *Matador* e *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem*, como defende Pelegrini, e sim, que atendia às especificidades de um gênero específico. O horário também deve ser levado em consideração. *A Grande Família* era exibida às 21h, atendendo a demanda de telespectadores de camadas mais populares. O programa *Caso Especial*, por exemplo, passava mais tarde, destinado a um público mais restrito e aberto a diferentes gêneros dramaturgicos. No mesmo ano em que escrevia o seriado, em 1973, Vianinha adaptou a tragédia grega *Medeia* para este programa. A adaptação também trouxe problemáticas, propriamente, brasileiras, como no caso de *A Grande Família*, com a opção do desenvolvimento do enredo ao redor de uma escola de samba do subúrbio carioca.

---

<sup>134</sup> PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.*

<sup>135</sup> *Idem.* p. 278.

Mesmo sempre mostrando problemas relativos à realidade do Brasil, Vianinha tinha que obedecer às regras narrativas e aos perfis das diferentes programações da Rede Globo.

Em relação à questão de Sandra Pelegrini considerar a atuação de Vianna Filho na televisão como forma de aproveitar as *brechas*, a autora usa o próprio discurso do dramaturgo. Logo na epígrafe de sua tese, cita Vianinha ao dizer que “nós temos que lutar dentro da TV para modifica-la. Devemos ocupar todos os espaços”<sup>136</sup>.

Outro pesquisador que encara a entrada de intelectuais de esquerda na televisão como forma de aproveitar as *brechas* foi Reinado Cardenuto<sup>137</sup>. Considerando as relações entre Rede Globo e esta intelectualidade como contraditórias, o autor diz que em decorrência da censura ao teatro, houve um “ambíguo “refúgio” econômico e criativo”<sup>138</sup> dos artistas comunistas. Acrescenta que os intelectuais do CPC vinham da tradição estética do realismo crítico e que, contraditoriamente, alguns elementos desta foram usados pela emissora.

Ao tratar da teledramaturgia de Vianinha, Cardenuto aborda alguns episódios do programa *Caso Especial*, escritos pelo dramaturgo, e de *A Grande Família*. Sobre o seriado, o considera como uma crítica amena e solidária aos problemas da classe média.

A conclusão de Reinaldo Cardenuto é a de que Vianna Filho fazia parte dos intelectuais que tinham a ilusão de que a atuação na TV poderia alcançar as *brechas*. Para o autor, o próprio veículo inviabilizou este ideal, na medida em que, com o tempo, recusou o realismo crítico e produziu programações tecnicistas despreocupadas com repertórios dramaturgicos mais sofisticados. Há aqui uma perspectiva de análise diferente pelo fato de que desde o início da busca pelo *padrão de qualidade*, a Globo enfatizou a verossimilhança com a realidade nacional, não importando se a contratação seria de artistas de esquerda ou de direita. A sobrevida do realismo crítico, enfatizada pelo autor, foi pelo aspecto de aproximação com o cotidiano dos brasileiros. O término da estética dos comunistas acabou não apenas por uma opção acrítica da emissora, mas pelo fato de que o próprio ideal comunista se fragmentou com o fim da União Soviética, e no caso específico do Brasil, também com a redemocratização do país. Portanto, na última versão, finalizada em setembro de 2014, um personagem com perfil de

---

<sup>136</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo *apud* PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *op. cit.* p. 8.

<sup>137</sup> CARDENUTO, Reinaldo. *op. cit.*

<sup>138</sup> *Idem.* p. 86.

intelectual esquerdista, como era o caso de um dos protagonistas do seriado (Júnior), não era mais verossímil na realidade brasileira dos anos 2000/2010, tendo sido banido do *remake*<sup>139</sup>.

Igor Sacramento e Denise Rollemberg problematizam o binômio *cooptação/infiltração*<sup>140</sup>, defendendo que a inserção da intelectualidade de esquerda na Rede Globo não se enquadra nestas opções. O primeiro argumenta que para um Estado manter sua hegemonia, precisa englobar elementos contra hegemônicos<sup>141</sup>.

Igor Sacramento problematiza a concepção de *infiltração* ao analisar discursos de Dias Gomes, Vianinha, Paulo Pontes e Guarnieri<sup>142</sup>. O autor mostra que, com o golpe, o PCB aumentou a defesa por uma política de alianças entre classes. Houve incentivo para que seus intelectuais ingressassem em todas as instituições possíveis, inclusive, na indústria cultural. Neste contexto, os comunistas que outrora criticaram a TV, naquele momento, pelas necessidades materiais e seguindo o pensamento do partido, se inseririam na televisão. Para construírem uma explicação para a mudança de visão em relação ao passado, criaram uma justificativa *moral*, considerando suas posturas corretas em comparação à esquerda radical que lhes criticava. Valorizaram, portanto, a continuidade pela luta por transformações sociais, ao invés de evidenciarem a mudança de pensamento<sup>143</sup>.

Seguindo a análise proposta por Igor Sacramento, pode-se dar como exemplo três peças escritas por Vianinha - todas anteriores à sua entrada em *A Grande Família* - e que criticavam e apresentavam os impasses do intelectual em relação ao meio televisivo, na medida em que o considerava contaminado pela publicidade: *A Longa*

---

<sup>139</sup> Esta crítica à análise de Cardenuto não quer dizer, porém, que não concorde em partes com a perspectiva do autor. Ainda que Júnior seja inverossímil nos dias de hoje, de fato, nunca houve, nos treze anos de exibição da versão mais recente, personagem com perfil de forte crítica social no *remake*. O perfil do *hippie* também não se enquadra na realidade-das décadas de 2000/2010, porém, Tuco foi recriado sem as características deste movimento social dos anos 1970.

<sup>140</sup> A dissertação e a tese de Sacramento também problematizaram tal binômio. Ver: SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. *op. cit.*; SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. *op. cit.*

<sup>141</sup> SACRAMENTO, Igor. “Artistas da revolução: um balanço historiográfico e novas perspectivas”. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia - São Paulo - 31 de maio a 02 de junho de 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0073-1.pdf>>. Acesso em: 21/09/2013.

<sup>142</sup> SACRAMENTO, Igor. “Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. *op. cit.* p. 105-129.

<sup>143</sup> SACRAMENTO, Igor. “Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. *op. cit.*

*Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970) e *Allegro Desbum* (1972)<sup>144</sup>. Os protagonistas eram respectivamente Cristal, Vivacqua e Buja.

Em *A Longa Noite de Cristal*, Cristal era um jornalista acostumado ao uso do improvisado em seus pronunciamentos para o grande público. Ao trabalhar para uma emissora de televisão, teve seu papel reduzido à leitura de reportagens. Porém, uma vez, ao presenciar a ausência de atendimento em um hospital a uma mulher que sofria dores de parto, tendo que dar a luz em praça pública, o protagonista inseriu esta notícia no ar, mesmo estando fora do *script*. Foi solicitado que desmentisse o que acabara de falar, pois o hospital em questão era um dos patrocinadores da emissora. Ao se recusar a obedecer às ordens superiores, Cristal foi demitido.

O enredo de *Corpo a Corpo* conta a história de Vivacqua, um publicitário inserido no sistema de propagandas. Após seu superior ser mandado embora, entrou em um enorme impasse sobre os rumos da sua vida. Sociólogo de formação e ex-militante, escolheu negar seus ideais por uma vida de conforto. Omitiu suas origens nordestinas (nascido em Aracajú), ignorou a família e optou por um noivado em que não havia amor, sendo uma relação marcada pela futilidade. Porém, na estrutura de um monólogo, em uma noite angustiada, o personagem, após beber e se drogar, se questionou sobre suas escolhas por ter aderido a um sistema que gerava tanta desigualdade e desejo por bens materiais. Repensou seus valores e tentou uma nova vida, mas sempre entrava em conflito pelas possíveis dificuldades financeiras que abdicar do luxo trariam. Decidiu, por fim, visitar a mãe doente em Aracajú, mas voltou atrás quando surgiu uma proposta de fechar negócio com uma empresa norte-americana.

Na trama de *Allegro Desbum*, Buja era um publicitário que largou a oportunidade de ganhar 20 milhões, pois sentia náusea em vender sonhos para um público que em sua maioria não poderia comprar. Porém, após recusar a oferta, o protagonista ficou preso à inércia em seu apartamento de classe média baixa. Tentou fazer filmes com a população carente, mas o projeto não foi bem-sucedido.

---

<sup>144</sup> Sandra Araújo faz uma análise destas três peças. A abordagem sobre as mesmas será feita a partir da leitura do artigo desta autora. Cf.: ARAÚJO, Rodart Sandra. “Aspectos da indústria cultural e publicidade no Brasil por meio da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. v 1, n 1, p. 1-21, out./dez., 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Sandra%20Rodart%20Araujo.pdf>>. Acesso em: 14/05/2014.

Estas três peças evidenciaram as dúvidas que Vianinha tinha em relação à eficácia da televisão, na medida em que estava contaminada pela publicidade. Não houve final feliz para *Cristal*, *Vivacqua* ou *Buja*. Um foi demitido por não se adequar às necessidades do sistema; outro se apropriou dos benefícios que o meio lhe proporcionavam; por fim, o último personagem recusou a oferta publicitária, contudo, não conseguiu outro mecanismo de sucesso profissional e financeiro. Os três personagens vivenciaram ambivalências e conflitos internos sem solução. A problematização das angústias humanas acompanhou grande parte da dramaturgia e teledramaturgia de Vianna Filho, como vimos nas abordagens acerca de *Se Ficar o Bicho Pega*, *Se Correr o Bicho Come*, *Os Azeredo Mais os Benevides*, *O Matador*, *Rasga Coração*, dentre outros trabalhos. Veremos que, em certa medida, o mesmo aconteceria em *A Grande Família*.

Seguindo a perspectiva de que os comunistas que se inseriram na Rede Globo compartilhavam perspectivas em comum, assim como *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e *Allegro Desbum*, a peça de Paulo Pontes, *Dr. Fausto da Silva* (1972), também criticou a publicidade interna à TV. O enredo tinha como protagonista o apresentador de televisão, Fausto da Silva<sup>145</sup>, que fazia de tudo para aumentar o Ibope de seu programa, chegando a usar uma imagem de sua mãe em seus últimos minutos de vida para comover o público<sup>146</sup>.

Se os dramaturgos estudados no presente trabalho viam vantagens na entrada no meio televisivo, como reforçou Oduvaldo Vianna Filho em entrevista citada a Luís Werneck Vianna, esta inserção não ocorreu sem dúvidas ou impasses. Nesta entrevista, Vianinha disse que, embora houvesse a influência dos valores divulgados pela publicidade, a TV em si era neutra; porém, *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e *Allegro Desbum* demonstraram que o intelectual vivenciou conflitos sobre qual forma utilizar a televisão. Com o tempo, como propôs Igor Sacramento, os intelectuais comunistas preferiram enfatizar a continuidade pela luta por transformações sociais na TV do que apresentarem as mudanças presentes em seus discursos.

---

<sup>145</sup> Coincidentemente o apresentador do *Domingão do Faustão*, programa exibido pela Globo desde 1989, também se chama Fausto Silva.

<sup>146</sup> Informações sobre *Dr. Fausto da Silva* extraídas da página DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA E TEATRO. Disponível em: <[http://www.etudoteatro.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=185:dr-fausto-da-silva&catid=40:resumo-da-peca](http://www.etudoteatro.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=185:dr-fausto-da-silva&catid=40:resumo-da-peca)>. Acesso em: 15/05/2014.

Sacramento defende que o projeto *nacional-popular* da esquerda, embora limitado por questões políticas e de mercado, teve continuidade na televisão em projetos individuais dos comunistas. Portanto, conclui que foi “na representação do nacional que, na televisão, se encontravam a situação e a oposição”<sup>147</sup>. Neste sentido, o autor percebe que, de fato, houve uma continuação da busca pela representação do, propriamente, nacional por parte dos comunistas que atuaram na TV. Porém, não negligencia o fato de que houve conflitos e mudanças de perspectivas da esquerda que produziu para o meio televisivo.

Igualmente, problematizando concepções extremistas sobre a atuação de intelectuais na televisão, Denise Rollemberg refuta dicotomias simplificadoras<sup>148</sup>. Para analisar a memória sobre a ditadura civil-militar no Brasil, traça um paralelo com a historiografia francesa que reflete sobre a França de Vichy, e percebe que nos dois países se construiu o *mito da resistência*. A autora demonstra que há trabalhos que se comportam como *guardiões da memória*, confundindo o papel do historiador com o do militante<sup>149</sup>. Nesta perspectiva de crítica à mistificação do passado, Rollemberg faz a análise da telenovela *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes, usando o conceito de *ambivalência*, do francês Pierre Laborie<sup>150</sup>.

Laborie argumenta que durante o regime de Vichy, os franceses vivenciaram sentimentos simultâneos. Alguns foram ao mesmo tempo *vichistas* e *resistentes*<sup>151</sup>. Neste sentido, considera que a relação da sociedade com o Estado deveria ser encarada como ambivalente. Ao contrário de palavras como *contradição*, *paradoxo* e *ambiguidade*, a noção de ambivalência propõe a quebra de concepções dualistas que têm dificuldade em aceitar a coexistência de oposições.

Traçando um paralelo com a situação da intelectualidade de esquerda aqui estudada, ao mesmo tempo em que era contra o autoritarismo, a censura, a repressão e o aumento das desigualdades sociais promovidos pela ditadura, eram favoráveis a aspectos da modernização promovida pelo regime, como a difusão da TV para um público amplo. Na relação com a Rede Globo, ainda que a emissora transmitisse valores criticados

---

<sup>147</sup> SACRAMENTO, Igor. “Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. *op. cit.* p. 126.

<sup>148</sup> ROLLEMBERG, Denise. *op. cit.*

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> LABORIE, Pierre *apud* ROLLEMBERG, Denise. *op. cit.*

<sup>151</sup> *Idem.* p. 39.

pelos artistas comunistas - dentre os quais a publicidade de empresas estrangeiras -, em seu interior puderam dar continuidade ao projeto *nacional-popular* de valorização de aspectos, propriamente, brasileiros e populares.

O ideal *nacional-popular* presente nos programas televisivos não era igual ao existente no teatro anterior ao golpe de 1964. Marcelo Ridenti demonstra que, antes da ditadura civil-militar, grande parte dos intelectuais de esquerda perseguia o que denominou como *romantismo revolucionário*<sup>152</sup>, *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*<sup>153</sup> ou, simplesmente, *brasilidade revolucionária*<sup>154</sup>. A intelectualidade em questão buscava a transformação social através da valorização do povo brasileiro, na medida em que seria o homem comum capaz de fazer a revolução comunista após a sua conscientização, promovida pelos membros da esquerda. Com a instauração do regime dos militares, o autor considera que houve continuidade do romantismo, no entanto, com a perda de seu aspecto revolucionário. Ridenti analisa como contraditórias as relações entre artistas comunistas e sua reapropriação pelo Estado autoritário; aqui, há a preferência pela utilização da noção de *ambivalência*.

Outro conceito de Laborie, usado para pensar a França de Vichy, mas que também serve para uma reflexão acerca da atuação de comunistas na televisão, durante a ditadura civil-militar, é o de *pensar-duplo*. O autor define “como uma maneira de contornar uma realidade que se tornou insuportável, como uma resposta de circunstância a uma situação de exceção, como elemento de um amplo processo de adaptação”<sup>155</sup>. Os intelectuais aqui estudados tiveram que aprender, simultaneamente, a resistir e a se adaptar ao sistema, especialmente, após o AI-5. Passaram pelo “ajustamento entre o desejo e o possível”<sup>156</sup>.

Um exemplo de ambivalência e pensar-duplo vivenciado pelos intelectuais de esquerda, no contexto da ditadura militar, foi traduzido em um prefácio de *Rasga Coração*, não inserido na versão final, quando Vianinha expôs a maneira como gostaria que seus expectadores se sentissem ao assistirem ao espetáculo:

“[...] Há um teatro que exige do espectador  
que deixe instantaneamente o ter a psicologia que tem

---

<sup>152</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. *op. cit.*

<sup>153</sup> RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *op. cit.*

<sup>154</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política*. *op. cit.*

<sup>155</sup> LABORIE, Pierre. “1940-1955. Os franceses do pensar-duplo”. *op. cit.* p. 40

<sup>156</sup> *Idem*. p. 41.

submete-a a uma extrema tensão psíquica  
considera que a psicologia que temos  
é uma vontade nossa  
somos assim porque queremos ser assim  
nós não consideramos a coisa dessa maneira  
para nós, a psicologia que existe  
é um sistema real para viver neste mundo  
não podemos pedir portanto que você abandone você  
o que queremos pedir é que você se divida,  
que você lute consigo mesmo  
à sua psicologia de vida presente  
queremos apresentar uma psicologia de aspiração de  
um mundo melhor  
e o queremos dividido, mais dividido.  
Não o queremos uno, inteiro, soberbo.  
Nós o queremos dividido.  
A única maneira de negar a nós mesmos  
é negar o mundo que nos obriga a ser contra nós  
e negar o mundo não é virar-lhes as costas  
esta é uma maneira de confirmá-lo  
nem é inventar um novo homem neste mundo velho  
a única maneira de negar o mundo  
é nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão  
usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar  
contra essa sobrevivência

Não podemos deixar de ser nós mesmos  
a não ser que não possamos mais ser nós mesmos  
não podemos deixar de ser hipócritas, medíocres,  
individualistas, medrosos,  
se não terminam as raízes da hipocrisia, do isolamento,  
do medo  
não queremos portanto exortá-lo  
a deixar de ser como é  
queremos provar que você tem que ser como é  
que a sua psicologia não é a sua escolha,  
é o seu destino, é o seu fardo,  
a sua raiz,  
estamos aqui para nos contemplar a nós mesmos  
alegre e ferozmente  
porque temos certeza que o homem é o único ser  
capaz de suportar a sua divisão interior  
e desfazer-se do homem dentro de si que não o deixa  
ser humano  
estamos aqui para festejar isso  
e para identificar esse homem oculto em nós.”<sup>157</sup>

Além da inspiração brechtiana, o sentir-se dividido, o sobreviver e, simultaneamente, lutar contra a sobrevivência, bem como a noção de que precisávamos ser nós mesmos, mas que havia momentos em que não podíamos sê-lo; todos estes sentimentos eram ambivalentes e se associavam ao contexto político e social de

<sup>157</sup>

RASGA CORAÇÃO. Disponível em:  
<<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F19145882%2F1811286844%2Fname%2F19%2BRa%2Bcora%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bv.leitura.pdf&ei=BwKnVLO2BYKENp-Tg-AH&usg=AFQjCNFdf25vQiBg0492ozUcjrM-Yz0gVA&sig2=a16en6ZLizHqYFLSwUCLVg>>. Acesso em: 02/01/2015.

repressão. Além disso, como mostra o trecho acima, o regime militar modificou a perspectiva de transformação social de intelectuais como Vianinha: antes, os jovens de concepção nacional-popular acreditavam que arte produziria um *homem novo*, depois, já mais maduros e em um momento histórico diferente, os pensadores ligados ao PCB passaram a acreditar que a transformação social era possível através da reflexão crítica, da resistência democrática, do *dividir-se entre o desejado e o possível*. Era, justamente, o processo apontado por Ridenti de transformação de um romantismo revolucionário para um romantismo diferenciado, marcado pelas novas relações entre Estado, empresários e intelectualidade de esquerda. No caso da televisão, por exemplo, tais empresários passaram a mediar a relação entre setores da esquerda e o governo dos militares<sup>158</sup>.

Ainda sobre a ambivalência, Mikhail Bakhtin também se utilizou desta noção para analisar a carnavalização da obra de François Rabelais (1494-1553). Para tanto, fez uma longa e minuciosa descrição de elementos existentes no carnaval da Idade Média, também presentes na vida de Rabelais, autor que já fazia parte do Renascimento Cultural<sup>159</sup>.

No período medieval, havia a moral oficial estabelecida a partir dos preceitos da Igreja. Porém, aconteciam inúmeras festas extraoficiais, ou mesmo, algumas, com o consentimento da própria Igreja. A principal delas era o carnaval. Neste momento, os estamentos sociais eram desconstruídos e inúmeras imagens grotescas eram utilizadas, tais como de monstros, gigantes e, inclusive, diabos. Reis eram ridicularizados, o linguajar popular voluptuoso era empregado, livremente. Havia alusões a diversos elementos do *baixo material e corporal*, tais como: relações sexuais, urina, fezes e ânus.

A partir da análise de Bakhtin, ao mesmo tempo em que os elementos grotescos do baixo material e corporal presentes na obra carnalizada de Rabelais eram degradantes, traziam renovação; em outras palavras, proporcionavam uma *degeneração* e uma *regeneração*. Por exemplo, seus personagens Gargântua e Pantagruel, dois monstros gigantes, pai e filho, urinavam e defecavam em proporções sobrenaturais. No

---

<sup>158</sup> Sobre o papel de mediação dos empresários em relação aos intelectuais comunistas e o Estado ditatorial, ver: NAPOLITANO, Marcos. “O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968)”. *op. cit.*

<sup>159</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. *op. cit.*

entanto, a urina e as fezes eram sinais de prosperidade, fartura na plantação e na colheita.

Em Rabelais, muitas vezes a morte era acompanhada da vida. A mãe de Pantagruel morreu ao dar a luz e Gargântua não sabia se ria de alegria ou chorava de tristeza. Outro elemento presente na literatura rabelaisiana era a linguagem obscena. Contudo, as obscenidades não eram aleatórias: eram, justamente, os órgãos do baixo material e corporal que geravam a fertilidade, a renovação. Aliás, François Rabelais se apropriou da linguagem popular, das referências presentes em seu cotidiano e que, algumas, já remontavam havia séculos. Por exemplo, era comum, no período, a alusão comparativa entre o tamanho do nariz em relação ao comprimento do falo.

Ao longo das mais de quatrocentas páginas de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*<sup>160</sup>, Mikhail Bakhtin situou o período de produção da obra rabelaisiana, observando as ambivalências da literatura carnalizada do autor. Neste sentido, o livro é dotado de uma excepcional perspectiva histórica, com grande perspicácia analítica. Certamente, é uma inspiração para a presente dissertação ao propor a análise de *A Grande Família*, a partir do conceito de ambivalência. Assim como a obra de Rabelais era dotada de momentos de *degeneração e regeneração*, o mesmo aconteceu com os personagens do seriado aqui estudado, como veremos no capítulo seguinte. Além disto, a literatura de Rabelais é dotada de inúmeras referências populares do século XVI, primorosamente, observadas por Bakhtin quatro séculos depois. Também pretendo perceber aspectos do cotidiano popular dos anos 1970, evidenciados no programa de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes.

Até o momento, o presente trabalho apresentou a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho, bem como mencionou alguns aspectos da vida e da obra de Armando Costa e Paulo Pontes, contextualizou o momento de crescimento das emissoras de televisão incentivadas pelo regime militar no Brasil e apontou para as principais perspectivas de análise sobre a relação entre intelectualidade de esquerda e Rede Globo, durante a ditadura. Esta dissertação se aproxima das concepções de Igor Sacramento e Denise Rollemberg que refutam o binômio *cooptação/infiltração* e se apropria do conceito de *ambivalência* desenvolvido por Pierre Laborie - também utilizado por Rollemberg para analisar a obra de Dias Gomes - e por Mikhail Bakhtin.

---

<sup>160</sup> BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.*

As relações entre esquerda e Rede Globo eram complexas. Ao mesmo tempo em que os intelectuais comunistas vivenciaram dúvidas e questionamentos sobre a eficácia da televisão, enquanto meio de comunicação de massas em decorrência da influência da publicidade, encararam a TV como forma de dar continuidade a seus ideais *nacional-populares* em um meio com propagação maior que o teatral. Além disso, a inserção no veículo televisivo foi uma maneira de conseguir uma estabilidade financeira impossibilitada no teatro, em decorrência da crescente censura imposta às suas peças. Em suma, a televisão possibilitou a perpetuidade da abordagem de temáticas próximas à realidade popular brasileira, ainda que em uma perspectiva politizada em outro sentido, que não o revolucionário.

#### *1.4. Apontamentos acerca de A Grande Família*

*A Grande Família* teve uma trajetória antes da entrada de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. Com estreia em 26 de outubro de 1972, se baseava nos seriados estadunidenses *Father Knows Best* (1954-1960) e *All In The Family* (1968-1979). Este modelo de seriado era conhecido nos Estados Unidos como *sitcom* (*situation comedy*), o que chamamos no Brasil de comédia de costumes<sup>161</sup>.

O programa foi um fracasso em sua fase inicial. Milton Gonçalves, primeiro diretor de *A Grande Família*, explicou o motivo:

“O problema é que a série lá nos Estados Unidos abordava o dia-a-dia de uma família americana. Ao transpor isso para o Brasil, você não tinha correspondência na família brasileira. O Roberto Freire ficava em São Paulo escrevendo o programa com preocupações sociais, ideológicas, querendo discutir a realidade brasileira. O *script* ia direto para a Linha de Shows e não para o Departamento de Novelas. Chegava lá e o Augusto César Vannucci, com toda razão, da ótica dele, queria transpor o programa em comédia. Já era, portanto, a segunda versão. Antes de chegar a mim, o *script* passava pelas mãos do Max Nunes para colocar umas piadas. Quando eu pegava o texto para dirigir e o passava ao elenco, vinham outras versões. Aí ficava uma salada, não podia ir para a frente. Eu dizia para o Borjalo [da cúpula da Central de Produções]: ‘Não dá, Borjalo, esse programa está híbrido.’ Insistia para que o programa seguisse a linha proposta pelo Roberto Freire, de crítica social. Fui brigando, brigando, até um dia alguém da direção disse: ‘Esse programa está muito ruim.’ Ora bolas, tinha que estar muito ruim mesmo. E anunciaram que quem iria escrevê-lo agora seriam o Vianinha e o Armando Costa. Cheguei até a imaginar: com o Vianinha vou poder dialogar, me entender. Mas já era tarde e me sacaram da direção”<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Dados obtidos através de: SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *op. cit.*

<sup>162</sup> Depoimento extraído de: MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.* p. 335-336.

Milton Gonçalves foi substituído por Paulo Afonso Grisolli. Com a mudança de roteiristas e da direção, de fato o programa se modificou, conseguindo unir comédia, crítica social e elementos próprios da realidade brasileira em uma única versão, sem precisar passar pelo processo anteriormente descrito. A audiência aumentou<sup>163</sup> na medida em que a família Silva se abrazeou e se popularizou<sup>164</sup>. Os problemas, os diálogos, as referências passaram a fazer parte do dia-a-dia dos telespectadores. Somado a isto, houve a mudança do bairro de Copacabana para conjunto habitacional em um bairro fictício de subúrbio, *Jardim Bela Vista*<sup>165</sup>. Deste modo, a Globo conseguiu fazer com que mais um de seus programas se inserisse na lógica da verossimilhança com o cotidiano dos brasileiros, ampliando seu público.

O núcleo principal permaneceu o mesmo. Porém, os personagens tiveram seus perfis mais, sofisticadamente, elaborados a partir dos *scripts* de Vianinha e Costa e, posteriormente, de Paulo Pontes.

Lineu (Jorge Dória) era o pai e provedor do lar; Irene - chamada por todos de Nenê - (Eloísa Mafalda), a mãe, se enquadrava no perfil da dona-de-casa tradicional; Floriano - o Seu Flor - (Brandão Filho) era o idoso e resmungão pai de Nenê; Maria Isabel - a Bebel - (Djenane Machado e, a partir de agosto de 1973, Maria Cristina Nunes)<sup>166</sup>, filha mais velha, era mimada e sonhava com a ascensão social; Agostinho Carraro (Paulo Araújo), esposo de Bebel, era o típico malandro; Júnior (Osmar Prado), estudante de medicina, era o intelectual de esquerda que se comportava como a *consciência* da família, julgando o comportamento dos familiares; Artur - conhecido como Tuco - (Luiz Armando Queiroz)<sup>167</sup>, o caçula, era o *hippie* desligado<sup>168</sup>. Contudo,

---

<sup>163</sup> O site *Memória Globo* traz a informação de que dois meses após a entrada de Grisolli e Vianinha houve o crescimento da audiência. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>. Acesso em: 16/05/2014.

<sup>164</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.*

<sup>165</sup> Através dos pareceres da Censura Federal em relação ao programa, percebi que na primeira fase do seriado, os protagonistas já vivenciam dificuldades financeiras, mas estas foram radicalizadas com a mudança na elaboração da série.

<sup>166</sup> A troca de Djenane Machado para Maria Cristia Nunes aconteceu de um episódio para outro. Para dar uma explicação para a mudança, houve um episódio em que Agostinho tomou um susto em ver a “nova cara” de sua esposa. Ela justificou dizendo que fez plástica. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/curiosidades.htm>>. Acesso em: 12/07/2014.

<sup>167</sup> Informações sobre os atores extraídas de MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>. Acesso em: 16/05/2014.

<sup>168</sup> A partir da terceira temporada, a família ganhou um novo membro, Chiquinha, filha de Bebel e Agostinho.

houve casos em que os personagens se comportaram de forma diferente de sua personalidade padrão, ressaltando suas ambivalências. Nenê já se revoltou pelo fato de ser dona-de-casa, Júnior defendeu determinado princípio moral na teoria, mas se contradisse na prática e Tuco falou algo, extremamente, coerente, mesmo sendo o mais desatento. Desta maneira, um estudo aprofundado da caracterização dos protagonistas evidencia que foram elaborados de forma humanizada, passíveis de erros e acertos.

O primeiro episódio de Vianinha, “Papai é o maior”, foi escrito em 29/03/1973 e exibido em 05/04/1973, em uma quinta-feira, às 21 horas; dia e horário-padrão do programa. Ainda que não seja possível uma análise comparativa direta com os *scripts* da primeira fase, é revelador como este roteiro demonstrou, claramente, uma transição para uma nova realidade da família. Os personagens chegaram carregando artigos de luxo para a época - copos de cristal, aparelho telefônico, vitrola portátil, varas de pescar, quadros -, vestidos com casacos de inverno enormes a uma casa precária e pequena, sem espaço para um quarto reservado a Seu Flor, que teve que passar a dormir na sala. No Jardim Bela Vista, as casas eram todas iguais. O nome do bairro soa como uma ironia.

O primeiro episódio evidenciou de forma irônica que a família se proletarizou. Do segundo capítulo em diante, a vida anterior ao conjunto Bela Vista foi, completamente, apagada; era como se os personagens sempre tivessem vivido no subúrbio e sofressem de grandes dificuldades financeiras. Havia reclamações constantes sobre problemas de renda, sem que houvesse referências ou lembranças de um passado mais promissor. O empobrecimento da classe média em um contexto de crise do *milagre econômico* se evidenciou.

A segunda fase de *A Grande Família*, iniciada por Vianinha e Armando Costa, teve seu último episódio exibido em 27/03/1975<sup>169</sup>. Existem duas versões sobre seu fim. Uma é a de Edvaldo Pacote, assistente do então diretor de produção da Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Em resposta à indignação de Artur da Távola após o programa ter saído do ar, Pacote disse que:

“Na verdade, *A Grande Família* entrou em crise desde a morte do saudoso Vianinha. A equipe que produzia não se refez do abalo emocional que lhe causou a morte do

---

<sup>169</sup> Ver: MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/4-temporada-1975.htm>>. Acesso em: 16/05/2014.

companheiro, e Paulo Pontes, que o substituiu como redator principal, terminou por concluir que não se achava em condições psicológicas de continuar a tarefa”.<sup>170</sup>

Há, porém, outra versão. Esta diz que Boni já queria extinguir o seriado desde o final de 1973. De acordo com Walter Clark, Boni era obcecado pela técnica, pela assepsia visual, sendo “o ideólogo do padrão de qualidade, o formalista neurótico, o escravo da segurança que o videoteipe dava”<sup>171</sup>. Para Boni, embora *A Grande Família* às vezes atingisse o pico de audiência da novela das oito, não se ajustava ao *padrão Globo de qualidade*.

Dênis de Moraes fala que:

“Paulo Afonso Grisolli confirma que Boni detestava *A Grande Família*, “um programa sujo, modesto, com cara de Brasil”. E completa: “O Boni estava decidido a tirar *A Grande Família* do ar. Brigávamos por isso, discutíamos. O Boni pediu a mim, ao Vianna e ao Armando Costa que pesquisássemos um novo programa em série, na base da comédia de costumes. O Vianna e o Armando logo pensaram em criar alguma coisa em torno de uma turma de amigos quarentões em crise existencial, e a ação se passaria em São Paulo, que achávamos que tinha um charme especial. O Boni mandou que fôssemos passar uns dias lá para levantar dados, pesquisar o que iríamos fazer”<sup>172</sup>.

Com a doença e morte de Vianinha, o projeto de uma nova série de costumes, a mencionada *Turma, minha doce turma*, não foi à frente. Como dito, o que seria seu episódio de estreia sofreu pequenas alterações no roteiro e foi convertido em um capítulo do programa *Caso Especial*, como título de *Turma, doce turma*<sup>173</sup>.

Em relação às críticas de Boni acerca de *A Grande Família*, pode-se chegar a duas conclusões. Em primeiro lugar, a entrada de intelectuais ligados ao PCB na reformulação do seriado se enquadrou na necessidade de abrasileirar as programações da emissora, no contexto de criação do *padrão Globo de qualidade*. O ideal *nacional-popular* de militantes de esquerda vinculados a uma *geração* que seguia princípios de uma *cultura política comunista* promovera produções artísticas que buscavam um diálogo com o grande público. Este fator fez com que a rede televisiva percebesse o potencial que tal intelectualidade teria na elaboração de seus programas.

---

<sup>170</sup> MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. op. cit. 370.

<sup>171</sup> Idem. p. 344.

<sup>172</sup> Idem p. 344-345.

<sup>173</sup> PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. op. cit.

A segunda conclusão é: ao mesmo tempo em que a audiência de *A Grande Família* aumentou com a entrada de Vianinha, Costa e Pontes como roteiristas, o seriado não tinha a limpeza visual e o aprimoramento tecnicista que o diretor de produção idealizava para a emissora. De forma ambivalente, a série foi capaz de se enquadrar por um lado e não se enquadrar por outro no *padrão Globo de qualidade*.

Após o fim do programa, *A Grande Família* voltou como um especial roteirizado por Marcílio Moraes e dirigido por Paulo Afonso Grisolli, em 1987. Os personagens apareceram doze anos mais velhos. Bebel estava separada de Agostinho e namorando um rapaz mais jovem (Pedro Cardoso, o Agostinho da segunda versão do seriado); Júnior, casado e com filhos, sofria dificuldades financeiras; Tuco continuava seguindo o estilo *hippie*, sempre fazendo meditação e também já era pai. Ao final, a família encontrou uma casa enorme onde dava para todos morarem juntos.

O *remake* de *A Grande Família* foi exibido entre 29 de março de 2001 a 11 de setembro de 2014. A versão mais recente continuou sendo exibida pela Globo, às quintas-feiras. Embora o núcleo familiar fosse praticamente o mesmo, como mencionado, Júnior nunca existiu na versão atual. O perfil do intelectual de esquerda no qual o personagem se enquadrava, ainda que isto nunca tivesse sido dito, explicitamente, na primeira versão do programa, não é verossímil nos dias atuais, em um contexto posterior ao fim da União Soviética e de enfraquecimento dos ideais comunistas no Brasil desde a redemocratização.

No *remake*<sup>174</sup>, os diretores eram Luís Felipe Sá e Olívia Guimarães; o produtor era Guel Arraes e o elenco familiar era composto, principalmente, por Marco Nanini (Lineu), Marieta Severo (Nenê), Pedro Cardoso (Agostinho), Guta Stresser (Bebel) e Lúcio Mauro Filho (Tuco). Seu Flor foi representado por Rogério Cardoso no início do seriado, mas como morreu em 2003, o programa teve continuidade sem o idoso da família. Muitos personagens entraram e saíram da nova versão, se distanciando da original.

Em 2007, *A Grande Família* passou nas telas de cinema. A direção foi de Maurício Farias, o roteiro foi elaborado por Eduardo Figueira, Flávio Nascimento e

---

<sup>174</sup> Sobre a versão atual do programa, ver: MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-2-versao/ficha-tecnica.htm>>. Acesso em: 09/07/2014.

Guel Arraes. Andréa Beltrão participou do filme, quando, na época, também fazia parte do elenco do seriado.

É evidente o sucesso de *A Grande Família*. A iniciativa de fazer um especial nos anos 1980 e um *remake* a partir de 2001, permanecendo mais de treze anos no ar, comprova o carisma do programa. O que há de tão atraente em uma comédia de costumes que dá destaque a pessoas comuns, suburbanas?

Embora haja diferenças inegáveis entre as duas versões, ambas se passaram no subúrbio, mas se propuseram a falar do Brasil. Apresentaram donas-de-casa zelosas pela família; maridos trabalhadores e desgastados pela labuta do dia-a-dia; malandros que buscaram resolver seus problemas com o *jeitinho brasileiro*; filhos que cresceram, mas não se desvencilharam da dependência - econômica e emocional - de seus pais.

Em contextos diferentes, com estéticas distintas<sup>175</sup>, *as grandes famílias* mostram um dos aspectos tradicionais da cultura brasileira: a força das relações familiares. Ao contrário de outros países, onde filhos se habitam a sair de casa quando entram para a universidade para nunca mais voltar, o Brasil mantém o costume de proteger, valorizar, unir, quando não, sacralizar a família.

---

<sup>175</sup> A primeira versão do programa praticamente teve como único cenário a casa da família Silva. As interações com amigos e vizinhos ocorriam no espaço privado e residencial. O *remake* explorou diferentes ambientações, tais como a pastelaria, o salão de beleza, a casa de amigos, dentre outros.

## Capítulo II

**Uma família muito unida e também muito *ouriçada***

Parafrazeando a música de abertura de *A Grande Família*: “esta família é muito unida e também muito ouriçada. Brigam por qualquer razão, mas acabam pedindo perdão”<sup>176</sup>. Esta é uma síntese do perfil do programa.

O seriado seguia uma lógica em todos os episódios: uma problemática envolvendo um, dois ou toda a família, com um desfecho feliz. O *happy end* era uma característica de *A Grande Família* que não estava presente em toda a obra de seus roteiristas de esquerda: recapitulando, *Rasga Coração*, por exemplo, terminou sem solução para o conflito geracional entre pai e filho; *Se ficar o bicho pega, se correr o bicho come* deu diferentes opções de finais, nem todas beneficiando o protagonista. Portanto, o desfecho positivo do programa da Rede Globo, dos anos 1970, fazia parte de determinadas especificidades construtivas.

Nos roteiros, *A Grande Família* seguia o gênero da *comédia de costumes*; nos episódios televisivos, sua linguagem audiovisual se apropriava da estética mais frequente na programação da Rede Globo: a *decupagem clássica*.

Ao longo da dissertação, serão analisados 4 *scripts* e 3 capítulos televisionados. Por serem de naturezas distintas, é preciso entender que o audiovisual apresenta determinadas especificidades em relação à linguagem escrita, pois engloba outros elementos que extrapolam o texto, tais como: direção, atuação, produção, iluminação, sonoplastia e trilha sonora, dentre outros aspectos. É necessária uma enorme equipe, atenta aos mínimos detalhes para a transformação dos roteiros em mídia de televisão. Contudo, pela dificuldade no acesso às fontes imagéticas, o presente trabalho optou por selecionar episódios em função dos temas abordados, não se detendo, aprofundadamente, na análise estética visual do programa, embora esta não tenha deixado de ser levada em consideração.

Com o intuito de compreender melhor as características do seriado, serão apresentados alguns aspectos de sua construção narrativa e estética.

---

<sup>176</sup> Na versão original, a música era cantada pela dupla de sucesso dos anos 1970, Tom e Dito; no *remake*, foi regravada por Dudu Nobre. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-2-versao/trilha-sonora.htm>>. Acesso em: 10/07/2014.

## II.1. A comédia de costumes brasileira: de Martins Pena a Vianinha

A comédia de costumes surgiu no teatro do século XVII, tendo como expoente o dramaturgo francês Molière (1622-1673). No século seguinte, Martins Pena a consolidou no Brasil<sup>177</sup>. Sábato Magaldi usa as seguintes palavras para explicar a importância da obra de Martins Pena, a partir da estreia de *O Juiz de Paz na Roça*:

“Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815-1848), de feição popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira. Poucos, talvez, na ocasião, assinalassem o significado do acontecimento. Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda (Martins Pena escreveu dos 22 aos 33 anos de idade, quando morreu, 20 comédias e 6 dramas), e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador de nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira”<sup>178</sup>.

Ainda que a elaboração de seus personagens não tivesse a mesma complexidade que os de Molière, o escritor brasileiro teve o mérito de abordar temas específicos da realidade do Brasil de seu tempo, apresentando problemáticas existentes no país durante o século XIX. Flávio Aguiar comenta que, se por um lado o dramaturgo não foi um revolucionário; tampouco foi um acomodado. Com receitas simples, fez críticas à realidade brasileira, fugindo do senso comum<sup>179</sup>.

Martins Pena teve uma carreira breve e produtiva, assim como os próprios redatores de *A Grande Família*. Também escreveu dramas, contudo, de fato, foi na comédia de costumes que se consagrou e inspirou outros autores do Oitocentos, dentre os quais Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Arthur Azevedo<sup>180</sup>.

Seria anacrônico estabelecer uma relação direta, sem filtros, entre a comédia de costumes de Martins Pena e a de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes; os contextos de criação são, completamente, diferentes. Contudo, a comédia de *A Grande Família* está muito mais próxima da proposta de Martins Pena do que da *situation comedy* norte-americana, por exemplo, como tem sido apontado. O autor do século XIX e os

---

<sup>177</sup> Sobre Martins Pena e a consolidação da comédia de costumes no Brasil, ver: MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

<sup>178</sup> Idem, p. 42.

<sup>179</sup> AGUIAR, Flávio. “Introdução”. *op. cit.*

<sup>180</sup> MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

dramaturgos, que escreveram o seriado dos anos 1970, visavam a falar do Brasil; cada um acerca do cotidiano do país de seu tempo.

O gênero, consolidado no Brasil por Martins Pena, apresentava algumas características presentes tanto no teatro da década de 1830, quanto no programa televisivo do século XX aqui estudado. Ambos expunham *tipos sociais*. No seriado, os tipos variavam entre a dona-de-casa e o malandro ou mesmo entre o intelectual de esquerda e o *hippie*. Na comédia do dramaturgo do Oitocentos, estes apareciam a partir do lugar de nascimento - carioca, sertanejo, estrangeiros - e da profissão: juiz, caixeiro, irmão das almas, meirinho, médico, dentre outros<sup>181</sup>. A tipificação também acontecia por meio da identificação de vícios da natureza humana, tais como o ciumento, o usurário e os espertalhões, pequenos contrabandistas<sup>182</sup>. Estes últimos se assemelhavam às características malandras de Agostinho.

Uma das grandes diferenças entre Martins Pena e os redatores de *A Grande Família* estava na visão acerca da natureza humana. Esta variação não era do gênero cômico, e sim, de perspectiva. O autor do século XIX fazia um retrato melancólico e pessimista do Brasil; grande parte de seus personagens tinha algum desvio de caráter; ao contrário, o seriado da Rede Globo apresentava uma concepção otimista da família brasileira. Ainda que todos os personagens apresentassem defeitos, ao final, no reconhecimento de suas falhas, eram capazes de se redimir.

As *dicotomias* apareceram tanto na comédia de costumes do Oitocentos quanto no seriado da década de 1970. Neste, já foi mencionada a oposição entre o comportamento dos irmãos Junior e Tuco. Outro exemplo foi o *conflito geracional*. Lineu e Júnior, ainda que tivessem suas contradições, eram muito parecidos, na medida em que ambos prezavam pela integridade humana e pela justiça. Contudo, o pai tinha mais experiência de vida, não sendo tão radical e idealista quanto o filho. Essas diferenças provocaram desentendimentos entre os dois.

Como formas de dicotomias existentes na obra de Martins Pena, pode-se citar a contraposição entre sertanejo *versus* urbano e nacional *versus* estrangeiro<sup>183</sup>. O século XIX foi marcado pelo início da industrialização, no Brasil, e o processo de urbanização

---

<sup>181</sup> MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> *Ibidem.*

no país. Isso evidenciou as diferenças comportamentais daqueles que viviam ou vinham do campo, em comparação com os que moravam nas cidades. De forma indireta, *A Grande Família* expôs contrastes entre Copacabana e periferia. A partir da mudança da família para o subúrbio, em decorrência das dificuldades financeiras, houve um apagamento total da vida que os familiares um dia levaram na Zona Sul do Rio de Janeiro; era como se tivessem nascido suburbanos. Com Vianinha, Costa e Pontes, houve a opção por apresentar os hábitos de pessoas *comuns*, de *classe média baixa*, mostrando, de forma indireta, que, quem vivia em Copacabana, tinha outros costumes.

Na contraposição entre nacional e estrangeiro, Martins Pena criticava aquele que vinha de fora, na medida em que tinha sede de lucro, se opondo ao sentimento nacional. A tradição da comédia de costumes brasileira sempre foi marcada pela crítica social, usada em tom de sátira e ironia. Havia, inclusive, a frequente opção pela *farsa*<sup>184</sup>; em outras palavras, era a comédia que se utilizava de elementos absurdos e inverossímeis para provocar a gargalhada.

A crítica social, a sátira e a farsa estiveram presentes em *A Grande Família*. A mudança para o subúrbio foi tanto um mecanismo para popularizar o programa - estratégia que visava a aumentar a audiência -, quanto uma crítica ao empobrecimento da classe média, no contexto de crise do milagre econômico. Ao mesmo tempo em que se criticava esta situação, ambivalentemente, havia a utilização de recursos para provocar a risada no telespectador: ria-se do barulho das explosões de uma pedreira que perturbava os moradores do Jardim Bela Vista, das goteiras existentes na casa da família, da necessidade de o avô dormir no sofá, pois a residência não possuía quartos o suficiente para todos. A comédia também era construída através de elementos absurdos, exagerados, como nos casos em que Nenê teve um completo transtorno de personalidade, pois se sentia entediada por ser dona-de-casa, bebendo, falando coisas sem sentido e vestindo *negligée* (camisola) ao receber visitas. Outros exemplos são as repetições: em vários casos, determinado personagem dizia a mesma coisa consecutivas vezes, ou então, outro personagem, sem saber do que fora falado por algum membro da família, fazia, exatamente, o mesmo comentário feito anteriormente.

Se o conflito geracional esteve presente nas discordâncias entre Lineu e Júnior, também apareceu em Martins Pena. Este tipo de desentendimento não é exclusividade

---

<sup>184</sup> MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

da comédia de costumes<sup>185</sup>, o que não nega o fato de que foi um elemento em comum na obra do dramaturgo do século XIX e dos roteiristas de *A Grande Família*. Em Martins Pena, o conflito apareceu através do amor entre jovens casais que lutavam contra a imposição de um casamento forjado por seus pais e faziam de tudo para ficar juntos. Segundo Sábato Magaldi, todas as suas comédias concluíram com o casamento<sup>186</sup>.

Curiosamente, com frequência, eram as mulheres que tomavam a iniciativa de um relacionamento amoroso. As personagens femininas lutavam por seus objetivos, não se reduzindo ao conformismo<sup>187</sup>. Esta era uma semelhança com Nenê e Bebel. A mãe era uma dona-de-casa amorosa e zelosa, sem que isso significasse um comportamento submisso. No episódio “Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974), Agostinho ganhou um salário pela primeira vez e se dispôs a oferecer trezentos cruzeiros a Lineu para ajudar nas despesas domésticas. O sogro se recusou a aceitar dizendo que o genro e Bebel - na ocasião, grávida - deveriam juntar dinheiro para o nascimento da filha do casal. Nenê tomou os cruzeiros para si, e ao ser questionada pelo marido, disse que não poderia recusar dinheiro de fonte limpa e complementou avisando que os mantimentos da casa estavam acabando. Este breve relato mostra a iniciativa da matriarca em tomar a frente dos assuntos domésticos, impondo sua vontade, ainda que não fosse de encontro ao marido. Bebel também era uma mulher determinada. Em “Afinal, quem manda no decote da minha mulher?” (07/06/1973), usou um vestido com um decote enorme, que ia quase até o umbigo. Esta atitude foi muito criticada pelos homens da família, no entanto, não aceitou trocar de roupa.

Martins Pena, certamente, sofreu influência da matriz romântica, pois, na época em que escreveu, o Romantismo estava presente como corrente literária, no Brasil. Mesmo apresentando personagens marcados pelo mau caráter, o autor valorizava a moralidade. Mulheres sem escrúpulos não eram agraciadas com o casamento, enquanto as virtuosas se casavam ao final de suas peças. Era como se o matrimônio fosse uma recompensa para aqueles que tinham um bom comportamento<sup>188</sup>. O escritor do Oitocentos finalizava suas histórias com final feliz.

---

<sup>185</sup> Como mencionado, *Rasga Coração* apresenta um conflito geracional entre Manguary Pistolão e Luca.

<sup>186</sup> MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ibidem.*

O *happy end* também não era uma exclusividade da comédia de costumes, mas se fez como elemento do gênero. Após o desentendimento familiar, *A Grande Família* terminava seus episódios com a união entre os Silva. A moralidade também foi valorizada pelo programa, mas em um sentido diferente daquela encontrada em Martins Pena. Este valorizava a virtude de alguns personagens em oposição ao mau comportamento de outros. No seriado, todos tinham defeitos, mas as qualidades quase sempre se sobressaíam, ao final; no entanto, houve exceções.

Um caso em que o final do episódio apresentou inversão de valores morais foi “Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974). Agostinho resolveu apostar seu primeiro salário em corridas para cavalos. Sua imprudência foi criticada pelos membros da família. Pressionado, o malandro saiu de casa aparentando ter ido ao Jóquei Clube. Seu Flor, escutando rádio de pilha, descobriu que todas as apostas de Agostinho estavam se concretizando. Os familiares vibraram com a possibilidade de terem ganhado muito dinheiro, até que o esposo de Bebel chegou a casa e contou que não teve coragem de apostar, pois pensou na filha que estava para nascer. Para sua surpresa, a família começou brigar com ele, falando ao mesmo tempo e, deste modo, houve o desfecho do episódio.

Ninguém comemorou a prudência e o arrependimento de Agostinho; os Silva, ao contrário, gostariam que ele tivesse sido insensato e feito as apostas. De fato, houve a vitória da moral, na medida em que Agostinho não arriscou perder o dinheiro, contudo, de modo ambivalente, houve o desejo dos familiares de que o personagem malandro tivesse feito a escolha imoral e pudesse enriquecer a família. Esta ambivalência evidenciou, por um lado, que os redatores inverteram valores para despertarem o riso por parte dos telespectadores. Por outro, demonstrou que os personagens foram humanizados, sem que fossem *ou* virtuosos *ou* sem caráter, como era o caso dos de Martins Pena.

Uma das características fundamentais da comédia de costumes brasileira é a questão da linguagem coloquial. Martins Pena, ao querer tratar de hábitos do Brasil, buscou reproduzir a linguagem cotidiana<sup>189</sup>, atentando para as diferenças na fala de personagens com perfis distintos: existiam especificidades na maneira de se expressar do carioca em comparação ao provinciano, por exemplo. Vianinha, Armando Costa e

---

<sup>189</sup> MAGALDI, Sábato. *op. cit.*

Paulo Pontes foram, extremamente, cuidados neste sentido, cada personagem tinha uma maneira própria de falar e todos usavam gírias dos anos 1970.

A brasilidade da dramaturgia de Martins Pena influenciou não apenas os dramaturgos de *A Grande Família*, como mencionado. Em realidade, desde o século XIX, o autor inspirou autores como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo. Estes escreveram no contexto de intensificação das transformações ocorridas durante o Segundo Reinado, como o crescimento da economia cafeeira, o início da industrialização e da urbanização do Brasil. O país se modernizava, sem, verdadeiramente, se transformar, na medida em que continuava, predominantemente, agrário e provinciano<sup>190</sup>. Neste momento de mudanças sem efetivas transformações, surgiu uma comédia de costumes renovada, com destaque para o teatro de revista de Azevedo<sup>191</sup>.

O sucesso da comédia no Brasil, em especial, a de costumes, decorre do fato de que as “peças sérias”, imitando o padrão europeu, serem inverossímeis à realidade brasileira. Embora o cômico também tenha tido influência da Europa, foi capaz de maior abasileiramento em relação ao drama. No fim, dentre a dramaturgia do século XIX, foi a comédia de costumes que se consagrou como gênero, efetivamente, brasileiro<sup>192</sup>.

A comédia, gênero de crítica social por excelência, tinha, desde Martins Pena, o intuito de corrigir *desvios* sociais pelo riso, através da criação e ridicularização de determinados tipos. Portanto, o cômico tinha a função de “educar” a população através da satirização de valores<sup>193</sup>. De forma ambivalente, os comediógrafos apresentavam imensa compreensão, simpatia e benevolência para com as falhas de seus personagens<sup>194</sup>. Isto aconteceu, frequentemente, em *A Grande Família*: ao mesmo tempo em que os defeitos dos personagens eram ironizados, suas características eram humanizadas e positivadas. Em relação ao seriado, retomando a fala de Vianinha em entrevista a Marisa Raja Gabaglia, considerava-o a autogozação das dificuldades

---

<sup>190</sup> AGUIAR, Flávio. *op. cit.*

<sup>191</sup> Exemplos da influência que Martins Pena e Artur Azevedo tiveram na dramaturgia de Vianinha se evidenciam em dois trabalhos do dramaturgo do século XX. Primeiramente, o título original de *Allegro Desbum* era *Allegro Desbundaccio ou Se Martins Pena Fosse Vivo*. Em decorrência da censura ao termo *Desbundaccio*, a peça foi rebatizada. Em relação à Azevedo, *Dura Lex, Sed Lex, no cabelo só Gumex* teve inspiração no teatro de revista, como mencionado no capítulo anterior.

<sup>192</sup> AGUIAR, Flávio. *op. cit.*

<sup>193</sup> BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República. op. cit.*

<sup>194</sup> *Ibidem.*

humanas, levando às famílias a possibilidade de enfrentar seus problemas de maneira menos dolorosa, desgastante e sem entrechoques, a partir do uso de uma linguagem coloquial<sup>195</sup>. De alguma forma, a função didática da dramaturgia de esquerda permaneceu no programa em questão.

Como mencionado no primeiro capítulo, a busca de um teatro nacional começou no século XIX, com a Independência e se estendeu no Brasil República. No início do século XX, influenciou grandes nomes como Gastão Tojeiro e o próprio Oduvaldo Vianna (pai). Todo este panorama acerca da comédia de costumes e da luta pela brasilidade não pretendeu igualar o trabalho de dramaturgos que escreveram em períodos e contextos históricos, completamente, distintos. No entanto, houve a tentativa de evidenciar que o seriado dos anos 1970 seguia regras da comédia de costumes brasileira, que se constituiu como gênero teatral a partir da dramaturgia de Martins Pena. Tal gênero não foi criado por pelo autor oitocentista, mas com ele se abrigou, passando a trazer características próprias à realidade do Brasil do século XIX. *A Grande Família* também passou por um processo de abrigamento. Apesar de ter sido criada, em 1972, como uma comédia de costumes, seguia o modelo das *sitcoms* americanas. Foi em 1973, com a entrada de Vianinha e Armando Costa, que o programa, de fato, passou a abordar problemáticas nacionais.

## II.2. A decupagem clássica como estética audiovisual

Grande parte das produções audiovisuais é marcada pela descontinuidade como consequência da montagem. As opções estéticas podem evidenciar ou amenizar o aspecto descontínuo. D. W. Griffith foi um dos grandes nomes a buscar a neutralização da montagem, a partir do filme *O nascimento de uma nação* (1915), dando início à tradição do denominado *cinema narrativo clássico*<sup>196</sup>.

As regras de realização deste tipo de cinema ficaram conhecidas como *decupagem clássica*, em que há a ilusão de *parecer ser real*<sup>197</sup>. Em outras palavras, o espectador se envolve com a trama pela verossimilhança entre a produção audiovisual e a realidade. Ismail Xavier evidencia que o espectador, geralmente, sabe que será enganado, mas

---

<sup>195</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 155.

<sup>196</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. op. cit.*

<sup>197</sup> *Ibidem.*

prefere se deixar enganar<sup>198</sup>. O observador, ao se deparar com os acontecimentos da tela, possui um “olhar sem corpo”, pois sabe muitas vezes mais do que os próprios personagens sobre o que se ocorre, porém não pode interferir na sequência da obra<sup>199</sup>.

A decupagem clássica é a estética predominante em *Hollywood*. Ela não está presente apenas no cinema, mas também em outras mídias audiovisuais, como a televisão. A Rede Globo também se utiliza, majoritariamente, deste modelo<sup>200</sup>, em que todo o processo de montagem - o que inclui planos, cenas, sequências, escalas, dentre outros aspectos que envolvem a trama<sup>201</sup> - procura causar a ilusão de continuidade. A *Grande Família* seguia a estética deste tipo de decupagem.

Há uma diferença fundamental entre decupagem e montagem. A primeira se refere ao planejamento da filmagem, ou seja, são as orientações escritas para auxiliarem a produção audiovisual. A segunda é a técnica de corte e colagem aplicada ao que já foi filmado. Tratando do seriado aqui analisado, nos roteiros observa-se a decupagem e nos episódios televisivos, a montagem propriamente dita.

Os episódios de *A Grande Família* eram divididos em quatro partes - chegando às vezes a cinco -, tendo de três a quatro comerciais. A ambientação era feita quase exclusivamente dentro da residência dos Silva<sup>202</sup>. Portanto, roteiros e episódios televisivos tinham suas cenas divididas a partir dos cômodos da casa: sala, copa,

---

<sup>198</sup> XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> KORNIS, Mônica Almeida. *op. cit.*

Mônica Kornis associa a decupagem clássica ao melodrama. A partir da interpretação de Peter Brooks (BROOKS, Peter. “The melodramatic imagination”. In: LANDY, Marcia. *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: University Press, 1991), a autora se utiliza da noção de *imaginação melodramática*, mostrando que o melodrama não é um gênero fechado, mas uma matriz narrativa que varia ao longo do tempo, seguindo alguns preceitos básicos, sobretudo, a preocupação com a moralidade. A partir desta concepção de melodrama, *A Grande Família* também pode ser considerada como parte da matriz melodramática. Optei, na dissertação, por me aprofundar mais na noção de comédia de costumes, na medida em que é o gênero específico do programa. Trabalhei melhor com a categoria de melodrama no seguinte artigo: SILVA, Roberta Alves. A primeira versão de *A Grande Família*: um melodrama sem vilões nem mocinhos”. *Revista Ars Histórica*, Rio de Janeiro, ISSN 2178-244X, n. 6, ago./dez. 2013, p. 148-164. Disponível em: <<http://www.historia.ufrj.br/~ars/images/6ed/silva%20roberta.%20a%20primeira%20verso%20de%20a%20grande%20familia.pdf>>. Acesso em: 12/07/2014.

<sup>201</sup> Ismail Xavier detalha todos estes termos que envolvem a montagem em: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. *op. cit.*

<sup>202</sup> Todos os roteiros e episódios televisivos que tenho disponíveis são ambientados no interior da casa da família, contudo, em conversa com a professora doutora Ismênia de Lima Martins, soube que pelo menos um dos episódios mostrou os personagens em um ambiente externo, no caso, em um show da banda de Tuco.

corredor, banheiro, quarto Lineu/Nenê, quarto Bebel/Agostinho, quarto Tuco/Júnior e quintal.

A passagem de cenas era guiada pela mudança de ambiente no interior da casa. Os personagens recebiam vizinhos, familiares e amigos, bem como saíam de casa, mas as notícias de fora do lar chegavam por meio de alguém vindo da rua ou por telefone.

Em relação às orientações existentes no roteiro, nem sempre havia a imposição do posicionamento da câmera, dos planos ou dos cortes por parte dos redatores, dando bastante liberdade à direção e à produção. Ainda assim, algumas instruções foram dadas.

Quanto ao posicionamento da câmera, um exemplo de instrução dada pelos roteiristas se encontrava no episódio “O homem é o lobo do homem” (10/10/1974): “Câmera segue Nenê da porta do banheiro até ela chegar na cozinha, com o rádio tocando...”<sup>203</sup>. Em casos como este, na hora da filmagem, havia a opção por um plano-sequência maior, com a câmera seguindo um personagem enquanto se movimentava. Isto também poderia acontecer quando havia o objetivo de mostrar um panorama do posicionamento da família em determinado cômodo. Porém, em geral, os planos eram rápidos e dinâmicos<sup>204</sup>.

Há outro caso que indicava, no roteiro, a função da câmera e apresentava também a necessidade de  *fusão*<sup>205</sup>, no episódio “E teve um pagode que você nem pode imaginar” (27/12/1973): “A câmera vai ao relógio e faz a tradicional fusão. São oito horas. Fusão. Meia-noite. Foguetes, gritos, buzina. Nenê acorda lenta”.

Em *A Grande Família*, a fusão servia para evidenciar a passagem do tempo. Com muita frequência aparecia o relógio deixando clara ao telespectador a mudança das horas. Nos episódios televisivos, esta transição era marcada por uma música, geralmente, instrumental. Quem assistia ao programa não tinha dificuldade de entender que o tempo passou. Esse tipo de mudança didática e facilmente compreensível fazia parte da decupagem clássica.

---

<sup>203</sup> Não coloquei o número da página das minhas citações, porque a contagem de páginas variava de acordo com a tipologia dos roteiros, havendo, inclusive, roteiros sem paginação.

<sup>204</sup> Ismail Xavier explica as diferentes terminologias em relação à linguagem audiovisual. Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. op. cit.*

<sup>205</sup> Fusão é um recurso audiovisual de passagem gradativa, com sobreposição, de uma imagem para outra.

A sinalização para *closes* aparecia esporadicamente, nos roteiros. Em “Meu marido me trata como se eu fosse a geladeira” (12/07/1973) há a orientação: “A família que assiste TV ou lê, ou por ali, em *closes*, olha espantadíssima”. Aliás, os *closes* não eram tão frequentes nos episódios televisivos; pelo menos nos disponíveis para a pesquisa; servindo para evidenciar uma expressão aguda dos familiares, fosse de alegria, espanto ou tristeza. Frequentemente, usava-se o plano conjunto, com a filmagem de um grupo de familiares reunido em algum cômodo da sala. Também eram comuns os planos médio e americano. O geral e o de conjunto, às vezes, apareciam na abertura de um episódio, mostrando o ambiente de forma mais ampla. Por fim, uma técnica bastante utilizada era a do *plano-contraplano*, evidenciando diferentes pontos de vista em um diálogo. Todos estes planos eram de fácil compreensão.

Além de algumas sinalizações acerca do posicionamento da câmera, os roteiros, frequentemente, orientavam para a organização do ambiente, bem como indicavam como determinado personagem deveria se comportar. Novamente, sobre “Meu marido me trata como se eu fosse a geladeira”, havia a indicação do quê os personagens deveriam fazer e em qual contexto; no caso, tomando café da manhã: “Café da manhã. Pijamas. Nenê lê uma carta de Júnior. Lineu, seu Flor, Bebel e Agostinho ouvem”.

Em relação à maneira como um personagem deveria agir, há um exemplo em “Meu marido bota ovo” (05/07/1973): “Tuco: - ... Está bem pai, eu sei que é sério, mas é que eu tenho medo de galinha e... Vem cá, você tem certeza que é sério o que tu está<sup>206</sup> fazendo? (Lineu está cantando cocorocó)”.

Um exemplo das instruções acerca da organização do ambiente, existentes nos roteiros, se encontra no mesmo episódio:

“Na copa está montado um galinheiro. Tela de arame. No alto da tela, refletores e ventiladores instalados. Dentro do galinheiro-bebedouro, comedouro, ninhos de alcapão onde estão cinco galinhas. Poleiros removíveis, um caixote com areia. Há panos pretos cobrindo janelas e vidros nas portas na copa e na sala. A cortina que separa a copa da sala está fechada. Mas a sala também está às escuras. Na copa, Tuco dorme. Na sala, Seu Flor ouve rádio que faz prognóstico da loteria esportiva.

---

<sup>206</sup> O verbo estar, na segunda pessoa do singular, do presente do indicativo, está conjugado de maneira incorreta. Este é um dos exemplos da preocupação dos roteiristas em utilizar a linguagem coloquial.

Por fim, um elemento fundamental da decupagem clássica e que se fez presente em *A Grande Família* foi a música. Os roteiros podiam indicá-la, mas é nos episódios televisivos que ela, de fato, tem impacto. Era usada tanto como evidência da passagem de tempo, como já mencionado, quanto para indicar alguma emoção ou característica de determinado personagem. Por exemplo, houve um momento em que Agostinho apareceu acompanhado por um samba que combinava com sua personalidade de malandro. Aconteceu também de tocar uma música triste e melancólica no dia em que Seu Flor estava cabisbaixo. A partir das fontes imagéticas disponíveis para a pesquisa, o mais frequente foram músicas *extradieéticas* - ou seja, não escutadas pelos personagens na cena, sendo apenas ouvidas pelos espectadores - e instrumentais. Contudo, também houve situações em que os membros da família escutaram canções, como no caso em que Seu Flor colocou “A Deusa da Minha Rua”, de Sílvio Caldas, para tocar na vitrola.

Além da música, outro elemento específico dos episódios televisivos foi a utilização do som de risadas *extradieéticas* em cenas engraçadas. Esta é uma característica das *sitcoms* norte-americanas que foi apropriada pela comédia de costumes brasileira.

Tanto os roteiros quanto os episódios televisivos mostram que *A Grande Família* seguia as regras da decupagem clássica, assim como as produções da Rede Globo de uma maneira geral. Planos, fusões, músicas e sonoplastias eram facilmente compreendidos pelos telespectadores. Neste sentido, o processo de montagem era neutralizado, não havendo dificuldade em acompanhar os cortes e as mudanças de cena.

### *II.3. Um retratado dos anos 1970: referências e expressões faladas*

Até que ponto uma produção ficcional pode ser encarada como um retrato da realidade de seu tempo?

*A Grande Família* era uma comédia de costumes que se propunha a apresentar características do cotidiano de brasileiros comuns, sobretudo, daqueles que viviam no subúrbio/periferia. Pelo próprio gênero do programa, houve a utilização da farsa e do exagero, nas situações envolvendo os personagens. Não se pode dizer que o seriado reproduzia a realidade em si, mas, certamente, se apropriou de hábitos comuns ao dia a dia de muitos brasileiros que viveram na década de 1970. Neste sentido, analisar A

*Grande Família* é ter contato com referências e expressões de um período histórico que está a cada dia mais distante. Portanto, se o programa não era a realidade propriamente dita, funcionou como um retrato<sup>207</sup> de uma época.

A *Grande Família* se utilizava de muitas referências populares e facilmente identificáveis por público bastante amplo, havendo, frequentemente, comentários acerca de novelas, atores famosos e clubes de futebol. Além disso, a linguagem coloquial, com suas gírias e expressões, era presença constante em todos os roteiros e episódios televisivos.

Os redatores do programa seguiram o que Vianinha dissera na entrevista já citada a Marisa Raja Gabaglia, antes do primeiro episódio por ele escrito ir ao ar: “O fascínio de *A Grande Família* é o cotidiano” e “A linguagem [do seriado] é a mais atual possível”<sup>208</sup>. As referências apareciam no contexto do cotidiano de uma família popular e as expressões eram as da atualidade, se aproximando da linguagem falada pelas pessoas comuns da época, em seu dia-a-dia.

Cada personagem tinha sua maneira de se expressar, ideologicamente, e na fala. Os redatores foram muito cuidados na construção dos membros da família Silva, apresentando diferentes perfis sociais. Como visto, a criação de tipos faz parte do gênero da comédia de costumes. Exemplificando, Júnior era intelectual e por isso fazia referências mais eruditas e politizadas. Já fez menção à ONU e críticas ao Império Britânico. Diferentemente, sua mãe, Nenê, uma dona-de-casa, e sua irmã Bebel, ambas sem ensino superior, falavam muito sobre novelas e programas de televisão. De modo ambivalente, ao mesmo tempo em que não eram totalmente submissas às vontades dos homens da casa, as duas eram, extremamente, sentimentais, chorando de maneira exagerada em situações não muito graves. Por esta razão, várias vezes foram comparadas pelos membros da família com a dupla Alvarenga e Ranchinho, cantores sertanejos de sucesso na época.

Fazendo um balanço das fontes escritas e audiovisuais disponíveis para a pesquisa, o ator mais citado foi Tarcísio Meira, sobretudo, no período de exibição da novela

---

<sup>207</sup> Nem mesmo a fotografia é capaz de retratar a realidade propriamente dita, na medida em que o fotógrafo enquadra o que lhe chama a atenção ou lhe convém. Portanto, quando digo que um produto ficcional é o retrato de uma época, não significa que capte a realidade em si, mas apresenta determinadas características historicamente datadas.

<sup>208</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 155.

*Cavalo de Aço* (1973). Nenê era fã do galã dos anos 1970, elogiando, constantemente, em inúmeros episódios, a beleza de suas mandíbulas. Nestas situações, Lineu falava “Modere-se, Nenê”. A repetição de situações e a criação de jargões eram frequentes no seriado.

Houve também referências a muitos outros atores, novelas e programas de televisão. Geralmente, estas referências apareciam na fala de Nenê ou de Bebel; esta sabia tudo sobre a vida das celebridades. Outros exemplos de personalidades citadas ao longo do seriado foram: Regina Duarte, Glória Menezes, Sandra Brea, Tônia Carrero, Paulo Goulart e Nicete Bruno. Além de atores, tipicamente, de novela, os nomes de humoristas como Jô Soares e Chico Anysio apareceram com frequência.

As novelas *Carinhoso* (1973-1974) e *Uma rosa com amor* (1972-1973), o *Programa Silvio Santos* (exibido aos domingos entre 1965 e 1976) e a série policial norte-americana *Havaii 5-0* (1968-1980) foram bastante mencionados. Todos os programas que eram comentados por algum dos personagens de *A Grande Família* eram exibidos pela Rede Globo. Talvez isso fosse uma exigência da emissora, não há como saber. De todo modo, estes eram programas populares, portanto, serviam de aproximação com o grande público, o que já era almejado há décadas pelos intelectuais comunistas. Ambivalentemente, a Globo também saía beneficiada, na medida em que o seriado dava bastante Ibope e havia a propaganda de outros de seus programas, através da fala dos personagens<sup>209</sup>.

A telenovela *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes, também foi citada, no entanto, com bem menos frequência que novelas como *Cavalo de Aço* e *Carinhoso*. *O Bem-Amado* era exibido às 22h, trazendo discussões políticas e interpessoais mais complexas do que as telenovelas, assiduamente, assistidas-por Nenê e Bebel.

Além dos programas e atores de televisão, o futebol apareceu com bastante frequência na fala dos personagens masculinos, sobretudo. Seu Flor, por exemplo, sempre estava ocupado fazendo sua loteria esportiva, muito popular nos anos 1970. O Corinthians foi o time mais citado em todo o programa, sendo que o principal autor do programa, Vianinha, era botafoguense<sup>210</sup>. Possivelmente, a ênfase no clube paulista se

---

<sup>209</sup> Desde 1983 até os dias de hoje (2015), a Globo exibe o *Vídeo Show*, que nada mais é do que um programa que menciona outras programações da emissora. Deste modo, acaba por fazer propaganda de telenovelas, minisséries e telejornais da própria rede televisiva.

<sup>210</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.*

devia por sua popularidade: até hoje (2015) o Corinthians é um dos líderes da torcida nacional. Outro motivo para as diversas menções ao time se devia ao fato de estar passando, na época, por um jejum de vitórias.

As referências ao Corinthians, geralmente, eram irônicas, no sentido de sempre sofrer derrotas. Por exemplo, em “Não leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” (20/03/1975), a namorada de Seu Flor, Dona Juva, após ter brigado com o companheiro, disse se sentir como “torcedor do time Corinthians, que ama e detesta o time”. Contudo, o *timão*, como é conhecido pelos torcedores, também era agraciado por ser democrático. Houve uma discussão entre Seu Flor e Júnior, pois em uma partida entre Fluminense e Corinthians, o avô torcia para a equipe carioca e o neto o criticou, pois o time paulista permitia a entrada de seus jogadores pela porta da frente, enquanto que o adversário não. Este diálogo é um caso de expressão do ideal de igualdade, existente no imaginário comunista, e que foi exemplificado através da fala de Júnior.

Referências musicais eram, igualmente, frequentes, especialmente, através da fala de Tuco; o músico da família. Cantores nacionais como Wanderley Cardoso, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Chico Buarque e Sérgio Mendes, bem como alusões à música internacional como Elvis Presley, George Harrison, The Beatles e o Festival de Woodstock foram alguns exemplos.

O cinema internacional aparecia com certa frequência. John Wayne e o cachorro *Rin Tin Tin* foram citados algumas vezes. Seu Flor, constantemente, mencionava artistas de seu tempo, como Nelson Eddy e Jeanette MacDonald. Era comum o avô e sua namorada Juventina abordarem referências anteriores aos anos 1970, mostrando certo saudosismo em relação ao tempo de juventude, nas décadas de 1930 e 1940. Ao começarem a namorar, foram a um festival de operetas.

Existiam inúmeras outras referências, como a refeições usuais da culinária popular brasileira (arroz, feijão e carne assada ou dobradinha), além da alusão ao desodorante *Avanço*, como sendo o desodorizante popular da época.

A preocupação em mostrar que a família passava por dificuldades financeiras era evidente e as referências populares reforçavam isto. Referências menos conhecidas pelo grande público também foram usadas. Estas geralmente eram ditas por Júnior, estudante de medicina, ou por Tuco, que fazia pré-vestibular e, posteriormente, entrou para a

faculdade de música; ambos com instrução. Apesar de inteligente, Tuco era considerado por toda a família como maluco. Freud, Molière, Van Gogh, Charles Chaplin, Franklin Roosevelt, Beethoven, Mozart, Villa Lobos eram alguns exemplos de figuras conhecidas, mas não tão populares entre o telespectador brasileiro como Tarcísio Meira, por exemplo.

Partindo para as expressões, a linguagem usada buscava se aproximar da fala cotidiana. Termos como “fundir a cuca” e gírias populares como “ajoelhou tem que rezar” e “quem não pode com mandinga não carrega patuá” foram usadas. Os provérbios, geralmente, eram ditos por Agostinho. Todo personagem tinha características marcantes e diferenciadoras no modo de se expressar. A fala criava diferentes personalidades. A preocupação, por parte dos roteiristas, com a coerência na construção de cada personagem ficou evidente na escolha da forma de expressão dos membros da família Silva.

Lineu falava com frequência a palavra “mentecapto”, especialmente, quando se referia a Tuco. Júnior era chamado pelo pai ora de “paranoico” ora de “paladino”, dependia do fato de estar recebendo uma crítica ou um elogio. Além disso, como anteriormente citado, dizia “Modere-se, Nenê” toda vez que sua esposa se exaltava ao ver Tarcísio Meira na TV.

Agostinho e Bebel, os que queriam ascender socialmente, transpareciam sua personalidade através da linguagem que usavam. O marido, o típico malandro, sempre dizia que era importante fazer “relações públicas”, chegando a usar o termo em inglês: “public relations”. Agostinho, frequentemente, falava palavras no diminutivo, como “amizadinha”, “chapinha” e “camaradinha”. Bebel optava pelos termos que ouvia referentes à *alta sociedade*, como “socila” ou “society”. Por tal razão, dizia palavras em inglês e francês, como “darling” e “chéri”, mesmo não sabendo falar qualquer língua estrangeira.

Seu Flor se caracterizava pelo uso do termo *homessa*<sup>211</sup> quando reclamava de algo. Diferentemente, Tuco tinha toda uma linguagem própria, sendo incompreendido por muitos ao seu redor. O caçula da família acrescentava, ao final de várias palavras, o

---

<sup>211</sup> “Homessa” é uma interjeição antiga e em desuso que quer dizer “ora essa”. No seriado, foi usada como um jargão de Seu Flor, quando reclamava, se surpreendia ou se aborrecia com alguma coisa.

sufixo “ovisk” ou “viskaia”. Por exemplo, se queria dizer “morou”<sup>212</sup>, dizia “morovisk” ou “moroviskaia”. Em outras palavras, Tuco era capaz de criar uma gíria a partir de outra, formando neologismos quase incompreensíveis. Igualmente, era o personagem que sempre dizia “Paz e amor”, caracterizando seu perfil *hippie*.

A partir do que foi apresentado, são perceptíveis a complexidade e diversidade das expressões e da linguagem falada em *A Grande Família*. Os personagens foram cuidadosamente construídos pelos redatores. Cada perfil social se comunicava de maneira diferente. Porém, há um elemento em comum nos protagonistas do programa: todos apresentavam hábitos, propriamente, brasileiros. Falavam a linguagem coloquial, muito diferente do português erudito, tão distante da realidade falada no Brasil; comiam pratos típicos do país; amavam futebol e telenovela; viviam uma realidade de empobrecimento da classe média urbana, no contexto da ditadura militar. Não só o retrato de uma década, *A Grande Família* é o retrato de um Brasil.

#### *II.4. Seres humanos passíveis de erros e acertos*

Cada personagem tinha uma personalidade e um papel no lar. Como a letra da música de abertura do programa já dizia, a família brigava muito, até mesmo pelas diferenças de comportamento e personalidade, mas sempre se entendia ao final dos episódios. Portanto, ainda que houvesse desentendimentos, os familiares tinham a capacidade de pedir perdão e de perdoar uns aos outros. O reconhecimento do próprio erro e a valorização de cada membro da família estavam presentes em todos, levando à compreensão do ser humano, nas suas grandezas e fraquezas.

Os autores do seriado buscaram mostrar, a partir do ambiente familiar (micro), vários elementos da sociedade brasileira (macro), apontando para a necessidade de união. Esta deveria existir tanto entre os membros das famílias brasileiras, que, constantemente, vinham sofrendo com o arrocho salarial, quanto entre a sociedade brasileira como um todo, no contexto da ditadura militar. Afinal, os redatores refutaram a luta armada, optando pela resistência democrática.

---

<sup>212</sup> “Morou” era uma expressão que significava “entendeu”. Por exemplo, se alguém perguntasse “morou?”, queria saber se a pessoa com quem estivesse dialogando a compreendia.

A variedade das personalidades dos protagonistas de *A Grande Família* fazia com que um público amplo se identificasse com, pelo menos, um personagem ou com as situações vivenciadas pela família Silva. Isto proporcionou o aumento do Ibope do programa para a Rede Globo e, ambivalentemente, foi interessante aos artistas de esquerda que havia décadas lutavam pela popularização do público que assistia a seus trabalhos.

Além das diferentes personalidades, a complexidade humana, preocupação fundamental de Oduvaldo Vianna Filho, foi bastante explorada a partir do comportamento dos membros da família Silva. A seguir, os protagonistas serão analisados um por um, buscando evidenciar como foram construídos em meio a ambivalências inerentes a todo ser humano.

#### *II.4.1. Lineu Silva*

Chefe de família tradicional, Lineu era um funcionário público. Provedor do lar, trabalhava muito para ganhar pouco. Como veterinário, fazia parte de uma repartição que fiscalizava matadouros, açougues e granjas. Seu sonho mesmo era o de trabalhar na área de pesquisa, especialmente, no estudo sobre galinhas e doenças em animais que também atingiam seres humanos. Embora tivesse produzido artigos nesta área, nunca conseguiu real prestígio.

Era íntegro e buscava ser justo. Características também do filho Júnior. A diferença entre os dois era que a experiência de Lineu o tornou uma pessoa menos radical e mais cautelosa do que o jovem que, para tudo do que discordava, queria fazer “comício”.

Um exemplo elucidativo sobre as divergências entre Lineu e Júnior foi quando o pai seria promovido no emprego, porém, um incompetente - o Almeidinha - ficou com a vaga, simplesmente, por ter um “pistolão”. A princípio, Lineu ia pedir demissão por ter achado a situação absurda, tendo todo o apoio de Júnior. No entanto, repensou e percebeu que não teria como sustentar a família desempregado. Optou por ajudar o próprio Almeidinha a executar bem seu trabalho. Júnior considerou que o pai se acovardou. O filho demorou para compreender a escolha de Lineu. Neste caso, assim como em inúmeros outros de *A Grande Família*, nota-se a ambivalência que Bakhtin

observou na literatura rabelaisiana: a degeneração e a regeneração. Júnior criticou a postura do pai, mas, ao final, reconheceu os motivos pelos quais Lineu não abandonou o trabalho, valorizando seu empenho em prover a casa.

A realidade do “pistolão” é típica de uma sociedade arcaica. Há séculos, o Brasil tem a tradição das trocas de favores, do clientelismo, do nepotismo e da corrupção. Ainda que, na década de 1970, o país estivesse em um processo de modernização, havia, como ainda há nos dias de hoje (2015), a continuidade de práticas arcaicas. Em diferentes momentos, *A Grande Família* mostrou elementos modernos para a época (o hábito de assistir à televisão, as obras do metrô, a urbanização, o desejo de emancipação feminina, dentre outros) e, ambivalentemente, tradicionais, como a interdependência familiar, o costume de a mulher cumprir as funções domésticas e o fato de ser o homem o provedor do lar.

Em relação a Lineu e Júnior, o conflito de gerações, existente tanto na comédia de costumes de Martins Pena quanto na dramaturgia de Vianinha, esteve presente nas relações entre pai e filho. Fazendo uma comparação com *Rasga Coração*, embora os personagens de *A Grande Família* compartilhassem de visões de mundo mais próximas entre si do que as de Maguary Pistolão e Luca, em ambos os casos, os filhos formulavam suas ideias através da utopia, da idealização, enquanto seus pais, pela experiência de vida, se preocupavam com a realidade concreta. Os próprios roteiristas do programa eram muito idealizadores quando jovens. O tempo, o amadurecimento e as mudanças políticas vivenciadas pelo Brasil os tornaram mais realistas.

Voltando a Lineu, o personagem tinha características machistas. Saía para trabalhar cedo, voltava para casa no horário de almoço e retornava ao trabalho. Quando chegava para almoçar, apressava Nenê para colocar a mesa e servir a comida. Aliás, todas as tarefas domésticas eram incumbência das mulheres, especialmente de Nenê, os homens nunca auxiliavam nessas atividades. Nos episódios filmados, Nenê já foi caracterizada com um pano de prato no ombro, secando e guardando a louça na cômoda da sala. Enquanto isso, os homens estavam sentados lendo jornal, ou preenchendo a loteria esportiva, no caso de Seu Flor.

Há de se levar em consideração o contexto de criação do seriado. Se o machismo ainda se faz presente nos dias de hoje, na década de 1970 era mais comum ainda.

Apesar dos movimentos de libertação da mulher, nos anos 1960, a sociedade não mudou de uma hora para outra.

No seriado aqui estudado, a família tinha um comportamento tradicional, designando as tarefas domésticas ao sexo feminino, como mencionado. Ainda assim, de forma branda, a luta pela emancipação da mulher apareceu em alguns casos. Houve ocasiões em que, contra a vontade do marido, Bebel foi procurar emprego. Ocorreram situações em que Nenê não suportou a pressão de ser dona-de-casa. Nestes casos, ao final, toda a família reconhecia a importância de Nenê no lar, inclusive, o marido.

Nenê, geralmente, tinha a função de apaziguadora das brigas ocorridas no ambiente doméstico, diferentemente, Lineu assumia esta função na relação com os vizinhos. Na briga entre dois moradores do Jardim Bela Vista, o presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira e o italiano apelidado de *Ângelo dos Esgotos*, suas esposas procuraram Lineu para que sanasse o desentendimento, justamente, por ser considerado uma pessoa sensata. Além disso, quando Seu Flor brigava com Dona Juva, com frequência, era Lineu quem resolvia o problema ligando para Juventina no meio da madrugada e pedindo desculpas em nome do sogro.

O tratamento dado às mulheres pelos roteiristas foi marcado por ambivalências. Retrataram de questões relativas ao feminismo, mas optaram pela construção de um núcleo familiar tradicional. Uma possível explicação para tal opção seria a busca da identificação com um público composto por muitas famílias tradicionais, no contexto da década de 1970.

A seguir, abordaremos, especificamente, o perfil das duas mulheres principais do programa.

#### *II.4.2. Irene Silva*

Conhecida como Nenê, Irene era a típica dona-de-casa noveleira e dedicada a todos os membros da família. Apesar de ter ajuda de Bebel, era quem assumia e tomava a frente dos afazeres domésticos. Apaziguava os conflitos familiares de modo ambivalente, no sentido de que em uma briga, acabava querendo defender todos em disputa, tomando ora partido de um ora partido de outro.

Assim como Bebel, era, extremamente, sentimental, mostrando o aspecto tradicional de colocar a mulher na posição do *sexo frágil*. Sempre chorava pelos desentendimentos entre os membros da família, o que explicava o apelido da mãe e da filha como de Alvarenga e Ranchinho. Além disso, era dona de uma generosidade enorme, buscando amparar a todos que estivessem passando por dificuldades, mesmo vizinhos ou desconhecidos, tendo, portanto, uma personalidade um pouco ingênua.

Em uma análise superficial, Nenê aparentava ser uma pessoa submissa. Não era, totalmente. Especialmente, nos episódios televisivos, a interpretação de Eloisa Mafalda deu um ar de mulher determinada à personagem: tomava a frente dos assuntos domésticos, cobrando de Lineu o dinheiro para as compras do mês e sabia se impor em uma briga. No episódio “Não leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” (20/03/1975), houve uma discussão entre Lineu e Nenê acerca do desgaste dos relacionamentos amorosos ao longo do tempo; marido e mulher se desentenderam até que os dois começaram a brigar falando ao mesmo tempo.

Como mencionado, houve episódios em que Nenê ficou entediada com sua vida e passou por conflitos existenciais, principalmente, quando conversava com a vizinha Dona Bêbada. Esta personagem teve uma vida muito parecida com a de Irene: tinha um marido que morreu de doença nos rins, sendo que Lineu vinha sentindo dores no mesmo órgão; sua filha era casada com um vagabundo; possuía um pai resmungão; não conseguia dialogar com o filho intelectual; seu caçula não queria nada da vida e acordava tarde. A diferença era que Dona Bêbada era mais velha e, extremamente, infeliz. Nestes episódios, Nenê ficava com medo do seu futuro, passando a sonhar em ser uma mulher rica que pudesse comprar roupas caras, pagar depilação e fazer plástica. Houve vezes em que Nenê gastou todo dinheiro da feira com compras para si mesma. Estes capítulos eram finalizados com a família valorizando o papel de Nenê no lar.

O cansaço pela falta de reconhecimento na função de dona-de-casa também se relacionou com a ambivalência da degeneração e regeneração: Nenê não recebia o devido valor dos familiares, agia de forma fútil e consumista, a família se solidarizava com os problemas vivenciados pela matriarca e passava a valorizá-la.

O caso do tédio de Nenê é mais um exemplo de como os roteiristas buscaram abarcar a complexidade humana e suas ambivalências no seriado. Ainda que, por um lado, Nenê fosse a *dona-de-casa perfeita*, como o próprio Lineu dizia, por outro,

também passava por momentos de insatisfação e angústia. Como sempre, os episódios terminavam bem em *A Grande Família*, mas os conflitos, as inquietações e as ambivalências existiam.

#### II.4.3. Maria Isabel Silva

Única filha mulher do casal Nenê e Lineu, Bebel era muito mimada pelos membros da família. Lineu dizia que a filha era tão bela que parecia uma vedete do Carlos Machado. Em realidade este era um trocadilho, porque a primeira atriz a interpretar a personagem foi Djenane Machado, filha e, de fato, vedete do diretor de teatro de revista Carlos Machado<sup>213</sup>.

A personalidade de Bebel mesclava, ambivalentemente, egoísmo e generosidade. Tinha momentos em que era mimada, mas ao mesmo tempo possuía grande sensibilidade em relação ao sofrimento dos entes queridos. Como a mãe, entrava em desespero quando algum membro da família estava passando por qualquer problema. Por exemplo, Bebel ficou muito nervosa uma vez em que Júnior saiu de casa ao brigar com Lineu e, em outra ocasião, quando o mesmo irmão estava desaparecido. A diferença entre mãe e filha era que Bebel tinha uma personalidade infantil. Em determinada situação, Seu Flor estava com problemas na vista e Agostinho comprou um par de óculos para o ancião da casa. Bebel se achava elegante com os óculos e usava-os, deixando seu avô sem enxergar.

Houve um episódio em que a personagem fingiu ser rica para um decorador de apartamentos de *madames*. Para tanto, tratou os membros de sua família como se fossem seus empregados. Agostinho também tinha a característica de diminuir quem estava ao redor para parecer importante aos olhos de pessoas com boa condição financeira. O casal se assemelhava nesse sentido, eram ambiciosos e sonhavam em um dia fazerem parte da alta sociedade.

---

<sup>213</sup> Sobre o fato de Djenane Machado ser vedete do próprio pai, ver: ASTROS EM RESVISTA. Disponível em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/08/djenane-machado-vedete-do-machado.html>>. Acesso em: 25/07/2014. Ver também: SITE POR ONDE ANDA. Disponível em: <<http://porondeandablog.blogspot.com.br/2009/12/perfil-djenane-machado.html>>. Acesso em: 25/07/2014.

Bebel e Agostinho buscavam ter boas relações com pessoas importantes e toda vez que algum rico aparecia no lar, ambos papericavam o convidado, oferecendo bebidas e quitutes, como uísque, por exemplo. O casal não perdia uma oportunidade de procurar subir na vida, embora todas as tentativas tenham sido frustradas.

As inspirações de Bebel eram os artistas de televisão. Sabia o nome de todos os atores *globais* e quem era casado com quem. Não admirava a profissão do pai, dizendo ser de pobre. Ambivalentemente, toda vez que Lineu era reconhecido no trabalho ou conseguia publicar um artigo, Bebel mudava o discurso e elogiava o pai.

Maria Isabel e seu marido supervalorizavam o *status social*. Este não precisava ser adquirido pelo trabalho, ou pelo estudo, e sim, pelo dinheiro. A ambição do casal foi uma crítica dos redatores aos valores da sociedade de consumo. O debate acerca do consumismo estava em voga na década de 1970, tanto no Brasil, quanto no mundo.

Apesar de ajudar a mãe nas tarefas domésticas e de não ter formação superior, Bebel não era uma típica dona-de-casa. Sonhava com um futuro mais promissor e tinha uma personalidade muito forte. Houve um episódio em que, ao perceber que Agostinho não arrumaria emprego, foi atrás de trabalho, mesmo contra a vontade do marido. Não conseguiu muita coisa por não ter qualquer especialização, mas acabou aceitando ser manicure; ainda que não fosse uma profissão com *status social* como ela almejava, poderia fornecer algum dinheiro. A partir de então, Bebel passou a fazer a unha das vizinhas, esporadicamente.

A personagem também demonstrou determinação e foi contra Agostinho, quando decidiu usar um vestido com um decote enorme que ia quase até o umbigo. Todos os homens da família se comportaram de forma machista - inclusive Júnior, que era defensor da causa feminista, pelo menos na teoria -, não aceitando a roupa de Bebel. Agostinho só parou de reclamar quando um chefe de seu trabalho viu sua esposa e a elogiou.

Novamente, a ambivalente convivência entre moderno e arcaico, no seriado. Bebel não obedeceu à vontade do marido, indo à busca de emprego e usando o vestido que queria. No entanto, no Brasil dos anos 1970, os desejos da mulher trabalhar fora e de se vestir da maneira como quisesse ainda não eram vistos como, totalmente, *naturais*, tanto que Agostinho tentou impedir a esposa em ambos os casos.

A partir do seriado, os roteiristas apresentaram discussões presentes na década de 1970, no cenário urbano brasileiro, por meio do veículo televisivo, cada vez mais difundido entre os quatro cantos do país, graças à modernização no setor de telecomunicações.

Não foi somente *A Grande Família* que expôs debates contemporâneos ao seu tempo. Mônica Kornis evidencia que a Rede Globo aborda problemáticas presentes na sociedade brasileira desde os anos 1960. A emissora segue a lógica de *Hollywood*, que vem fazendo o mesmo há cerca de um século, nos Estados Unidos<sup>214</sup>.

A personalidade múltipla de Bebel, que inclui futilidade, desejo de *status* social, sensibilidade, determinação, egoísmo e bondade, enfatizava, novamente, a escolha dos autores por personagens complexos e ambivalentes.

#### II.4.4. Agostinho Carraro<sup>215</sup>

Representava um importante estereótipo do homem brasileiro, presente e reatualizado em diferentes momentos históricos: o malandro. A família e o próprio Agostinho falavam que este personagem era como uma onça, esperando a oportunidade certa de dar o bote, no caso, subir na vida. Sua meta era a de enriquecer sem trabalho ou esforço. Não tinha escrúpulos para ganhar dinheiro, mentindo com frequência e esnobando membros da família, se fosse necessário. Não possuía trabalho fixo. Nos primeiros roteiros escritos por Vianinha, Agostinho trabalhava em uma editora, mas dizia estar de férias na maior parte das vezes. Depois ficou sem nada permanente, trabalhando com pequenos bicos como o de vender fotos de mulheres seminuas<sup>216</sup>.

Era viciado em jogos de azar: jogo do bicho; corridas de cavalo, indo com frequência ao Jockey Clube; loteria e pôquer. Sempre pedia dinheiro emprestado para jogar e já chegou mesmo a furtar dinheiro da família, quando ninguém quis dar. Aliás, nunca pagava o que devia.

---

<sup>214</sup> KORNIS, Mônica Almeida. *op. cit.*

<sup>215</sup> Na primeira versão do programa, o sobrenome de Agostinho era Carraro. No *remake*, houve a mudança para Carrara.

<sup>216</sup> O site *Memória Globo* diz que Agostinho era garçom de motel. Não cheguei a ver qualquer referência a esta profissão nos roteiros e episódios disponíveis para a pesquisa, porém, como o personagem não teve emprego fixo, possivelmente, trabalhou, temporariamente, em algum motel. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/formato.htm>>. Acesso em: 12/07/2014.

Todos os membros da família conheciam a personalidade de Agostinho e sabiam que era o típico malandro, menos Bebel que, geralmente, defendia o marido. Seu Flor era o mais irônico em relação à falta de interesse de Agostinho em procurar emprego. Os outros personagens também faziam críticas nesse sentido, exceto Nenê que buscava amenizar a situação. Bebel, geralmente, reclamava que os familiares implicavam com seu marido, mas em algumas situações ela mesma se impacientou com a personalidade dele, como no caso em que decidiu procurar emprego pela falta de iniciativa de Agostinho.

Apesar de tantas características amorais, Agostinho, às vezes, sabia reconhecer seus erros. Um exemplo foi quando agiu de forma grosseira com Seu Flor, que havia pegado uma blusa sua emprestada para chamar a atenção da namorada. Agostinho humilhou o avô da família na frente de Dona Juva<sup>217</sup>. Depois, Agostinho pediu-lhe desculpas. Outro caso foi quando Agostinho humilhou Lineu na frente de um amigo e, ao fim do episódio, o genro se desculpou com o sogro. Estes foram casos de degeneração e regeneração, pois, Agostinho agiu de forma indelicada, porém, momentos depois, reconheceu sua má conduta.

A característica de saber se desculpar estava presente não só em Agostinho, mas em todos os personagens. Foi evidenciada nesse caso, porque até mesmo o personagem malandro e sem escrúpulos, sabia se regenerar quando agia de forma grosseira.

#### II.4.5. Lineu Silva Júnior

Júnior, o estudante de medicina, era não apenas o intelectual, mas a *consciência* da família, procurando ser politicamente correto. Embora nunca tenha sido usado esse termo, devido ao contexto ditatorial, por seus princípios, era, possivelmente, comunista. Aparentemente, era o personagem mais parecido com os roteiristas, membros do PCB, porém, Júnior não era considerado melhor ou mais importante que os outros personagens<sup>218</sup>. Estava, constantemente, sério e em muitos momentos era chato, por se considerar mais certo do que os outros.

---

<sup>217</sup> O seriado com frequência se referia a Dona Juventina como a *namoradinha* do Seu Flor. De certa forma, esse termo acabou por infantilizar a vida sentimental e sexual do idoso.

<sup>218</sup> Em entrevista a Dênis de Moraes, Osmar Prado falou que teve conversas com Vianinha a respeito da vontade de mudar a realidade social do Brasil, no contexto da ditadura militar, e acerca da identificação

No episódio “Festa de aniversário” (03/05/1973), a família se esqueceu do aniversário de Seu Flor. Antes de dormir, Nenê se lembrou da data especial e a família improvisou uma comemoração para o ancião. Júnior chegou a casa e viu a família toda na sala, tarde da noite, comendo e cantarolando. Então, pediu aos familiares uma “explicação racional” para estarem de pijamas, comendo e cantando uma música horrível. Considerava esta uma “prova da total irresponsabilidade dessa família”. Ao ser avisado pelo pai que era o aniversário do avô, Júnior discursou dizendo que, em realidade, era uma total irresponsabilidade o esquecimento do aniversário do *fundador, do desbravador e do embrião da família*. Abraçou Seu Flor e admitiu que também se esqueceu da data. Esse exemplo mostra que Júnior julgou os familiares sem saber o que estava acontecendo. Ainda assim, ao saber o que se passava, foi capaz de se regenerar através do erro.

Como o restante da família, Júnior era ambivalente. Apesar de defender a causa da liberdade feminina, não aceitava sua irmã de decote e cobrava de sua mãe o almoço na mesa. Além disso, em “A hora e a vez da zebra” (12/04/1973), fez um enorme discurso contra a loteria esportiva, entretanto, acabou realizando as suas apostas.

O personagem agia como se fosse “o dono da verdade”, sempre fazendo “comício”, na expressão, frequentemente, usada por seu pai. Júnior defendia um mundo mais justo e igualitário, sem conseguir fugir do idealismo, como no caso em que defendeu a demissão de Lineu, sem pensar nas consequências financeiras que essa decisão traria.

Júnior tinha um bom coração, possuía *sede de justiça*, tanto que era apelidado por Lineu como “Paladino”, mas lhe faltavam maturidade e experiência, sendo radical em determinadas situações.

O intelectual da família Silva tinha uma incrível capacidade de reconhecer o esforço dos familiares. Valorizava o fato de ter um pai dedicado e trabalhador e se sentia culpado por não ter tempo para trabalhar, assim, não podendo ajudar nas despesas domésticas. O personagem chegou a tentar arrumar emprego, mas não conseguiu conciliar trabalho e estudo. Lineu sempre priorizou a formação dos filhos, preferindo

---

que o autor tinha com o personagem de Júnior. De fato, o intelectual de *A Grande Família* era responsável por grandes discursos e reflexões. Contudo, no programa, possuía a mesma importância que os outros familiares e era tão ambivalente quanto o resto da família. Ver: MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão. op. cit.*

passar por dificuldades financeiras a privar Júnior e Tuco de cursarem o ensino superior. Para ajudar sem prejudicar a faculdade, Júnior passou a dar aulas particulares.

Além de reconhecer o esforço do pai, Júnior também reconhecia o de sua mãe. Havia momentos em que cobrava de Nenê os afazeres domésticos, no entanto, sempre que havia algum desentendimento envolvendo a mãe, era o primeiro a valorizar sua importância no lar. O mesmo acontecia com Seu Flor; embora, em algumas ocasiões, tenha se impacientado com as rabugices do avô, Júnior o defendia por todo seu esforço em ter trabalhado durante trinta e cinco anos, merecendo o devido descanso.

O estudante de medicina era complexo como todo ser humano. Defendia um mundo mais justo e igualitário, porém, tinha seus momentos ambivalentes. Enquanto era o *consciente*, considerava seu irmão Tuco um *alienado* e fora da realidade, mas o próprio Júnior era idealista; cada um a sua maneira. Aliás, os dois irmãos viviam brigando, por seguirem ideologias diferentes. Júnior dizia que Tuco fugia dos problemas e estes deveriam ser encarados de frente, contudo, o próprio Júnior era passível de erros.

#### II.4.6. Artur Silva

Tuco era o caçula *hippie*, avoadado e dorminhoco da família, considerado maluco por todos. Ainda que os roteiristas tenham ridicularizado o estilo de vida *hippie* através de Tuco, observando o personagem em seus pormenores, fica visível que ele tinha qualidades importantes.

Artur Silva era uma espécie de *bobo da corte* ou *maluco da aldeia*, pois, nunca era levado a sério, contudo, em muitos casos era quem fazia uma análise contundente de determinadas situações. Houve casos em que o personagem disse a verdade, mas ninguém deu credibilidade. Um exemplo foi quando Júnior, que estava em Ouro Preto, voltou de viagem e a família toda foi buscá-lo, exceto Tuco. Aconteceu um desencontro entre os familiares e o filho mais velho. O caçula, sonolento, falou para a família que achava ter visto Júnior em casa, todos o consideraram louco e, no fim, reconheceram que Tuco estava certo.

Um episódio que mostra a sabedoria de Tuco é “A família vai bem, obrigado” (19/07/1973). O personagem e seus amigos *hippies* resolveram fazer um curta-

metragem criticando a instituição familiar, tendo os Silva como protagonistas. O caçula, desse modo, ridicularizou a personalidade de todos os membros da família, apontando para os defeitos e manias de cada um. No decorrer do episódio, Tuco reconheceu a importância de seus familiares e fez um discurso coerente acerca da fraternidade e da necessidade de sonhar: “- O homem tem que sonhar sempre com a fraternidade, mesmo que tenha uma vida difícil, careta e quadrada... Isso que eu quero dizer - que o sonho é obrigação permanente... E eu acho que vocês deixaram de sonhar...”. Ao final, pediu que a última cena do filme fosse a família toda reunida, “sorrindo feito imbecil” e finalizou dizendo a seguinte frase: “- Eis a família rindo. Sem saber do quê. Mas é minha família. E eu rio com eles. Mesmo sem saber do quê. Porque pra rir, a gente não precisa saber do quê...”. Novamente, houve um caso de ambivalência pela degeneração e regeneração: primeiro Tuco criticou os familiares e depois reconheceu o valor dos mesmos.

Tuco, frequentemente, ficava dividido entre o que seus amigos *hippies* pensavam e sua boa convivência familiar. Os colegas criticavam a família – embora, ambivalentemente, dependessem financeiramente dos pais - e Tuco tinha uma relação de carinho com os familiares. No fim, o caçula sempre percebia o valor da família que, embora o considerasse louco, o tratava de forma amorosa. Assim, inicialmente, Tuco tinha uma personalidade influenciável, porém, a harmonia no lar vencia todas as vezes.

O personagem vivia em um mundo a parte. Não gostava de estudar, matava aula para dormir e só pensava em música. Acabou prestando vestibular para se tornar músico. Antes de tentar o exame, Tuco recebeu apoio familiar. Por mais que Lineu fosse um homem tradicional, defendeu que o filho optasse pela carreira que quisesse seguir. Além disso, o vestibular demonstrou a inteligência atípica do caçula. Para entrar na faculdade, estudou muito história, com isso, falou datas e episódios históricos de forma aleatória em vários episódios. Uma psicóloga analisou Tuco e disse que o jovem era muito inteligente e tinha um QI altíssimo, só que se intimidava na frente das pessoas e não demonstrava sua total capacidade. O personagem passou no vestibular e cursou música.

#### *II.4.7. Seu Floriano*

Vianinha já havia tratado de problemas relativos à realidade do idoso na peça *Nossa vida em família* (1972). Em *A Grande Família* a mesma problemática se expressou através da figura de Seu Flor. Seguindo a lógica da degeneração e regeneração, no seriado, era comum, inicialmente, a falta de reconhecimento da importância do idoso e as posteriores demonstrações de carinho, cuidado e respeito.

Ao se mudarem para o Jardim Bela Vista, a família teve que deixar Seu Flor dormindo na sala, pela falta de espaço na casa. Por tal razão, houve uma comoção muito grande entre os familiares, que optaram por dividir os quartos entre Nenê e Lineu, Bebel e Agostinho e Júnior e Tuco. Com isso, os roteiristas mostraram as dificuldades financeiras pelas quais a família vinha passando.

Pelo fato de Seu Flor não ajudar nas despesas do lar, em alguns casos foi comparado a Agostinho<sup>219</sup>. Contudo, toda vez que isso ocorreu, no fim, os membros da família regeneraram Seu Flor, reconhecendo que trabalhou trinta e cinco anos e merecia descansar, diferentemente de Agostinho.

Na medida em que o pai de Nenê era considerado o idoso da família, faz-se necessária uma reflexão acerca de velhice dos anos 1970 em relação à atualidade. Em 1973, Seu Flor completou sessenta e dois anos. O personagem tinha manias de velho: era rabugento e falava a mesma coisa repetidas vezes. Nos dias de hoje (2015), muitas pessoas com a mesma idade não se consideram idosas nem possuem as características de Seu Floriano. Com o aumento da expectativa e da qualidade de vida, a velhice vem começando cada vez mais tarde.

Com seu jeito resmungão, Seu Flor era detentor de uma ironia fina, não perdendo a oportunidade de soltar um comentário sarcástico quando podia, sendo, assim, um dos personagens mais engraçados. Seu alvo preferido era o malandro Agostinho.

---

<sup>219</sup> Nos anos 1970, havia grande desvalorização das pensões e aposentadorias dos idosos. Possivelmente, como crítica a tal situação, os autores enfatizavam o fato de Seu Flor ter trabalhado por trinta e cinco anos, merecendo reconhecimento.

Um dos vícios do avô era a loteria esportiva. Quase em todos os episódios, Seu Flor esteve envolvido com as apostas. Pelo menos nos roteiros e episódios televisivos disponíveis nesta pesquisa, jamais ganhou. Outro vício que não conseguia largar era o cigarro: embora nem sempre aparecesse fumando, em alguns *scripts*, a família mencionou que o ancião havia voltado a fumar, mesmo não devendo. Fazendo outra comparação com o tempo presente, em geral, as pessoas fumavam mais nos anos 1970. Embora ainda haja muitos fumantes nos dias de hoje, entre final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o Ministério da Saúde brasileiro investiu em forte campanha contra o fumo, que surtiu efeito a longo prazo.

A vida amorosa de Seu Flor era ambivalente, marcada pelo amor e pela discórdia. Em alguns momentos, Floriano e Juventina estavam, completamente, apaixonados, em outros, se desentendiam. Ambos tinham manias da terceira idade. A seguinte sequência de fatos se repetiu em diferentes episódios. Os dois iam para o festival de operetas, faziam piquenique no parque e Juva preparava geleia de jabuticaba para o namorado. Com o tempo, Seu Flor cansava de ver operetas, ficava cheio de picada de mosquito por causa do passeio no parque e tinha dor de barriga após comer a geleia. Os dois brigavam e Seu Flor acordava Lineu, de madrugada, pedindo para que ligasse para Juventina. O genro telefonava e intermediava a reconciliação do casal. Floriano e Dona Juva se amavam, mas já estavam tão cheios de manias que toda vez que pretendiam se casar e morar juntos, acabavam desistindo da ideia.

#### *II.4.8. Outros*

Embora, majoritariamente, o programa fosse filmado no interior da casa da família, os Silva recebiam, usualmente, a visita de vizinhos. Os mais mencionados ao longo dos roteiros e episódios filmados serão comentados aqui.

O Presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira era um personagem que aparecia com muita frequência. Havia uma pedreira perto da casa da família que explodia, constantemente. O barulho incomodava toda a vizinhança, por tal razão, o presidente sempre pedia abaixo-assinados lutando contra essa situação.

*Ângelo dos Esgotos* era um vizinho que trabalhava com consertos de esgotos e, comumente, falava sobre trabalhos nojentos, especialmente, no horário das refeições da

família, deixando todos sem apetite. Ângelo era grosseiro e sem educação. Envolvia-se em brigas e era radical. Em um roteiro em que havia um jovem ladrão no bairro, o personagem foi a favor de que ele fosse linchado. A partir dos episódios televisivos, foi possível perceber, através do sotaque, que Ângelo era italiano.

*Dona Bêbada* teve uma vida muito parecida com a de Nenê, como já vimos, mas seu marido morreu e seus filhos deixaram-na sozinha. Era infeliz e vivia bebendo. Sua história de vida, em alguns momentos, deixou Nenê em depressão e com medo de que seu futuro fosse parecido com o da vizinha.

Cacá também foi um personagem que apareceu algumas vezes. Amigo de Seu Flor, de vez em quando fazia uma visita à casa dos Silva.

Dentre os parentes da família, tia Cizinha era fofqueira, causando discórdia entre os familiares quando aparecia. Tia Pupuia era parente de Lineu e só o chamava de Popoio; para implicar, às vezes Júnior e Tuco reproduziam o apelido que o pai não gostava. Pupuia cuidava de tio Pedro, um idoso abandonado pelos filhos que não tinha com quem viver. O problema era que o tio aprontava muito, fazendo com que Pupuia deixasse-o na casa dos Silva em mais de um episódio. Tio Pedro já colocou fogo na casa, já deixou Júnior de cueca do lado de fora da própria residência, já rasgou documentos de Lineu, já deu em cima de Dona Juva, dentre outras confusões. Tinha uma mistura ambivalente de esperteza e delírio: ao mesmo tempo em que parecia aprontar de propósito, demonstrava não ter tanta noção das coisas que fazia. Embora a família se comovesse com a situação do tio, não tinha condições de cuidar dele. O caso de tio Pedro é mais um exemplo de comoção com a situação do idoso.

Existiam também personagens que eram citados, mas que nunca foram à casa dos Silva. Era o caso de Kiki, uma amiga rica de Bebel, mencionada com frequência.

## *II.5. A construção do enredo dos roteiros e episódios televisivos*

Os episódios de *A Grande Família* possuíam duas características fundamentais: um tema principal e um personagem – podendo também ser um casal, como Nenê e Lineu ou Bebel e Agostinho – ou a família inteira em destaque. Com raras exceções, como no caso de “Mas como é boa a prima do Agostinho, seu!”, em que a evidência foi

para a amante do presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira, o protagonismo era de um dos membros da família. O padrão era enfocar um personagem vivenciando certa problemática (tema principal), tendo como panorama a forma como toda a família lidava com tal situação. Com isso, inúmeros subtemas surgiam.

Exemplificando, no episódio “Festa de aniversário” (03/05/1973), o tema principal era a problemática do idoso. A situação era a seguinte: Seu Flor estava completando sessenta e dois anos na expectativa de uma festa preparada pela família, porém, ao longo do dia, percebeu que os familiares se esqueceram de seu aniversário. Quando a família percebeu o esquecimento, se reuniram durante a noite e improvisaram uma pequena celebração para o avô. A partir do tema central, subtemas surgiram, tais como: relações familiares, relações com amigos e vizinhos, dificuldades financeiras e o descaso, e posterior amor, com a figura do idoso. A partir do personagem em destaque, todos os outros foram aparecendo, se posicionando e se relacionando entre si.

### II.5.1. Os temas e subtemas

Para a melhor compreensão dos temas e subtemas existentes em *A Grande Família*, será apresentada uma tabela mostrando o título de cada episódio disponível para a pesquisa, seu tema central e subtemas. Foram usados determinados termos para as principais problemáticas que apareceram nos capítulos, como: *dificuldades financeiras*, *problemática do idoso*, *problemática da mulher*, dentre outros. Houve muitos temas repetidos, inclusive, às vezes um tema ressurgia em outro episódio como subtema.

Ao longo do tempo, os temas e subtemas quase não se modificaram, inclusive, após a morte de Oduvaldo Vianna Filho. Houve, portanto, uma continuidade do perfil do programa após a entrada de Paulo Pontes.

Vejamos a tabela:

|   |   |   |
|---|---|---|
| <b>Papai é o maior</b><br><b>(05/04/1973)</b>         | Dificuldades financeiras                      | Relações familiares;<br>problemática do idoso           |
| <b>A hora e a vez da zebra</b><br><b>(12/04/1973)</b> | Ambivalências humanas:<br>ideologia X prática | Dificuldades financeiras;<br>relações familiares; jogos |

|   |  |  |
|---|--|--|
|   |  | de azar  |
| <b>Meu Deus! A tia Cizinha chegou!</b><br>(19/04/1973)              | Relações familiares  | Dificuldades financeiras; fofoca   |
| <b>Pena que seja a cores</b><br>(26/04/1973)                        | Ambição (de Agostinho)                                     | Relações de trabalho; relações de interesse; relações familiares; futebol; jogos de azar; dificuldades financeiras                                       |
| <b>Festa de aniversário</b><br>(03/05/1973)                         | Problemática do idoso                                      | Relações familiares; relações com amigos e vizinhos; dificuldades financeiras; ambivalências humanas   |
| <b>Ovo gabado, ovo gorado</b><br>(10/05/1973)                       | Possibilidade de ascensão social                           | Dificuldades financeiras; relações de trabalho; relações de interesse  |
| <b>Podia usar o telefone um instantinho?</b><br>(17/05/1973)        | Relações com vizinhos                                      | Dificuldades financeiras; ambivalências humanas: privacidade X fraternidade  |
| <b>Pai, acho que a mãe fundiu a cuca</b><br>(24/05/1973)            | Problemática da mulher: papel social da dona-de-casa       | Relações familiares; relações com vizinhos; monotonia; desejo de ascensão social   |
| <b>O que é que você vai ser na vida, meu filho?</b><br>(31/05/1973) | Indecisões (de Tuco)                                       | Relações familiares; relações de trabalho; música; ambivalências humanas: necessidade X vontade  |
| <b>Afinal quem manda no decote da minha mulher?</b><br>(07/06/1973) | Problemática da mulher: determinação feminina X machismo   | Diferentes concepções sobre a figura feminina; ambivalências humanas: ideologia X prática; relações conjugais; relações familiares; relações de trabalho |
| <b>Onde foi parar minha cabeça?</b><br>(14/06/1973)                 | Senso de responsabilidade (de Júnior)                      | Dificuldades financeiras; ambivalências humanas: vontade X necessidade; estudo X trabalho  |
| <b>Vovô arranjou uma namorada</b><br>(21/06/1973)                   | Problemática do idoso: relações amorosas na terceira idade | Brigas de casal; relações familiares   |

|  |  |   |
|--|--|---|
| <b>Pobre só pega onda... de assalto</b><br>(28/06/1973)  | Criminalidade infanto-juvenil                              | Dificuldades financeiras; falta de segurança; relações entre vizinhos e na vizinhança                                 |
| <b>Meu marido bota ovo</b><br>(05/07/1973)   | Relações de trabalho: desvalorização profissional          | Dificuldades financeiras; relações familiares; ambivalências humanas: necessidade X vontade                           |
| <b>Meu marido me trata como se eu fosse a geladeira</b><br>(12/07/1973)                          | Problemática da mulher: papel social da dona-de-casa       | Relações com vizinhos; relações familiares; dificuldades financeiras  |
| <b>A família vai bem, obrigado</b><br>(19/07/1973)   | Relações fraternais: respeito às diferenças                | Ambivalências humanas: ideologia X prática; relações familiares; diferentes concepções de mundo; relações de amizade  |
| <b>Se colar, colou</b><br>(26/07/1973)   | Ambição (de Agostinho e Bebel)                             | Malandragem; corrupção; relações familiares; relações de interesse; relações entre vizinhos; dificuldades financeiras |
| <b>Quem não pode com mandinga não carrega patuá</b><br>(02/08/1973)                              | Ambição (de Bebel e Agostinho)                             | Relações com a alta sociedade; dificuldades financeiras   |
| <b>A namoradina do vovô ataca novamente</b><br>(09/08/1973)                                      | Problemática do idoso: relações amorosas na terceira idade | Ambivalências humanas: intolerância X tolerância; manias de idoso; relações familiares                                |
| <b>A volta do filho pródigo</b><br>(16/08/1973)  | Relações familiares  | Distração (de Tuco); desencontros; dificuldades financeiras   |
| <b>O cara mais engraçado do mundo</b><br>(23/08/1973)  | Dificuldades financeiras                                   | Senso de responsabilidade (de Júnior); relações familiares  |
| <b>Ah, não é fácil entender os pais ou Lineu é o novo chefe da seção – trote?</b> <sup>220</sup> | Relações de trabalho: desvalorização profissional          | Dificuldades financeiras; relações de interesse; relações familiares;   |

<sup>220</sup> O título do roteiro que possui é “Ah, não é fácil entender os pais”. O site *Memória Globo* intitulou o episódio como “Lineu é o novo chefe da seção – trote?”. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:

|   |  |  |
|---|--|--|
| <b>(30/08/1973)</b>   |  | relações com colegas de trabalho   |
| <b>Infelizmente minha família é legal (06/09/1973)</b>                          | Ambivalências humanas: visão de mundo hippie X amor familiar | Relações familiares; relações entre amigos   |
| <b>A família que fofoca unida, permanece unida (13/09/1973)</b>                 | Relações familiares  | Fofoca   |
| <b>Em briga de marido e mulher não se mete a colher (20/09/1973)</b>            | Relações conjugais: Bebel e Agostinho                        | Relações familiares; dependência financeira; dificuldades financeiras  |
| <b>Rifa-se um tio velho (27/09/1973)</b>  | Problemática do idoso  | Problemática de o que fazer com o idoso; relações amorosas na terceira idade; relações familiares; relações com vizinhos; dificuldades financeiras |
| <b>Mas como é boa a prima do Agostinho, seu! (04/10/1973)</b>                   | Relações entre homens e mulheres                             | Infidelidade; ciúmes; relações amorosas; êxodo do Nordeste   |
| <b>O pior domingo de nossas vidas (11/10/1973)</b>                              | Problemática do idoso  | Problemática do que fazer com o idoso; relações amorosas na terceira idade; relações familiares; dificuldades financeiras                          |
| <b>Bebel vai à guerra (18/10/1973)</b>  | Problemática da mulher: inserção no mercado de trabalho      | Relações conjugais (Bebel e Agostinho); machismo; dificuldades financeiras; dependência financeira   |
| <b>Todo dia ela faz sempre tudo igual ou michou o gás da mamãe (25/10/1973)</b> | Problemática da mulher: papel social da dona-de-casa         | Relações familiares; dificuldades financeiras; relações com vizinhos   |
| <b>Como meu marido é gentil... com as outras mulheres (01/11/1973)</b>          | Relações conjugais (de Lineu e Nenê)                         | Brigas; machismo; dificuldades financeiras   |
| <b>Gravações de TV na casa do Dr. Lineu (08/11/1973)</b>                        | Problemática dos “inúteis” (aposentado e vagabundo)          | Dificuldades financeiras; relações familiares; problemática do idoso;  |

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/2-temporada-1973.htm>>. Acesso em: 12/07/2014.

|  |   |   |
|--|---|---|
|  |   | relações com vizinhos e vizinhança; televisão   |
| <b>Hello, crazy people ou vai gostar de música assim na...<br/>(15/11/1973)</b>      | Ambivalências humanas: liberdade X autoridade                     | Relações familiares; dificuldades financeiras   |
| <b>Como enlouquecer tranquilamente em dez lições<br/>(29/11/1973)*<sup>221</sup></b> | Senso de responsabilidade (de Júnior)                             | Dificuldades financeiras  |
| <b>E teve um pagode que você nem pode imaginar<br/>(27/12/1973)</b>                  | Alegria de viver  | Comemoração de fim de ano; comemoração pela chegada de novo membro na família; bebedeira; relações familiares; relações com vizinhos; relações com amigos; dificuldades financeiras |
| <b>Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro<br/>(31/01/1974)*</b>                | Relações conjugais (de Bebel e Agostinho)                         | Dificuldades financeiras; relações familiares; jogos de azar; ambivalências humanas   |
| <b>Insista no dentista<br/>(08/03/1974)</b>  | Ambivalências humanas: necessidade X status social                | Ambição (de Bebel e Agostinho); relações familiares; dificuldades financeiras   |
| <b>Pai, vovó vai ser mamãe<br/>(14/03/1974)</b>                                      | Maternidade/paternidade   | Dificuldades financeiras; relações familiares; ambivalências humanas  |
| <b>Mãe cadê você, cadê você, cadê você?<br/>(04/04/1974)</b>                         | Problemática da mulher: papel social da dona-de-casa              | Relações familiares; dificuldades financeiras; dependência financeira; jogos de azar; falta de responsabilidade   |
| <b>A namorada do vovô voltou dando sopa<br/>(25/04/1974)</b>                         | Problemática do idoso: relações amorosas na terceira idade        | Bigamia; mentiras; relações familiares; solidão do idoso  |
| <b>Qual será o som de 1974?<br/>(02/05/1974)</b>                                     | Ambivalências humanas: identidade X falta de identidade (musical) | Modismos; estilo de vida dos anos 40/50; religiões afrodescendentes; futurismo; relações de amizade; relações   |

<sup>221</sup> Os episódios com asterisco são os disponíveis como mídia audiovisual. Todos os outros são roteiros.

|  |  |   |
|--|--|---|
|  |  | familiares  |
| <b>Um jovem chamado vovô</b><br>(27/06/1974)   | Problemática do idoso  | Juventude X velhice;<br>relações amorosas na<br>terceira idade;<br>comportamento hippie;<br>relações familiares                           |
| <b>De careta e hippie, todos<br/>nós temos um pouco</b><br>(11/07/1974)              | Crise de identidade: hippie<br>X careta                                    | Relações familiares;<br>relações amorosas; disputas<br>de visões de mundo;<br>dificuldades financeiras                                    |
| <b>Todo cidadão tem direito<br/>de se arriscar</b><br>(26/09/1974)                   | Ambivalências humanas:<br>prudência X desejo de se<br>arriscar             | Jogos de azar; relações<br>familiares; dificuldades<br>financeiras  |
| <b>Tuco, Bethowen e<br/>Pixinguinha</b><br>(03/10/1974)                              | Ambivalências humanas:<br>necessidade X vontade                            | Dificuldades financeiras;<br>relações familiares;<br>pressões familiares;<br>responsabilidades; estudo<br>X trabalho; música              |
| <b>O homem é o lobo do<br/>homem</b><br>(10/10/1974)                                 | Ambivalências humanas:<br>otimismo X pessimismo                            | Injustiça; relações<br>familiares; relações entre<br>vizinhos; dificuldades<br>financeiras; bebedeira;<br>revolta X alegria               |
| <b>Vinde a mim as<br/>criancinhas, mas devagar</b><br>(31/10/1974)                   | Dificuldades financeiras   | Relações com vizinhos;<br>relações familiares;<br>ambivalências humanas:<br>fraternidade X necessidade;<br>relacionamento com<br>crianças |
| <b>A primeira noite de Tuco</b><br>(28/11/1974)                                      | Ambivalências humanas:<br>amadurecimento X<br>imaturidade                  | Responsabilidades;<br>relações familiares;<br>relações entre vizinhos;<br>relações amorosas;<br>dificuldades financeiras                  |
| <b>Há método na loucura de<br/>Tuco?</b><br>(20/02/1975)*                            | Ambivalências humanas:<br>irresponsabilidade X<br>responsabilidade de Tuco | Relações familiares;<br>relações com vizinhos   |
| <b>Não me leve a mal, meu<br/>amor, mas eu não<br/>aguento você</b><br>(13/03/1975)* | Problemática do idoso  | Relações amorosas na<br>terceira idade  |
| <b>Pesadelos de uma noite<br/>de verão</b><br>(20/03/1975)*                          | Dificuldades financeiras   | Relações familiares,<br>relações com vizinhos   |

Mesmo nem sempre aparecendo como temas centrais, a partir da tabela, as temáticas mais frequentes eram as *dificuldades financeiras* e as *relações familiares*. As primeiras apareciam no contexto de crise do *milagre econômico* e, conseqüentemente, empobrecimento da classe média. Os redatores criticavam a situação econômica do país a partir do humor, característica do gênero da comédia de costumes. Sobre as relações familiares, incluíam brigas e reconciliação, apoio familiar nos momentos em que um ente passava por dificuldades, preocupações com aquele que vivia algum tipo de problema ou reconhecimento da importância de determinado personagem para todos os membros da família.

Outra temática sempre presente, mas que só foi inserida na tabela nos episódios em que se apresentou de modo mais evidente, foi a questão das *ambivalências humanas*. Em todos os capítulos, existiram momentos de degeneração/regeneração entre os personagens, contudo, houve episódios em que estas características ficaram mais evidentes. Houve a tentativa de mostrar, de modo genérico, que tipo de contradições ambivalências eram estas. Por exemplo, em “A hora e a vez da zebra”, as ambivalências humanas foram nomeadas como tratando de uma relação de *ideologia X prática*. Neste caso, Júnior fez um discurso contra a loteria esportiva (ideologia), entretanto, acabou fazendo um jogo (prática).

A *problemática da mulher* apareceu com uma frequência considerável. Foram considerados como tendo esta temática os episódios que trataram das ambivalências referentes ao *papel social da dona-de-casa*; momentos em que Nenê cansava de sua exaustiva dedicação ao lar. Ao final, todos mostravam o reconhecimento de sua importância para a família. Os episódios que trataram da determinação de Bebel e do machismo dos membros da família também foram considerados como parte deste mesmo tema.

A *problemática do idoso* também surgiu com certa frequência, em alguns casos, tratando de forma mais específica das *relações amorosas na terceira idade*. Esses episódios mostravam os problemas relativos ao namoro de Seu Flor e Dona Juva.

Houve capítulos, porém, em que a problemática do idoso foi além das relações amorosas, abordando outras questões. Era o caso, por exemplo, dos episódios em que tio Pedro aparecia. Os familiares se comoviam com a situação do tio que não tinha com quem ficar, mas, ambivalentemente, percebiam a impossibilidade de cuidar dele. Houve

um momento em que defenderam que tio Pedro necessitava de cuidados especiais de um enfermeiro.

As questões relativas ao idoso sempre se voltavam ao final para o carinho e o respeito com o membro da terceira idade. No teatro, Vianinha já havia se preocupado com a questão do bem estar das pessoas mais velhas. Após sua morte, houve continuidade na abordagem de temas relativos ao idoso.

Outros temas que apareceram bastante foram as *relações entre vizinhos*, as *relações de trabalho* e as *relações de interesse*. O convívio com os vizinhos era frequente, na medida em que muitos moradores do *Jardim Bela Vista* visitavam a família Silva. As relações de trabalho, majoritariamente, se tratavam dos problemas enfrentados por Lineu, abarcando as contradições de sua profissão, incluindo a vontade de mudar de emprego e a necessidade de sustentar o lar. Diferentemente, as relações de interesse eram mais abrangentes, tratando tanto de relações com colegas de trabalho de Lineu, como podendo se referir às ambições de ascensão social de Bebel e Agostinho.

Os *jogos de azar* e o *futebol* só foram mencionados como subtemas nos momentos em que, realmente, se destacaram em determinados episódios. De todo modo, eram presenças constantes na fala dos personagens em inúmeros capítulos do programa.

Alguns temas apareceram somente uma vez, como a questão da *criminalidade infanto-juvenil*, no episódio “Pobre só pega onda... de assalto” (28/06/1973). De todo modo, em geral, as temáticas se repetiam tanto como temas centrais quanto como subtemas. Mesmo nos capítulos onde surgiram questões novas, problemáticas antigas a elas se mesclaram.

Os temas e subtemas mapeados por meio da análise das fontes escritas e audiovisuais evidenciam que a partir do cotidiano familiar, questões mais amplas foram discutidas. Algumas delas eram universais, como as ambivalências humanas; outras relacionadas à realidade brasileira, como o empobrecimento da classe média durante a crise do *milagre*<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> Houve pareceres da Censura Federal que não consideraram as dificuldades financeiras evidenciadas pelo programa como uma crítica direta ao governo, na medida em que estas existiam também em outros países. Pensando na trajetória dos redatores, intelectuais de esquerda, há aqui a perspectiva de que, intencionalmente, criticaram a situação financeira do país.

A tabela demonstra que todos os personagens tiveram destaque e igual importância no seriado. Sempre que o tema central era a problemática da mulher, o destaque era para Nenê ou Bebel; quando se tratava da problemática do idoso, o foco era para Seu Flor. Acerca das relações de trabalho, era Lineu quem ganhava notoriedade. Houve também os episódios que trataram da ambição de Bebel e Agostinho, bem como aqueles que privilegiaram as contradições e responsabilidades de Júnior. Por fim, alguns capítulos destacaram a ambivalente imaturidade e sabedoria de Tuco.

A partir de problemas individuais dos personagens, foram abordadas questões relacionadas à emancipação feminina, às dificuldades financeiras, às questões relativas à terceira idade e às divergências entre diferentes posicionamentos políticos e comportamentais da década de 1970, como o comunismo e o movimento *hippie*. Algumas destas problemáticas extrapolavam a realidade social do Brasil, existindo em outras partes do mundo. Porém, a caracterização dos personagens, com suas gírias e referências, trouxe ao seriado aproximação do dia-a-dia de brasileiros comuns.

#### *II.6. Análise das problemáticas gerais*

Como visto, *A Grande Família* tinha episódios que tratavam de problemas envolvendo um ou dois personagens e apresentavam como o resto da família interferia na situação até que todos achassem uma solução positiva ao final. Havia também os capítulos que abordavam uma questão geral, envolvendo todos os familiares.

Sobre as problemáticas gerais, serão analisados três episódios, dois roteiros e um telefilme, respectivamente: “Papai é o maior” (05/04/1973), “A família vai bem, obrigado” (19/07/1973) e “Pesadelos de uma noite de verão” (20/03/1975). Busca-se como foram apresentados os temas que envolveram a família toda e quais soluções foram encontradas pelos Silva.

## II. 6.1. “Papai é o maior” (05/04/1973)

- Temas:

Tema Central: Dificuldades financeiras.

Subtemas: Relações familiares; problemática do idoso.

- Sinopse:

O episódio mostrou a chegada dos Silva ao Jardim Bela Vista e a estranheza de todos em relação às condições precárias de moradia do local. Os personagens chegaram a casa carregando roupas e objetos de luxo, o que contrastou com o modesto lar novo. A família era grande demais para a pequena residência, não havendo quartos suficientes para todos. Os personagens, então, enfrentaram a difícil tarefa de anunciar ao avô que ele teria que dormir no sofá da sala.

- Análise:

“Papai é o maior” foi o primeiro roteiro escrito por Vianinha. Demonstrou, claramente, que a família passava por dificuldades financeiras. A partir dos pares da Censura Federal em relação ao seriado, foi possível perceber que em sua primeira fase, os familiares já vinham enfrentando problemas financeiros. Porém, a partir da entrada de Oduvaldo Vianna Filho, a situação se radicalizou, na medida em que os Silva, antigos moradores de Copacabana, se mudaram para um conjunto habitacional, no bairro de subúrbio fictício do *Jardim Bela Vista*<sup>223</sup>.

A chegada dos personagens à casa nova anunciou um estilo de vida mais promissor anterior à mudança. A entrada de Nenê e Bebel foi descrita da seguinte maneira: “Nenê está com casaco de pele, traz coisas no braços. Aparelho telefônico, copos de cristal, vasos. Bebel, com um chapéu de gala na cabeça, também tem os braços carregados - vitrola portátil, porta retrato com foto de Agostinho”. Posteriormente, Agostinho chegou de casaco de inverno e varas de pescar na mão. Lineu também

---

<sup>223</sup> O nome do bairro é uma ironia, na medida em que a *bela vista*, de fato, estava em Copacabana.

apareceu com casaco enorme e segurando quadros. O ambiente não condizia nem com as vestimentas, devido ao calor nem com objetos de valor.

As primeiras a entrarem na nova casa foram Nenê e Bebel. Ambas se espantaram com a sujeira da casa, pois fizeram a limpeza no dia anterior. Depois um vizinho, que se mudara na semana passada, apareceu e explicou o motivo de tanta poeira: havia uma pedreira perto do conjunto habitacional. Tal vizinho, nos episódios posteriores, seria conhecido como o presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira. Nenê, depois Lineu e Júnior, falaram sobre a ilegalidade de uma pedreira em área urbana. O filho intelectual, com o seu perfil revolucionário, disse ser necessária a organização de um movimento de moradores, cogitando a possibilidade de escrever uma carta à ONU. Esta passagem é cômica, devido à impertinência em relação à instituição à qual o protesto deveria ser encaminhado.

A sátira aos personagens apareceria em todos os episódios do seriado, sempre havendo um exagero caricatural de suas personalidades. Aliás, “Papai é o maior” evidenciou o perfil dos sete protagonistas, só não há como saber até que ponto houve mudanças em relação às suas características na primeira fase do programa. Além de Júnior como contestatário, Nenê apareceu preocupada com as atividades domésticas; Bebel não tirou seu chapéu de luxo, mesmo no calor; mãe e filha se apresentaram como, extremamente, sentimentais; Agostinho surgiu como o malandro que não gostava de trabalhar; Seu Flor foi mostrado como irônico; Lineu como o provedor financeiro do lar; por fim, Tuco como o dorminhoco, *hippie* e desligado.

Retomando a sequência do episódio, as duas primeiras a chegar passaram aspirador de pó na casa. Em meio ao barulho do aspirador, da pedreira e de uma buzina que tocou com frequência<sup>224</sup>, Bebel repetia tudo o que Nenê falava. A princípio parecia que era porque uma não conseguia escutar direito a outra, mas depois a filha justificou as repetições da seguinte maneira:

“Nenê: (desliga o aspirador) - Bebel, eu acabei de dizer isso.

Bebel: - ... E daí? Tenho que pagar direito autoral?... Gosto de repetir o que os outros dizem, ora... Não preciso pensar tanto, facilita, a vida já é tão emaranhada...”

---

<sup>224</sup> Embora a buzina tenha deixado de aparecer nos episódios seguintes, a pedreira foi elemento permanente em inúmeros episódios do seriado a partir de então.

A partir do trecho, Bebel foi apresentada como alguém que tinha preguiça de pensar, sem originalidade. Repetiria a fala de outros personagens ao longo do episódio. Aliás, o recurso à repetição, não apenas de falas como nesse caso, mas também de determinadas ações foi muito usado em *A Grande Família*. O seriado usava-o como piada e algumas vezes até como *farsa*. Era um modo de identificação com o público que passaria a reconhecer alguns jargões. Por exemplo, em “Papai é o maior”, Nenê falou, em determinado momento, enquanto toda a família estava sem móveis, que sentia falta da televisão e do Tarcísio Meira. Lineu respondeu o que seria o futuro jargão: “Modere-se, Nenê”.

O personagem seguinte a entrar em cena foi Agostinho. Pela semelhança entre as casas do conjunto habitacional - característica bastante criticada ao longo do episódio -, entrou por engano na casa de uma vizinha que tomava banho. Por sinal, o mesmo aconteceu com Seu Flor e Lineu e todos ouviram reclamações inconformadas da vizinha, havendo, novamente, o recurso à repetição.

Logo na chegada de Agostinho, ficou evidente seu apreço por jogos de azar, costume típico do perfil do *malandro*. Nenê se questionou de onde poderia vir o barulho constante de buzina e seu genro, prontamente, respondeu: “- Ali onde tem a Loteria Esportiva, duas casas depois tem o ponto do bicho, depois tem uma oficina de regulagem de buzina... Explosão de dinamite, buzina... Parece que a gente mudou pra dentro da torcida do Corinthians... Ha ha ha... Essa foi muito boa”. O personagem, que tinha o costume de rir das próprias piadas, já sabia onde se localizavam a Loteria Esportiva e o jogo do bicho. Na passagem, houve também uma referência à grande torcida do Corinthians. “Papai é o maior”, assim como todos os episódios de *A Grande Família*, não escapou à regra de apresentar inúmeras citações e referências de aspectos do cotidiano dos anos 1970. Silvio Santos e a novela *Selva de Pedra* foram dois exemplos do roteiro em questão. Além disto, também houve menção à guerra do Vietnã (1955-1975), que acontecia no momento da escrita do roteiro.

Seu Flor foi o quarto membro da família a surgir. Carregava consigo gaiolas de passarinho. A chegada do avô apresentou uma dificuldade para a família: não havia um quarto para ele. Desse modo, o principal problema a ser resolvido em “Papai é o maior” foi o de como contar a Seu Flor que ele teria de dormir na sala. O primeiro a se prontificar em dar a triste notícia foi Agostinho que disse não ter dito antes, porque

“ninguém me pede nada quando é assunto de família”. O marido de Bebel usaria esse argumento em outros episódios subsequentes.

Antes da chegada de Lineu, Tuco e Júnior, veio a mudança. Entretanto, houve um problema, os móveis da família foram trocados e levados para outro Estado, enquanto os Silva receberam brinquedos de um parque de diversões: cavalinhos, automóveis de brinquedo e tiro ao alvo. Os roteiristas fizeram piada de portugueses nesse episódio - aliás, nada mais tipicamente brasileiro do tal tipo de anedota -, na medida em que o encarregado de mudança era lusitano e não entendia que houve um engano. Foi preciso Lineu chegar para explicar a situação e dizer: “- Amigo, amigo, procure me acompanhar com calma, concentre-se, dê tudo de si, procure seguir meu raciocínio: isto é uma casa de família, portanto, nós queremos móveis e não automovezinhos, portanto, houve um engano”. Mesmo assim, o encarregado só tomou uma providência quando Lineu ameaçou processá-lo, a empresa de mudança, o Orfeão de Portugal, a Portuguesa de Desportos, além de devolver os restos mortais de Pedro I<sup>225</sup>.

Antes de resolver o problema da mudança, Lineu chegou de táxi e pediu dinheiro trocado para pagar o chofer, pois só tinha uma nota de cem. Além disso, orientou Bebel e Agostinho a buscarem a louça que deixou dentro do carro. Fica, novamente, evidente que a situação financeira dos Silva era mais promissora antes da chegada ao Jardim Bela Vista. Nos episódios seguintes, não haveria qualquer referência a uma vida de maior conforto anterior, o que prova que “Papai é o maior” foi o marco inicial de uma nova família que não faria mais alusão a um passado que, com o tempo, pareceria ao espectador que nunca existiu. Este roteiro foi o *rito de passagem* para um novo programa que trouxe como uma de suas problemáticas centrais o empobrecimento da classe média brasileira, no contexto da crise do milagre econômico, tendo como representantes os membros da família Silva e seus vizinhos do conjunto habitacional.

Quando Tuco apareceu, mostrou o seu estilo ao chegar de mochila nas costas e guitarra elétrica na mão, sem qualquer casaco de inverno como os outros membros da família. O caçula desatento perguntou aos familiares se eram malucos por terem se esquecido dele na casa antiga e Nenê explicou que fazia duas semanas que alertava sobre a mudança. Apesar de desligado, ambivalentemente, Tuco se comportou como o

---

<sup>225</sup> Os restos mortais de D. Pedro I haviam vindo para o Brasil, no ano anterior ao episódio, em 1972, devido às comemorações do sesquicentenário da independência.

*maluco da aldeia* ou *bobo da corte* ao ser o único que percebeu a real situação pela qual a família estava passando no novo lar e começou a rir. Ao ser questionado por Lineu o motivo do riso, disse:

“- Pô, pai, você com esse casacão, cheio de quadro na mão parece um *hippie* em feira de artesanato, mãe de casaco de pele muito escaldada, Bebel mandando ver um chapéu, avô com gaiola de passarinho na mão no meio de uma porção de cavalinhos e automoveizinhos... Essa é a família que eu sonhei... Essa família é um barato... (Ri feliz. Risos)”.

Quando faltava apenas a chegada de Júnior, a família conversou, propriamente, sobre as precariedades da casa. Lineu percebeu que dava para escutar o barulho de vizinho escovando os dentes e concluiu com Nenê que as paredes eram muito finas. O marido, então, perguntou à esposa “... - O pessoal não gostou muito da casa, não é?...”; ela, prontamente, responde que “- Todo mundo adorou a casinha, Lineu. Adoraram”. Os familiares já haviam reclamado com Nenê sobre os problemas do novo lar, mas a matriarca, com sua característica apaziguadora, pediu para que não houvesse reclamações na frente de Lineu.

Após a conversa de Lineu e Nenê, houve a descrição do comportamento dos personagens em um dos quartos: “Seu Flor e Agostinho atiram em rifle de rolha na cara de Tuco que dorme num balcão de tiro ao alvo montado no quarto. Bebel marca pontos. Tuco faz como quem espanta mosca quando leva o tiro”. Esta passagem mostrou, claramente, a concepção valorizada por Vianinha acerca da capacidade de rir dos próprios problemas; neste caso, sob o impacto da queda do poder aquisitivo da classe média. Os familiares foram capazes de se divertir em uma situação, completamente, desconfortável, em uma casa pequena e sem seus devidos móveis. Por sua vez, Agostinho fez aposta com Seu Flor sobre quem acertaria o alvo do olho de Tuco e conseguiu dez cruzeiros. O genro de Lineu arranjoy mais dinheiro ainda ao pegar cem cruzeiros do sogro para comprar sanduíches e refrigerantes e não devolver o troco.

Após o retorno da compra do lanche, Nenê e Lineu se encontravam em um aposento diferente de Bebel, Agostinho, Tuco e Seu Flor. Estes começaram a seguinte conversa, toda escutada pelo casal:

“Bebel: (Voz) - A que horas chega a mudança?”

Agostinho: (Voz) - Acho que só amanhã.

Bebel: (Voz) - E eu não vou tomar banho, meu Deus?

Agostinho: (Voz) - Banho? Não tem um encanamento funcionando nessa casa. Porcaria de casa. Um pardieiro.

Bebel: (Voz) - Psiu, Tinho. Mamãe pediu pra você não falar mal da casa na frente do papai.

Agostinho: (Voz) - Não estou na frente dele. (Tempo) E é um pardieiro mesmo. Mal iluminado...

Seu Flor: (Voz) - Tudo material de 2ª, daqui uns três meses a casa vai estar que parece que entrou na Guerra do Vietnã...”

Tuco ainda complementou dizendo que as casas eram todas iguais e que isso “é muito neurótico, muito conformado”. Posteriormente, Nenê, chateada, fez sinal aos familiares de que Lineu escutava toda a conversa. Quando este entrou em cena, a família elogiou a casa, havendo a regeneração subsequente à degeneração. Tuco, por exemplo, inverteu o discurso e ao tratar das casas do conjunto, comentou: “- O que é mais interessante é que são todas iguaizinhas, dá uma sensação de segurança, de democracia”. Lineu se emocionou e falou, mas não foi escutado por ninguém pelo barulho da buzina, despertando o espectador para o riso em uma cena, inicialmente, comovente. Repetiu o que disse:

“- Eu disse que... Eu sei que essa casa não é... Não é aqui que eu gostaria de pôr a minha família... Gostaria que minha família ficasse num lugar que não desse sentimento de inferioridade... Eu sei que não é essa a casa que vocês merecem... Mas é a que eu posso dar... É o resultado da minha vida toda...”

Após a fala de Lineu todos se emocionaram, inclusive, Agostinho que devolveu o troco dos sanduíches, exceto quinze cruzeiros que usou para uma “fezinha no jacaré”. Nesse momento, Júnior entrou carregando livros, demonstrando ser estudioso. Logo ao chegar, já reclamou da precariedade da casa e disse ao pai:

“- Qual é, cara? Qual é? Ficou matusca? Mas que palhoça é essa que você comprou, cara? Não tem condução, quando chove, inunda! Em vez de comprar uma casa destas de construtor, você devia era processar ele! Uma casa construída em cima de uma outra, ele pensa que a gente é abelha? Réstia de cebola? Como é que tu aceita um troço desse, Lineu Silva? Não pode se submeter assim!”

Júnior ainda reclamou da pedreira e depois Bebel contou o desabafo do pai sobre a impossibilidade de comprar algo melhor. Júnior, assim como os outros, teceu elogios

à nova casa, dizendo ser “aconchegante” e “brasileirinha”. Este fato mostrou o amor entre os familiares, que sempre possuíam a capacidade de reconhecer um erro e tentar resolver a situação da melhor forma possível, ou seja, buscavam regenerar após degenerar.

Após a explicação da dificuldade financeira apresentada por Lineu, durante a noite, toda a família se reuniu na sala, sentados em jornais, exceto Tuco que dormia em uma tenda de *camping*. Os encarregados da mudança levaram embora o parque de diversões, mas ainda não trouxeram os móveis corretos. Bebel, em momento de chamego com Agostinho<sup>226</sup>, questionou sobre a possibilidade de dormirem em sua “caminha”. Tuco, já acordado, faz um discurso: “- Ui, como vocês pequenos burgueses são chatos. Não conseguem viver sem caminhas, movinhos, tapetinhos, panelinhas. Como vocês são pouco livres. Vocês são ridículos”. Júnior, que, geralmente, era quem discordava de modo direto do irmão, o chamou de palhaço e o criticou por estar em “cabinha” dentro de casa. Ao notar sua ambivalência, o caçula se defende dizendo que estava fazendo *camping* e que gostava de novidade.

Como os familiares não tinham onde dormir, Lineu sugeriu que os homens da família se juntassem a ele e batessem na porta dos vizinhos para pedir emprestado tudo o que servisse como colchão. Tuco disse sentir vergonha e Júnior falou “- Ô, jovem, você não acabou de dizer que gosta de novidade, de coisas imprevistas...?”. O irmão respondeu dizendo: “- ... É mesmo, eu disse sim... Mas eu sou contraditório paca mesmo”. Ainda que esta fala ridicularizasse o perfil do *hippie*, Tuco quem foi capaz fazer uma análise de si mesmo e se reconhecer como contraditório. Afinal, os sete protagonistas possuíam momentos de incoerência e ambivalências, assim como todo ser humano, mas foi o avoadado *bobo da corte* que melhor conseguiu se autoavaliar.

O politicamente correto Júnior perguntou à mãe se falaram com Seu Flor sobre a situação do quarto. Nenê disse que ninguém teve coragem, nem mesmo o próprio Agostinho que havia se prontificado a dizer. Júnior, então, decidiu comunicar ao avô e acrescentou que era preciso “ter coragem de enfrentar as situações delicadas, ora!”. O neto se aproximou do ancião, mas ficou nervoso. Seu Flor perguntou se Júnior estava com dor de barriga ou se ia pedi-lo em casamento, pois o neto segurava sua mão. Júnior

---

<sup>226</sup> Bebel e Agostinho se comportavam como recém-casados. Possuíam uma relação de muito carinho. Com o tempo, embora permanecesse defendendo o marido, Bebel passou a ser menos tolerante com o jeito malandro de Agostinho e o casal brigou com mais frequência.

disse que tinha uma coisa que não era boa para dizer, mas, no fim, só teve coragem de perguntar que horas eram. O avô disse espantado: “- Interessante. Não entendi por que é que perguntar as horas não é uma coisa boa...”. Esta passagem mostrou a ambivalência e o lado humano de Júnior que, inicialmente, criticou a falta de coragem de contar sobre a questão do quarto para Seu Flor, mas, ao fim, não conseguiu tocar no assunto para não magoá-lo. Júnior conversou com o pai e ambos decidiram que quem precisava falar com Seu Flor era Lineu. O filho acrescentou que “Infelizmente, pai é pra essas coisas...” e os dois se olharam compreensivos.

A falta de coragem de falar com Seu Flor fez com que Tuco, Júnior, Nenê e Lineu dormissem na sala, Agostinho e Bebel em um quarto e o avô em outro. Às quatro e meia da manhã a campainha tocou e chegou a mudança. O recurso à ironia das situações corriqueiras foi muito usual em *A Grande Família*: os móveis tão esperados chegaram, contudo, em um momento inconveniente, no meio da madrugada.

Júnior, Bebel e Agostinho se mobilizaram e ajudaram na mudança, enquanto Tuco, como de costume, permaneceu dormindo. Nenê pediu para os carregadores terem cuidado com sua cristaleira, mas o objeto quebrou. Este fato serviu como um marco na mudança de vida da dona-de-casa: seu objeto de luxo mais valioso foi quebrado justo no momento em que sua família, efetivamente, se proletarizou.

Seu Flor procurou seus móveis e não os encontrou. Revoltado, chamou o encarregado da mudança de incompetente e ameaçou processá-lo. A família chegou aos poucos. Finalmente, Lineu contou que vendeu os móveis do avô e os dois dialogaram:

“Seu Flor: - Como é que é? Vendeu meus móveis?”

Lineu: - ...Seu Flor, essa casa só tem três quartos e essa família existe por sua causa, o senhor é um homem generoso, gosta de alegria, merecia um palácio... Mas essa casa só tem três quartos...

Seu Flor: - Mas eu já escolhi o meu. Pode trazer os móveis. (Silêncio. Bebel meio chora. Nenê faz força pra não).

Lineu: - ... Seu Flor, a culpa é minha... Tenho quase cinquenta anos e o máximo que eu consegui foi essa casa com parede de papelão, só com três quartos... Mas o Agostinho e a Bebel precisam ficar juntos, os meninos precisam de um quarto só pra eles pra estudar, ler, guitarra... Eu e a sua filha vivemos juntos, precisamos de um quarto... Para o senhor, Seu Flor, só ficou a sala...

Seu Flor: (Tempo) - Na sala, é...?

Lineu: - Acho que essa foi a coisa mais cruel que fui obrigado a fazer na vida, Seu Flor, fora tomar óleo de rícino... (Todos sérios).

Seu Flor: - Na sala, junto com a televisão... Vou morar na sala... Eu e o Tarcísio Meira... (...) (Tempo). É. Esse negócio de ficar velho não é um bom negócio. (Tempo) Mas está certo, ora! Que choradeira é essa? Vocês queriam que eu ficasse aonde? Na cozinha? No banheiro? Tenho que ficar na sala que é um lugar elegante ora! (Nenê corre para o pai. Abraçam-se. Bebel também vai. Júnior põe a mão no ombro do pai em sinal de admiração. Tuco dorme em pé)”.

Posteriormente, Seu Flor falou a Lineu: “- Olha, você como veterinário, pode não entender nada de bicho... mas de gente você entende... Obrigado”. Lineu questionou se o motivo de o sogro agradecer foi por estar dormindo na sala e Seu Flor respondeu: “- Não. Por ter respeito por mim. Por dizer que eu merecia um palácio. Pegou muito bem”.

Ao final, houve uma explosão da pedreira, todos acordaram assustados, voltaram para a sala e se abraçaram. Lineu disse que o inimigo começou o ataque às seis da manhã e o episódio terminou com toda a família unida e abraçada.

O episódio inaugural do seriado, a partir da incorporação de Oduvaldo Vianna Filho à equipe, apresentou ao público o perfil da comédia de costumes que perduraria até o final do programa dos anos 1970, mesmo após a morte de seu principal autor. A partir de “Papai é o maior”, *A Grande Família* se aproximou do público através de histórias e personagens facilmente identificáveis com os telespectadores, pela verossimilhança com problemáticas relativas à realidade brasileira. Ainda que a comédia trouxesse elementos do exagero e da *farsa*, os temas do seriado se relacionavam ao cotidiano de pessoas comuns.

“Papai é o maior” traçou a personalidade dos familiares, criou jargões, fez referências populares, usou gírias da época, e finalmente, mostrou que, apesar de todas as diferenças e dificuldades, os membros da família se respeitavam e se amavam, terminado o episódio com um abraço coletivo.

## II. 6.2. “A família vai bem, obrigado” (19/07/1973)

- Temas:

Tema Central: Dificuldades financeiras.

Subtemas: Relações familiares; problemática do idoso.

- Sinopse:

Tuco e seus amigos resolveram fazer um curta-metragem para um concurso colombiano com os Silva para criticar a instituição familiar. Os membros da família ficaram sem jeito diante da câmera, não conseguindo gravar; o tempo foi passando e nada foi dando certo. Posteriormente, a família descobriu o real motivo do filme e se revoltou. Contudo, ao final, Tuco mostrou como que, mesmo com diferentes personalidades, todos sempre conseguiam rir juntos.

- Análise:

Tuco, dois amigos “cabeludos”<sup>227</sup> - Minhoca e Zorro - e a namorada de um deles estavam na copa carregando material de filmagem, como fios, tripés e refletores. Eram cinco da manhã e o caçula acordou os familiares - exceto Júnior que se encontrava no Festival de Ouro Preto<sup>228</sup> -, começando pelos pais.

Na sequência, houve uma cena de muita ironia, pois Tuco sempre foi acordado e não se levantou, ocorrendo, dessa vez, uma inversão de papéis. Quando o filho pediu para o pai acordar e avisou que faria um filme, Lineu respondeu que a *Sessão Coruja* da Globo já acabou - havendo a frequente referência a um programa da emissora - e em seguida disse estar de férias. Tuco respondeu: “- Ô, cara, eu é que digo isso quando não quero ir pra aula. Acorda”. O pai retrucou, novamente, com uma resposta típica do caçula: “- Eu quero dormir... O Instituto de Veterinária acabou, foi demolido porque o metrô vai passar lá...”. O apelo e a referência às obras do metrô foram frequentes nas falas de Tuco, em inúmeros episódios do programa.

Ao ser acordada, Nenê estranhou e disse: “- Tuco? Você me acordando? Está errada essa história... eu é quem vivo te acordando...”. Em seguida, acrescentou que havia vinte anos tentava acordá-lo e não conseguia e, pela primeira vez, falou que o

---

<sup>227</sup> O termo “cabeludo” era uma forma comum de se referir aos *hippies*, no período.

<sup>228</sup> É possível que Osmar Prado tenha precisado se ausentar, temporariamente, das filmagens, porque durante o intervalo de cerca de um mês, Júnior esteve no “Festival de Ouro Preto”.

filho estava de férias e podia dormir até meio dia. O estranhamento também ocorreu com Seu Flor que, ao ver Tuco levantado tão cedo, disse “Homessa! O Tuco falando sozinho” e suspeitou que o neto estivesse com sonambulismo.

No momento em que o caçula chamou a irmã e o cunhado, haveria a caracterização da personalidade de ambos. Primeiramente, Agostinho acordou narrando seu “pesadelo fortíssimo”: “ - Sonhei que estava trabalhando num emprego, horário integral, sem ar refrigerado, numa janela que bate sol! E com meia hora pra refeição”, evidenciando seu perfil de malandro ocioso. No caso de Bebel, Tuco falou que seria a estrela do filme e a resposta da irmã mostrou sua aspiração pela vida de celebridade: “- Se eu sou estrela de cinema, me acorda meio dia, com o café na cama e não esquece as torradinhas e suquinho de laranja. Laranja pêra, bem douradinha, sim?”. O desejo de reputação e a vontade de ascensão social também apareceram em um momento mais à frente, quando Bebel perguntou se viraram padaria por acordarem tão cedo e disse: “- Ai que pobreza”. Expressão bastante frequente na fala da personagem.

O roteiro, novamente, usou o recurso da repetição. Seu Flor viu que a copa estava cheia de “cabeludo” e contou a Agostinho: “- Não me pergunte por que - mas está cheio de cabeludo na cozinha”. O marido de Bebel não acreditou até ver com os próprios olhos. O mesmo aconteceu com Lineu e Bebel.

Lineu quis saber o motivo de tanto “cabeludo” na cozinha. Tuco contou que, junto a seus amigos, faria um curta-metragem chamado “A família vai bem, obrigado” e explicou aos familiares que trabalhariam no filme. Começou, assim, um diálogo em que a fala dos personagens *hippies* era, praticamente, incompreensível. Nesse momento, houve uma sátira ao seu excesso de gírias, como se conversassem em outra língua:

“Tuco: - É o seguinte, seguir, é simples: teve lá a notícia da Colômbia que ia ter o ouriço todo, entende, então o Cine Clube sacou a gente pra representar aí a turma... entendeu?”

Tempo. Familiares se entreolham.

Seu Flor: - Ninguém entendeu lhufas.

Tuco: - Seguinte, seguin<sup>229</sup>: O Cine Clube Carlitos deu o dinheiro pra nós, e o equipamento é da Produtora Aurora, porque tem o ouriço na Colômbia e a gente é que vai fazer o filme daqui assim... Entenderam agora?”.

---

<sup>229</sup> Tuco, com sua linguagem diferenciada, modificava palavras. Neste caso, reduziu o vocábulo “seguinte” para o neologismo “seguin”.

Nenê só compreendeu que haveria um “ouriço na Colômbia” e Agostinho apenas entendeu que “tem dinheiro no negócio”; em momento posterior, tal personagem insistiria em ganhar cachê da produção. Minhoca e Zorro tentaram explicar melhor, mas não conseguiram. Lineu argumentou que “- Só pode ser isso que se chama falta de diálogo entre as gerações ou então é porque são cinco da manhã, mas eu continuo sem entender rigorosamente lhufas!”. Aqui apareceu a questão do conflito geracional, presente tanto no gênero da comédia de costumes, quanto em outros trabalhos de Vianinha.

Bebel, após fazer anotações em um caderno, foi a única capaz de entender a mensagem dos *hippies*:

“Bebel: (Caderno na mão) - Entendi, entendi - é o seguinte - vai haver um festival de filmes de curta metragem amador na Colômbia. O Cine Clube Carlitos vai concorrer e escolheu eles pra fazer um filme chamado “A Família vai bem, obrigado”. O Cine Clube Carlitos deu o dinheiro pra comprar filme e a Produtora Aurora emprestou o equipamento, câmera, refletores, gravador etc.”.

Agostinho perguntou à esposa se era do FBI - outra referência externa - e Bebel respondeu que “De tanto ouvir eles falarem, a gente aprende”. Esta passagem mostrou uma ambivalência de Bebel. No primeiro capítulo a personagem imitava o que era dito por outros por preguiça de pensar. Neste caso, foi a única a compreender a fala dos *hippies*. Portanto, apesar de acomodada e fútil, Bebel era inteligente e esforçada em determinadas situações.

A família aceitou fazer o filme, mas Lineu pediu que fosse gravado no fim de semana. Tuco e seus amigos explicaram que só teriam o equipamento por um dia e que era preciso gravá-lo de imediato. Após reclamar de ter que faltar o trabalho, Lineu aceitou tirar folga. Agostinho acrescentou dizendo: “- Pra vocês não dizerem que é má vontade, eu também até vou faltar ao meu trabalho pra colaborar com os meninos”. Como sempre, o recurso à ironia foi usado, dessa vez na fala de Seu Flor - personagem mais irônico do programa - respondendo ao comentário do marido de Bebel: “- Você vai faltar ao trabalho, Agostinho? Ah, não. Vai ter outro eclipse de sol no mínimo!”.

A personalidade de dona-de-casa amorosa apareceu na fala de Nenê quando perguntou: “- É só um dia, não é, Tuco? Vê se não faz muita bagunça na casa. Destrói

só uma pequena parte, está bem?”. Mais à frente, pediria, delicadamente, para tomassem cuidado com seu vaso de porcelana e encarregaria a Seu Flor os cuidados de seu aparelho de pratos. No fim, tudo se quebrou.

Outros recursos à ironia e também à ambivalência apareceram em “A família vai bem, obrigado”. Um foi quando Tuco falou que toda a produção estava organizada, mas ninguém sabia onde estavam a câmera e o filme. Outro, foi o momento em que os personagens reclamaram do curta-metragem, mas se envaideceram por estarem diante da câmera:

Nenê: - Que coisa horrível essa ideia do Tuco. Deus me livre. Fazer filme... Ai que calor... Ei, rapaz, não dá pra diminuir esse calor... Que coisa ridícula fazer filme, tenho almoço, compras, trocar roupa das camas... Estou bem, Bebel? Meu cabelo? Acha que é melhor pôr mais sombra nos olhos?

Bebel: - ... Meu Deus que horror essa ideia de fazer filme... Com esse calor vou ficar com pele de tamborim... Ai, meu Deus, qual será o meu melhor ângulo? Sabia que a Greta Garbo só deixava fotografarem ela de um ângulo?

Nenê: - Não me diga, tem negócio de ângulo, meu Deus. Ai, meu Deus. Qual será o meu ângulo? (Se olham no espelho) (Câmera vai aos homens se penteando).

Lineu: - Que coisa ridícula fazer filme, Seu Flor... Detesto esses sujeitos que quando sabem que vão aparecer num filme logo começam a se pentear, põe a melhor roupa...

Seu Flor: - Ridículo. Gente assim é ridículo.... (Põe uma água de colônia).

Lineu: - Que é isso, Seu Flor? Se perfumando?

Seu Flor: - É filme experimental. Vai ver pega cheiro também... (Se afasta. Penteando).

Agostinho: - Tu é um bocado bonito, ô cara. Te segura que tu é bonito demais, tu vai rachar a alma das mulheres da Colômbia, cara. Se segura, Colômbia, que aí vai o Agostinho das Bocas... Mas você dói de tão bonito, cara... (Alto). Vem cá, não tem um cachezinho nesse filme, não, ô Tuco?”.

Enquanto a família se envaidecia, Tuco e Minhoca conversavam sobre o real intuito do filme. O caçula disse que sua proposta era a de fazer uma apresentação da família agindo normalmente, rindo e feliz. O amigo discordou falando que esta nunca ri nem é feliz. Acrescentou: “- Estamos fazendo esse filme pra mostrar que família é um grilo muito louco, negócio do tempo de Vicente Celestino, sacou? Negócio superado, amarradão...”. Tuco explicou que seus familiares não poderiam ouvir que fariam um curta sobre este tema. Em seguida, os dois iniciaram uma discussão sobre filme experimental. Minhoca defendeu que não possuía início e que começava do meio e Tuco falou que era o diretor, sendo quem decidia como seria a sequência. Nesse momento, houve uma piada em relação ao caráter alternativo dos filmes experimentais.

Finalmente, tiveram início as gravações. O primeiro em cena foi Lineu. Ao questionar Tuco sobre o que deveria fazer, recebeu instruções de atividades cotidianas:

“- Faz o que você faz todo dia, pai... chega, tira o paletó, pendura, beija a mãe, solta uma piadinha sobre loteria esportiva com o avô, diz que Bebel está bonita que até parece uma vedete do Carlos Machado, sei lá que mais... dá um tapinha na cabeça do Agostinho pergunta “como vai essa força, genro serviço nota 10”... essas coisas que você faz sempre... Sacou?”

Por causa do nervosismo, Lineu se atrapalhou e confundiu tudo:

“Lineu: - (Entra) Oi, pessoal. (Tira o paletó e vai até Seu Flor) (Dá-lhe um beijo na testa) Oi, Nenê. (Vai até Agostinho) Tá bonito, Agostinho, parece uma vedete de Carlos Machado. (Vai à Bebel e mexe no cabelo dela, empurrando-lhe a peruca) Como vai meu genro nota sem serviço? (Olha para Tuco) Foi bem, Tuco? Dessa vez foi tudo bem, não foi?”.

O restante da família também não agiu de modo natural. Bebel, que atuava com Nenê, primeiro se referiu à mãe como “mamy” e depois como “mamã”, evidenciando sua personalidade de fingir ser elegante. A instrução de Tuco foi que conversassem, com revista na mão, sobre receitas e sugestões. Bebel comentou sobre uma deliciosa torta de chocolate. Nenê percebeu que não havia torta e sim a foto de um homem pelado de costas. Minhoca explicou que comprou a revista *Saúde e Natureza*, a mais barata das bancas e Tuco pediu para a mãe imaginar haver uma torta de chocolate. A cena terminou em piada ao Nenê falar: “- Meu Deus, a torta de chocolate está de frente”. Tuco cortou.

O caçula cortou, igualmente, a cena do avô que, assim como Lineu, confundiu todas as falas. Seu Flor criou o seguinte discurso: “- Eu sou o avô. Nunca acerto na loteria esportiva, mas tenho muito carinho de família. Durmo na sala, mas não me queixo - pelo menos tenho um teto e palavras amigas”. Para deixar a cena mais natural, Tuco pediu para que acendesse um cigarro. Ao ser filmado, o avô falou “-... Eu sou o cigarrinho... deixa eu acender o avô... Nunca acerto na família, mas tenho muito carinho da loteria esportiva... durmo no teto, mas não me queixo...”.

A última cena a dar problema foi a de Agostinho e Bebel. Tuco quis mostrar um momento do casal à noite, com o cunhado de robe e a irmã de *negligée*. Proporcionando um momento romântico, o caçula pediu para que Bebel servisse uísque e orientou que Minhoca pegasse a bebida. O problema era que não havia o destilado na casa e o amigo

*hippie* de Tuco improvisou com vinagre. O casal, sem saber, bebeu e fez careta, impossibilitando o andamento da cena.

O tempo passou e o filme permaneceu estagnado. Os familiares se impacientaram e Bebel falou: “- Não quero mais entrar em filme pobre. Só entro agora em filme *technicolor*”. Tal técnica era moderna para a época, sendo um recurso de coloração da imagem em movimento.

Lineu, igualmente impaciente, foi atrás do filho que se encontrava na copa escrevendo o roteiro. O pai escutou o seguinte trecho: “- Isso é a família. Uma porção de pessoas que pensam diferente, sentem diferente, querem coisas diferentes e ninguém sabe por que - ficam debaixo de mesmo teto. Deve ser por preguiça”. Lineu estranhou o fato de Tuco considerar que a família existia por preguiça, mas o caçula conseguiu disfarçar e nesse momento ainda não descobriu o verdadeiro motivo do curta-metragem.

Em decorrência dos refletores, nenhum aparelho pôde ser ligado, Nenê sem saber, ligou a televisão para ver Tarcísio Meira. A TV explodiu e a família reclamou do escuro até o momento em que Zorro consertou o fusível e acendeu a luz. A matriarca lamentou o fato de não poder ver Tarcísio e disse que sentiria saudade. Logicamente, foi usado o jargão: “- Modere-se, Nenê, modere-se”.

Após o dia inteiro de filmagem, dos dez minutos que o curta-metragem deveria ter, a equipe só conseguiu gravar três. Nesse momento, foi feita a usual referência ao Corinthians, quando Seu Flor comentou que o filme estava mais lento do que o ataque do time.

Pelo problema com a luz, os refletores só poderiam ser ligados no dia seguinte. Depois de relutar, Lineu aceitou faltar, novamente, ao trabalho. Mais uma vez, Seu Flor foi irônico e disse “O Agostinho não se importa, não é Agostinho, se tiver que faltar ao trabalho de novo?”.

Na manhã seguinte, a primeira cena, finalmente, foi organizada: “Cada um faz uma coisa. Lineu estuda contas, Bebel seca o cabelo com o ventilador de vento quente e lê revista. Agostinho pensativo, Seu Flor faz loteria”. Foi mantida a ideia de mostrar os familiares fazendo atividades cotidianas.

A sequência a seguir mostrou a lucidez de Tuco, o *maluco da aldeia*, na análise da personalidade dos Silva. De forma satírica, o personagem *hippie* descreveu cada membro da família:

“Tuco: (No microfone. Fala baixo. A câmera vai mostrando os personagens) - Este é meu pai. Um homem absolutamente normal, portanto - um maluco de pedra. Nunca fez o que quis na vida. E faz contas. Passa o dia fazendo contas. Atualmente, sua maior felicidade, é descobrir um erro nas contas, a favor dele. (Lineu descobriu. Feliz paca) (olha a câmera faz sorrisos. Acena) Este é meu avô. Um homem que tem medo de experimentar a felicidade. Vive fazendo loteria esportiva que xinga sempre. Se ganhar, vai ajudar a família a continuar jogando. Não vai viajar, não vai nem até ao Jardim Botânico. Vive dentro de casa, feito uma geladeira. Arranjou uma namorada e ficou com medo dela. (Seu Flor, sempre sério, quando percebe que está sendo filmado, de tão compenetrado, quebra a ponta do lápis, duas vezes) (Câmera em Agostinho que fala com Seu Flor que lhe dá uma nota) Esse é o meu cunhado. A principal atividade dele é descolar uma nota de quem estiver mais perto. Minto. A principal atividade dele é pensar como é que ele vai fazer pra não trabalhar. Ele é daqueles que pensam que a humanidade é um bando de otários. Preservação e amor à natureza, ele nem sabe o que é. Agostinho, o que é que você acha da natureza?

Agostinho: - Da natureza? Falou. Da Ana Teresa... Gostou do trocadilho? Ana Teresa... Ha, ha, ha... Natureza ... Bem, natureza... Esse negócio de passarinho aí, não é? ... Não sou chegado a passarinho, não ... Parece que curió dá dinheiro... Diz que furando o olho dele, ele descola um canto legal... Sou a favor de furar o olho... Que mais? Natureza... Natureza... Pô, rapaz, diz que cortar árvore clandestina dá um nota, viu? Uma nota preta... (Volta a pensar) Pronto. Nada mais a dizer. Voltou a pensar em como dar um golpe em alguém. (Câmera em Bebel) Essa é minha irmã. Não sabe nada de si mesma. Nunca fez meditação, nada. Mas como ela sabe da vida dos outros. Ela só tem capacidade de viver a vida dos outros. Bebel. Não é a Glória Menezes que é casada com o Paulo Goulart?

Bebel: - Meu Deus, como você é imbecil, que pobreza, e é diretor de cinema. Tarcísio é casado com a Glória. Paulo Goulart com Nicete Bruno, Paulo José com Dina Sfat, Edson França com Nívea Maria, Blota Jr. com Sônia Ribeiro, Eva Vilma com John Herbert, Antonio Marcos e Vanusa, Carlos Machado com Gisela Machado...

Fica falando. Inaudível. Não para de falar.

Tuco: - Ela não vai parar de falar, antes de meia hora... (Entra Nenê) Esta é minha mãe. A maior preocupação dela é a ordem dos bibelôs. Eles devem estar sempre na mesma posição. Não sei por que isso é tão importante. Mas pra ela é fundamental. (Nenê arrumando a colocação dos cinzeiros, bibelôs etc...)

Câmera passa numa fotografia de Júnior.

Tuco: - Esse é meu irmão. O mais louco de todos porque acha que a solução de tudo isso quem tem que arrumar são eles mesmos. É a teoria do cachorro mordendo o próprio rabo...

Câmera vai até Bebel.

Bebel: - Marília Pera e Nelsinho Mota, Elza Gomes<sup>230</sup> e André Villon, Jacira Silva e Walter Campos, o diretor de *Uma Rosa com Amor*, Elza Soares e Mané Garrincha... (Explosão da pedreira com impacto forte e pó caindo) (Ninguém se abala. Todos continuam fazendo o que fazem) Chico Buarque e Marieta Severo, Pelé e Rose, Emerson e Maria Helena...

Tuco: (Baixo. *Off* de vez em quando) - Eles estão à beira do apocalipse, moram ao lado de uma pedreira que explode sem parar (Nova explosão), os peixes morrem no mar, nas lagoas, a vegetação é devastada, aparecem desertos, as cidades poluídas, mas eles não se ligam numa nova vida, continuam de costas para o Deus Sol. Só uma coisa consegue empolgar essa gente: vem cá, o Paulo César deve continuar titular da seleção ou não?

Vozes: - O Paulo César? Com aquele cabelo vermelho? - E daí que ele tem cabelo vermelho. Pasteur tinha cabelo branco! - Flamengo! Flamengo! Flamengo! Tua glória é lutar - Paulo César nunca, tem que pôr é o Mirandinha do Corinthians! - Mirandinha é o bom!”

O trecho acima demonstrou a precisão da descrição do personagem mais aéreo sobre seus familiares. Entretanto, a personalidade de toda a família foi criticada, como se a visão de mundo dos *hippies* fosse a correta. Outro aspecto evidente foi a preocupação destes com a preservação da natureza, questão não tão discutida pela população em geral, na década de 1970, como veio a ser, posteriormente.

Durante o almoço, Tuco e os amigos fizeram filmagem na vizinhança. Seu Flor encontrou o gravador do neto e os familiares, enfim, descobriram o real intuito do filme. Todos ficaram revoltados com a forma com que o caçula os descreveu, começando uma sequência de reclamações marcadas pela ambivalência. Lineu se sentiu traído, chamou Tuco de “paranoico” e falou sobre o fato de ter “um milhão, setecentos e doze cruzeiros e trinta centavos de prestação por mês, incluindo a prestação da casa”. Seu Flor

---

<sup>230</sup> Elza Gomes foi citada como atriz e, ao mesmo tempo, interpretava Dona Juva, a namorada de Seu Flor.

comentou não pensar o tempo todo em loteria, mas, em seguida, fez uma referência à mesma. Agostinho achou muito forte o fato de ser considerado como quem vive pensando em dar golpe em alguém e, por causa disso, exigia o cachê do filme. Bebel chamou o irmão de “palhaço” por dizer que só vivia a vida dos outros e acrescentou: “- Sabe o que o Denner diria pra você - hum, que lixo!”. Por fim, Nenê disse ter sido maldade de Tuco considerar que só pensava na ordem dos cinzeiros e dos bibelôs; em seguida, pediu para o filho desencostar da pia para não tirar o saleiro do lugar.

Os roteiristas de *A Grande Família* escreveram a reação às críticas, demonstrando a justeza das caracterizações feitas por Tuco.

Ainda chateado, Lineu avisou a Tuco que não haveria mais filme e pediu para Nenê ligar para Júnior, pois queria ouvir sua opinião em relação ao ocorrido. Segue a conversa ao telefone e a resposta de Tuco:

“Lineu: - Fala, meu filho, diz... Se o filme é pra mostrar que a família anda se agarrando nela mesma, com medo de sumir e com medo de avançar... Então é bom dar uma cutucada na família... Mas cuidado com que Júnior? Cuidado pra não fazer da vítima o culpado... Boa, Júnior... A família é vítima... Melhor fazer filme contra a violência do mundo, o desamor, bombas... Isso, Júnior o que, meu filho... Isso que eu penso, menino... Boa... O sonho do homem é a fraternidade... Se a humanidade ainda não pode ser uma família só... o homem realiza essa fraternidade dentro de sua pequena família... Mas a família é a lembrança permanente de que o sonho do homem é a fraternidade... Boa, Júnior... Obrigado Paladino... Volta pras férias... Um abraço... Muita saudade também... Abraço... (Desliga) Pronto! Júnior respondeu por mim... Acabou o filme... (Silêncio)

Tuco: - Mas o filme quer dizer isso mesmo - que o homem tem que sonhar sempre com a fraternidade, mesmo que tenha uma vida difícil, careta e quadrada... isso que eu quero dizer - que o sonho é obrigação permanente... e eu acho que vocês deixaram de sonhar..”.

Este trecho abordou outra questão fundamental do pensamento da intelectualidade de esquerda: a fraternidade. Esta foi apresentada como o sonho do homem. O ideal de que a humanidade, futuramente, fosse uma família única também apareceu, o que demonstra que os roteiristas, apesar de narrarem o cotidiano de uma família, se preocuparam com questões macrossociais. Posteriormente, houve o retorno ao espaço *micro*, quando se evidenciou que o exercício da fraternidade era feito na pequena família do homem.

Além da fraternidade, a fala de Tuco acrescentou a necessidade de sonhar. Lineu, então, percebeu que seus dois filhos tinham razão e perguntou ao caçula o que

faltava para a finalização do curta, que respondeu: “- Nada. Só uma cena de vocês rindo, dando gargalhada...”. Posteriormente, explicou que, enquanto a família ria, diria: “- Eis a família rindo. Sem saber do quê. Mas é minha família. E eu rio com eles. Mesmo sem saber do quê. Por que pra rir, a gente não precisa saber do quê...”. Acrescentou que entraria em cena junto dos familiares e também riria “feito um imbecil”, deixando Nenê e Bebel emocionadas.

Minhoca considerou o final “careta”, o que evidencia o fato de que mesmo sendo *hippie*, Tuco não deixou de valorizar a família, diferentemente de seus amigos.

O episódio terminou da seguinte maneira:

“Tuco: - Vamos lá. Obrigado, hein? Atenção. Luzes Câmera. Ação. Vamos rindo. Feito imbecil. Vamos lá... (Fala ao microfone enquanto a câmera de TV fita o que a câmera de filme mostra. Eles rindo feito bobos) Eis a família rindo. Sem saber do quê. Mas é minha família. E eu rio com eles. Mesmo sem saber de quê.. Por que, pra rir, a gente não precisa saber por quê...

Tuco se coloca ao lado da família. Rindo. Abraçam-se. Câmera focaliza também Júnior rindo. Em cima da cristaleira”.

Ainda que se encontrasse em Ouro Preto, o personagem de Osmar Prado não foi esquecido. A valorização da família, a clara apresentação das ambivalências humanas e a preocupação com a fraternidade, tanto entre os familiares como nas relações de um modo geral, fizeram de “A família vai bem, obrigado” um dos roteiros que mais sintetizaram as características pensadas pelos roteiristas de esquerda sobre o perfil de *A Grande Família*. Além disto, como todo episódio do programa, a brasilidade esteve presente em suas referências ao futebol, à loteria esportiva, ao hábito de assistir a novelas e à própria união familiar, característica comum entre os brasileiros.

### II. 6.3. “*Pesadelos de uma noite de verão*” (20/03/1975)

- Temas:

Tema Central: Dificuldades financeiras.

Subtemas: Relações familiares; relações com vizinhos.

- Sinopse:

A família estava apática e desanimada em um dia de extremo calor, chegando aos 40°C. Pela falta de dinheiro, os Silva não tinham condições de adquirir um ar condicionado, até que Tuco teve a ideia de comprarem um aparelho usado. Agostinho fez a transação e os familiares vivenciaram algumas horas de fresco até descobrirem que o ar refrigerado estava com defeito.

- Análise:

Penúltimo episódio do programa, disponível em fonte audiovisual para a pesquisa. Em seus últimos capítulos, *A Grande Família* passou a ser exibida a cores, como é o caso de “Pesadelos de uma noite de verão” que apresentou uma coloração vibrante.

O episódio se iniciou com um plano geral da copa. Aos poucos os membros da família foram aparecendo, em planos conjuntos e, em alguns casos, em *close*. Suados, sentados à mesa tomando café da manhã, os Silva estavam apáticos e desanimados com o calor de 40°C. Uns se abanaram e outros mantiveram os olhos fechados sentindo a moleza física provocada pelo tempo abafado. Nenê, de vestido e se abanando com seu avental, entendeu a indisposição de todos devido ao calor, porém acrescentou: “- Mas que que há? Vai todo mundo ficar com essas “caras” só por causa do calor?”. Júnior, irônico, perguntou se a mãe queria que o aplaudissem.

Ao longo do café da manhã, o único assunto familiar era o tempo quente. Com expressão de deboche, Seu Flor reclamou porque foi acordado durante a noite por Lineu para informá-lo de que estava fazendo muito calor. Também resmungou pelo fato de a “prenda” do Agostinho ter carregado seu ventilador. O malandro, em *close*, com os olhos fechados, abriu-os, levemente, dizendo: “- Problemas da Chiquinha, Seu Floriano, da Chiquinha”. Chiquinha era a bebê do casal Bebel e Agostinho. Ao longo do episódio, houve o recurso usual à repetição, desta vez com o pai aproveitando o fato de sua filha ser pequena para usufruir, primeiro do ventilador de Seu Flor, e depois do aparelho de ar condicionado que a família iria comprar.

Bebel entrou em cena e contou que Chiquinha estava cheia de brotoeja, parecendo “um filhote de jacaré”. Neste momento, assim como em muitos outros, houve o som de risadas extradiegéticas, recurso comum em *A Grande Família* e herança das *sitcoms* norte-americanas. A personagem complementou dizendo que o ventilador arrumado por Agostinho tinha “cara de ventilador, pá de ventilador, jeito de ventilador” e não ventilava. O comentário irritou Seu Flor que chamou a neta e seu marido de mal agradecidos, pois criticaram seu ventilador após terem “ouvido aquele barulhinho gostoso: vuuuuuuuuuu”.

Houve corte para Nenê ao lado de Lineu. A matriarca perguntou se a família não tinha outro assunto para falar além do calor e, evidenciando a característica ambivalente, existente em todos os personagens, prosseguiu: “- Daqui a pouco vão me lembrar que eu tenho que fazer o almoço nesse calor”. Júnior perguntou para a mãe sobre que outro assunto falar, ao perceber que Nenê ficou sem resposta, concluiu que se todos sofriam com o calor, era justo falar sobre ele, pelo menos para desabafar. Em seguida, Agostinho, ainda de olhos semiabertos, fez trocadilho: “- Por falar em desabafar, está um bocado abafado aqui, não está não?”

Lineu, ao lado da esposa, disse que todos deveriam xingar bastante o calor para absorverem a “realidade calorenta” e depois sonharem com “pinguim pulando na neve, temporada na Suíça, Polo Norte”. Tuco, com seus neologismos, falou que preferia sonhar com um “tremendovisk aparelho de ar condicionadex”. Após algumas reclamações por parte da família que, devido às dificuldades financeiras, sabia não ter condições de comprar o aparelho, Júnior concordou que seria ótimo ter como sonho um ar condicionado: “- Aquele ventinho acolhedor, aquele zumbido hipnótico, eu aprovo inteiramente a sua ideia”.

Em *close*, Nenê disse que, já que estavam sonhando, poderiam sonhar com um aparelho em ar condicionado instalado na casa. A partir de então, começou a tocar uma música instrumental lenta, com som de saxofone, embalando o desejo coletivo da família. Agostinho, então, sugeriu que fizessem o sonho se tornar realidade e comprassem um aparelho de ar refrigerado. Seu Flor, sempre sarcástico com o marido de Bebel, falou que deram o direito de Agostinho sonhar e ele mais que depressa transformou o sonho em piada. Bebel, tão ambiciosa quanto o marido, o defendeu argumentando que ele apenas sonhava mais alto.

Nenê pediu para o marido fazer um balanço dos gastos na tentativa de ver a viabilidade da aquisição do aparelho. Fumando, Lineu disse que os familiares estavam loucos e que só um irresponsável como Tuco ousaria sugerir um ar refrigerado nos sonhos da família e somente outro irresponsável como Agostinho mandaria comprar.

Ainda ao som do saxofone, houve uma transição de planos indicando passagem de tempo. Apareceu Lineu sentado em uma das poltronas da sala, cercado pelos familiares. Fazia contas e concluiu que se ficassem quinze dias sem comer carne, conseguiriam economizar mil cruzeiros. Seu Flor se espantou e perguntou: “- Mas mil cruzeirinhos virgens?” Em seguida, Nenê perguntou se havia alguma coisa mais necessária a ser comprada pela família. Lineu respondeu de forma afirmativa, porém, acrescentou que se cada um fizesse uma lista com suas necessidades individuais, mil cruzeiros dariam “apenas para a entrada”. A fala de Lineu evidenciou as dificuldades financeiras vivenciadas pelos Silva, no contexto maior da crise do milagre econômico.

Houve nova transição acompanhada de música instrumental. Nenê, como sempre cumprindo as tarefas domésticas, pôs a mesa bufando de calor e se abanando. Os outros personagens se encontravam espalhados pela copa e sala, suados e desanimados. Lineu chegou para o almoço e se espantou com a apatia geral. Disse se sentir em uma “antessala de velório” e perguntou se foram pesquisar preços de aparelhos de ar condicionado. Percebeu que os altos preços eram o motivo da tristeza coletiva. Seu Flor, ao narrar a experiência da ida às lojas, falou: “- A gente chega lá, olha a vitrine, aparelho muito bonito, arrumadinho, a gente olha, sonha com ele instalado aqui em casa e depois fica com essa cara de torcedor do Corinthians em final do campeonato”.

Os membros da família narraram os altos preços dos aparelhos encontrados. Júnior disse que o mais barato que encontrou custava dois mil e cem à vista; Bebel contou que após olhar em oito lojas e muito pechinchar, o menor preço encontrado foi dois mil e cinquenta. Agostinho falou que, graças ao seu poder de persuasão e sua “arte de barganhar”, conseguiria por mil novecentos e cinquenta. A própria autodescrição deste personagem demonstrou sua personalidade malandra. Lineu, então, perguntou para Tuco: “- E o teu?”. Como, usualmente, distraído, o filho retrucou: “- Que meu?”. Logo depois compreendeu e falou que olhou em duas lojas e não tinha, portanto, resolveu voltar para casa porque estava fazendo muito calor. Por fim, Seu Flor narrou sua experiência. Contou que pegou um ônibus “lá em Deus me livre” e que conseguiu

um aparelho por mil e oitocentos. Ficou feliz até saber que não estava incluído o carroto.

Conformado, Lineu consolou a família dizendo que “se ninguém derreteu com o calor, é para provar que o ser humano foi criado para resistir ao calor”. Nenê se aproximou do marido e questionou: “Eu estava aqui pensando com o meu avental, se a gente não pode comprar um aparelho de ar refrigerado à vista, a gente não pode comprar assim, a perder de vista?”

Respondendo à esposa, Lineu disse que não podiam, porque a família já tinha muitas compras parceladas e se comprassem o ar a perder de vista, perderiam o juízo. Avisou que o combinado era “comprou, pum, pagou”. Abraçando os sogros, Agostinho discordou e argumentou que a teoria Carraro era: “- O que se pode comprar a prazo, a prazo se comprará”. Como sempre ironizando, Seu Flor disse que o marido de Bebel não era a favor da prestação, e sim, que o Lineu pagasse a prestação.

Participando da longa discussão acerca da compra do ar condicionado, Júnior afirmou: “- O tutu da família Silva não dá para comprar o bem de consumo. Isso é ponto pacífico, todo mundo sabe. Agora, pergunta-se, prestem bem atenção, pergunta-se: por que a família Silva não compra um bem de consumo à altura da sua dureza?”. Bebel e Seu Flor debocharam. A primeira perguntou se o bem de consumo seriam ventarolas e o avô comentou que estas não seriam um bem de consumo, mas de consolo. No entanto, Lineu concordou com o “paladino” e sugeriu que comprassem um ventilador. Tuco refutou a ideia e sugeriu que comprassem um “aparelho de ar com menos ar”, ou seja, usado.

A sugestão do *maluco da aldeia* foi agraciada por todos. Bebel o chamou de gênio, alguns o abraçaram, e Tuco se esquivando, sem entender a euforia, disse estar brincando. Seu Flor falou para prestarem atenção em Tuco, “porque duas ideias supimpas no mesmo dia era sinal de que ele não estava bom da cabeça”. Como de costume, o personagem *hippie* não levou a credibilidade da família, mas surpreendeu com alguma forma de genialidade.

Agostinho tomou a frente da transação para a compra de um ar usado. Disse que iria procurar um amigo, com quem jogava um “carteadinho”, dono de uma oficina

mecânica que era uma “joia”. Lineu observou que era preciso adquirir um aparelho em boas condições.

Agostinho retornou a casa e anunciou: “- Atenção! Tchan, tchan, tchan, tchan, *surprise*”. Ao seu lado entrou o alto e forte amigo Pedrada carregando uma grande caixa de papelão. Em plano geral, os familiares comemoraram a novidade falando ao mesmo tempo. Em plano médio, Agostinho se dirigiu a Lineu: “- Sograo, o refresco da família Silva” e apontou em direção à caixa. Nenê, com a voz embargada, se disse emocionada.

Lineu, mais sensato, pediu para que Pedrada colocasse o aparelho no chão. Este retrucou: “- Para que no chão se ele vai ficar na parede?”. Houve uma risada geral. O pai de família argumentou acerca das condições e do preço. Agostinho, então, explicou que o amigo queria “oitocentas pratas”, mas que com sua capacidade de negociar, “descolou” só por setecentas e oitenta. Como sempre, Seu Flor implicou com Agostinho de forma irônica: “- O quê? Um desconto de vinte cruzeiros? Tudo isso? Seu amigo Pedrada topou o desconto?”. Pedrada explicou que Agostinho era seu companheiro de ferramenta, de mesa, de biritá, dos cavalinhos e que “estava tudo em casa”. Sobre as condições de pagamento, falou que eram duzentos “mangos” de sinal e o resto em “suaves prestações de duas vezes”.

Mediante a euforia dos familiares, Lineu ponderou comentando que, como era algo trazido pelo Agostinho, deveriam ir devagar. Perguntou se o aparelho funcionava e Pedrada respondeu: “- Isso está melhor que geladeira, é gelo puro”. O pai de família, que assim como Júnior tendia a fazer os mais elaborados discursos, declarou: “- Em virtude das necessidades da família, do esforço do Agostinho, do interesse do vendedor fazendo um desconto incrível de vinte cruzeiros, a minha resposta é negócio feito”. Todos comemoraram.

Começou uma música instrumental. Pedrada suado, e com o peso sob os ombros, perguntou onde deveria instalar o “breguete”. A partir deste momento, cada personagem argumentou que o aparelho deveria ficar em seu quarto. Houve uma sequência com várias transições para os diferentes cômodos da casa. No quarto de Júnior e Tuco, este argumentou que, como teve a ideia da compra de um ar usado, deveria ser o primeiro beneficiado. Júnior concordou com o irmão. No quarto de Nenê e Lineu, o marido defendeu que o aparelho ficaria bem instalado ali, acrescentando: “- O Tuco deu a ideia, mas quem paga o financiamento sou eu”. No quarto de Bebel e Agostinho, o malandro

falou que um teve a ideia, o outro financiou, “mas quem arranhou a pechincha fui eu”. Na sala, Seu Flor disse que o “possante” deveria ficar ali, no local onde circulava o maior número de pessoas.

Em todos os momentos que cada membro da família defendia seus próprios interesses, Agostinho apelou para as necessidades da Chiquinha. No impasse, Lineu ponderou que era preciso resolver esse problema racionalmente, como diria o paladino. Pedrada, segurando o peso da caixa, se estressou e gritou falando que ou a família decidia logo onde instalar ou ele ia levar “esse maldito aparelho de ar condicionado” embora. Acrescentou não ser “barata tonta para ficar andando com isso para lá e para cá”. Lineu percebeu que era humanamente impossível agradar a todos e arranhou a solução de instalar o aparelho no quarto da “Chiquinha do vovô”, tomando a neta em seus braços. Com ciúmes, Agostinho pegou a filha e sorrindo falou, “do papai”.

Lineu instruiu que todos deixassem as portas dos seus quartos abertas para pegarem um “fiapinho de ar”. Júnior disse que a decisão do pai foi salomônica, na medida em que Chiquinha precisava muito mais do que eles. Seu Flor, de implicância, argumentou que só se opunha ao fato do Agostinho também dormir naquele quarto.

Com música instrumental de transição, todos estavam no quarto de Agostinho, Bebel e Chiquinha. Ao martelar a parede, um cano foi estourado jorrando água pelo cômodo. Houve o recurso de provocar o riso no telespectador através dos problemas cotidianos de uma família proletarizada, a partir do vazamento. Por causa desse problema, a música instrumental foi sobreposta por uma mais agitada, passando a sensação de tensão. Enquanto Bebel gritava, Tuco, com sua personalidade de maluco, pulou eufórico: “- É petróleo, é petróleo”, em um contexto histórico de crise internacional deste recurso mineral.

No terceiro bloco, Pedrada instalou o aparelho, deixando os familiares animadíssimos. Houve transição musicada mostrando Lineu contando as notas e dando o pagamento para o amigo de Agostinho. Pedrada ficou sério e marrento e falou: “- Eu ainda fui camarada, não cobre o carreto, não cobre a instalação e não cobre o individual. Isso é um negócio de pai para filho”. Avisou a Agostinho para que não pedisse outro negócio deste, porque senão iria “engrossar” com ele. Pedrada foi embora emburrado. Com sua ironia fina, Seu Flor comentou: “- Viram a finura? Gente fina é outra coisa, é ou não é?”

Uma nova transição musicada mostrou todos os personagens aproveitando o frescor no quarto de Bebel e Agostinho. O aparelho de televisão, que ficava na sala, foi transferido para o cômodo. Nenê assistia TV quando o marido perguntou se ia demorar a sair a comida. Ninguém quis sair de perto do ar refrigerado; Agostinho brincou falando para alugarem o resto da casa e todos morarem em seu quarto. Nenê disse que se a deixassem levar o fogão, ela topava. Mais uma vez o papel de dona-de-casa de Nenê foi enfatizado. A não ser de Bebel, a matriarca não recebia ajuda nas atividades domésticas. Nenhum homem se prontificava em auxiliá-la neste sentido.

Lineu, novamente, apressou a esposa pedindo para servir a “gororoba”. Argumentou que se a comida não saísse, para aproveitarem “esse clima temperado”, teriam que renunciar “a fome tropical”. Nenê se levantou para ir à cozinha, até que parou e pediu silêncio, pois era o momento da entrada de Tarcísio Meira na novela. Sorrindo, disse que veria seu ídolo “de mandíbula refrigerada”. Houve corte para Lineu com expressão de impaciência.

Após uma rápida música de transição, Nenê abriu a porta para o presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira e Seu Ângelo dos Esgotos. Com a desculpa de que estavam passando e resolveram fazer uma visita, Nenê os convidou para entrar e contou que estavam todos no quarto. Provavelmente, já sabendo do aparelho de ar condicionado, mas se fingindo de bobo, o presidente perguntou: “- No quarto? Tem alguém doente, Dona Nenê?”

Ao chegarem ao cômodo, além dos Silva, havia duas vizinhas - mãe e filha - e um menino. Ângelo dos Esgotos, com seu sotaque italiano, falou às visitas que resolveu fazer uma visitinha rápida. A vizinha mais velha contou que passava e resolveu visitar os Silva. Sua filha retrucou: “- Que isso, mãe. A senhora não falou: ‘- Vamos lá na casa da Dona Nenê pegar um arzinho condicionado?’” A mãe fez cara feia e empurrou a filha, Ângelo dos Esgotos sorriu e Lineu fez expressão de contrafeito. Esta passagem mostrou que, assim como os protagonistas do programa, os vizinhos também passavam por dificuldades financeiras. Não tinham condições de comprar um ar condicionado, então, para aliviarem o mal-estar do calor, visitavam a família do conjunto que possuía o aparelho. Houve outro caso, em roteiro anterior, em que apenas os Silva possuíam um telefone residencial. Deste modo, os vizinhos sempre apareciam para fazer ligações

telefônicas. A relação com a vizinhança é uma característica comum no subúrbio/periferia.

Novamente, houve música de transição. Tuco abriu a porta por onde entraram dois *hippies*: uma moça que o beijou na boca e um amigo com um violão que perguntou pela “brisa refrescante”. Quando passaram pelo corredor, Agostinho impediu a passagem dizendo: “- No meu quarto não entra mais ninguém. Lotação esgotada”. A jovem retrucou: “- Oh meu, faz revezamento. Tira os que já se refrescaram e bota os calorentos que estão aqui morrendo de calor”.

Em outra transição, apareceu um terceiro *hippie* ao lado de Ângelo dos Esgotos na cozinha, mexendo na geladeira. Seu Flor ironizou: “- Quer dizer que vocês vem filar o ar, aproveitam e também querem filar o sólido, não é?” Ângelo se disse com a garganta seca precisando de uma cervejinha. O outro visitante foi ainda mais sem educação e, após abrir o armário de mantimentos, disse aceitar “uma cervejinha, um queijinho, uma salsichinha” ou “qualquer coisa que cair, vai bem”. Seu Flor em *close* fez bico. Esta expressão era muito comum na interpretação de Brandão Filho, ator do personagem.

Nova transição. O quarto de Bebel e Agostinho estava lotado de vizinhos; alguns familiares estavam em pé, porque não havia espaço para sentar. O presidente da Associação dos Moradores contra a Pedreira parabenizou Lineu, pois o “arzinho” estava muito bom. Entretanto, considerou que deveria ter comprado um aparelho mais “bonitinho” e menos “marombado”. Concluiu que era de segunda mão. Lineu olhou o vizinho de lado em sinal de desaprovação. Houve corte para a chegada afoita de Cacá, amigo de Seu Flor, procurando pelo guarda noturno. Ao vê-lo sentado da casa dos Silva, repreendeu: “- Lá fora está uma briga tremenda. O pau está comendo lá fora e você aqui?”. O guarda argumentou estar muito calor na esquina. Pressionado, foi embora e cedeu lugar a Cacá no cômodo refrigerado.

O excesso de vizinhos na casa da família mostrou outra suposta característica do dia-a-dia no subúrbio e outras áreas carentes, a fofoca. Quando algo de diferente acontecia, toda a vizinhança acabava sabendo. No caso de *A Grande Família*, rapidamente, os moradores do Jardim Bela Vista descobriram que os Silva haviam comprado um ar condicionado e foram aproveitar o ambiente refrescado.

À meia-noite e dez, Bebel avisou o horário aos vizinhos, na tentativa de fazê-los perceberem a necessidade de ir embora. Em tom de deboche, Seu Flor complementou: “- Pois é. Daqui a pouco vai terminar a *Sessão Coruja*, a coruja vai dormir e vocês vão ficar aqui fazendo o plantão dela, é?” Novamente, houve uma referência à programação da Rede Globo. Lineu foi incisivo dizendo que era preciso terminar “esse piquenique”, porque “assim não dava. Chega”. Ao ouvir a palavra “chega”, Tuco, sempre desatento, entendeu que havia mais alguém chegando e disse que ninguém mais poderia chegar ao ambiente lotado. Lineu falou mais uma vez cobrando o bom senso da vizinhança. Cacá reclamou por ser posto para fora quando acabou de chegar. O provedor dos Silva explicou que não estava colocando ninguém para fora e sim os conduzindo para dentro de suas casas.

Após muita dificuldade em expulsar os vizinhos, Seu Flor e Lineu sentaram na cama do casal Bebel e Agostinho. Este os advertiu: “- Epa, epa, epa, ninguém senta não. A família Carraro agradece a atenção dispensada e já que todos respiraram o seu arzinho siberiano, agora por gentileza, fora”.

Após uma transição marcada por música instrumental lenta, apareceu a sala escura com Seu Flor sonolento se levantando do sofá. Disse para si mesmo que já estava mais ou menos evidente que, com esse calor, não havia aparelho de ar que “desse fresco”. Lineu apareceu na sala; o sogro resmungou perguntando: “- Cadê o fiapinho de ar, Lineu?” O genro suspeitou que Agostinho tivesse deixado a porta do quarto fechada, até que o próprio, junto a Bebel e Nenê também foram para a sala. O malandro indagou: “- Alguém aqui entende de aparelho de ar condicionado? Porque aquele que você comprou de segunda mão, sogrão, pifou”. Lineu, sem entender, retrucou: “- Pifou? Como?” Seu Flor, em *close*, com uma luz batendo em seu rosto como que fazendo uma grande reflexão disse: “- É mau-olhado”, vizinhança de olho grande. Neste momento, assim como em muitos outros, houve o som de risadas extradiegéticas. O avô deu uma explicação, tipicamente, popular para o problema do ar condicionado, na medida em que atribuiu uma explicação supersticiosa a um problema mecânico. A crença, a religiosidade e a superstição são elementos comuns à brasilidade, embora também existam em outras localidades ao redor do mundo.

Após o intervalo, já era dia claro. A família apareceu, novamente, incomodada com o calor. Houve corte mostrando Pedrada consertando o aparelho. Disse que foi um

problema à toa e que com ele não tinha “mosquito”: “quebrou, eu conserto”. Repetiu esta frase tantas vezes que Lineu começou a temer que o ar refrigerado quebrasse novamente e perguntou ao vendedor sobre esta possibilidade. Pedrada disse achar que não, mas que poderia acontecer. Complementou falando que aparelho de segunda mão era assim mesmo, “cheio de vai e vem, vai e vem, vai e vem”. Lineu pediu sinceridade, questionou se o aparelho tinha algum defeito e se seria melhor trocá-lo, como aconteceria se fosse comprado em uma loja. O amigo de Agostinho sorriu com ironia e disse que na loja havia estoque, devolviam para a fábrica, agora de segunda mão era outra “jogada”, não havendo devolução de jeito nenhum e complementou dizendo: “- Agora tem uma coisa...”. O próprio Lineu, já sabendo o que o personagem iria falar, terminou a frase por ele: “- Quebrou, o Pedrada consertou”. Agostinho acompanhou o camarada até a porta perguntando se ele tinha uma “barbadinha” para a semana, evidenciando seu vício em jogos de azar.

Lineu se direcionou à família: “- Vocês viram o que o Pedrada falou? Aparelho de segunda mão não se discute, não tem nhã nhã nhã, não tem nada, não tem devolução”. Júnior se dirigiu ao “xará”, dizendo que estava correto, pois aparelho de segunda mão era mais barato e não tinha garantia de fábrica. Em *close*, Seu Flor, ironicamente, disse ter garantia: “- Quebrou, o Pedrada consertou”. Lineu, com pressa para almoçar e voltar ao trabalho, apressou a esposa para que tirasse a “gororoba”.

Uma música rápida indicou transição. Lineu entrou no quarto tirando o paletó e perguntando se havia espaço para mais um calorento. Seu Flor comentou que era muito bom marcar a loteria com a “cuca fresca”, conseguindo enxergar todas as zebras. Também elogiando o frescor, Bebel contou que Chiquinha passou um dia “gênio”, sumiram todas as brotoejas. Júnior comentou que alguns aproveitavam o clima para não tomarem o banho obrigatório e Tuco respondeu que, com esse frio, corria o risco de pegar uma gripe. Agostinho disse estarem na Sibéria e elogiou o “frio enlatado”, maior invenção do “mundo Ocidentaloviski do Tuco”, complementou sorrindo: “- Depois do Agostinho Carraro é claro que transou esse aparelho de ar refrigerado”. O personagem malandro, comumente, exaltava as próprias qualidades, com ar de superioridade.

Logo após elogiarem o frescor, houve corte para o aparelho de ar que fez barulho de explosão. Após transição acompanhada de música agitada, na sala, Lineu, cercado pelos familiares impacientes e com calor, telefonou para Pedrada. Como não

estava, deixou recado para que consertasse o aparelho quebrado. Assim que desligou o telefone, houve o som da campainha. Como Tuco era o mais desligado, perguntou “já?”, como se houvesse a possibilidade do mecânico chegar tão rápido a casa. Em realidade, quem chegava era o vizinho Seu Macedo.

Macedo perguntou a Lineu como andava “o maravilhoso aparelho de ar que anda refrigerando todo o Jardim Bela Vista”. Disse que não se falava em outra coisa e explicou que não apareceu no dia anterior na casa da família, porque foi visitar a sogra. Como ninguém falou nada, o visitante indagou: “- O que é? Dia de vizinho foi ontem?” Lineu, em *close*, disse que a vizinhança não iria ficar muito animada, porque o aparelho de ar “faleceu”. Pediu para que a visita espalhasse entre os vizinhos que naquele dia não teria “colher de chá”.

Após transição com música agitada, Macedo mexeu no ar condicionado. Seu Flor perguntou se entendia do assunto, temendo que o vizinho piorasse a situação. Este explicou que achava que conhecia o aparelho e confirmou a suposição quando viu uma marca que ele mesmo fez após ter pifado oito vezes na mesma semana. Acrescentou que o apetrecho era seu “velho conhecido este incompetente”, que não trabalhava vinte e quatro horas seguidas “nem a pau”. Questionou como Lineu comprou logo este preguiçoso e acrescentou: “- Quebra, conserta; conserta, quebra. Isso é um doidivanas”. Então, finalmente, perguntou se o vendedor se chama Pedrada. Toda a família olhou para Agostinho com repreensão. Este, em *close*, fez expressão de sem graça.

Pedrada apareceu dizendo que não levaria o aparelho de volta de jeito nenhum, pois, quando era de segunda mão se devolvia, não se trocava, não se facilitava. Lineu argumentou: “- Pera aí um instantinho, você falou uma coisa importante e eu concordo com você. Aparelho de segunda mão não se troca, mas acontece, oh esperto, que esse aparelho não é de segunda mão, é de sexta e depois que passar pela mão da nossa família, vai passar a ser de sétima mão”. Continuou:

“- Eu não estou interessado se é de sétima, décima, vigésima mão exatamente. O que eu estou interessado em dizer é que eu conversei com o meu amigo Macedo e ele me contou que entrou nessa esparrela de ‘Quebrou, o Pedrada consertou’, porque o Pedrada vive é de vender esse aparelho e refrigerar pela metade a boa fê de todos nós”.

Ambivalentemente, em decorrência da própria personalidade, Agostinho disse que Pedrada deveria sentir vergonha por ter sido vigarista com o próprio amigo. O

mecânico empurrou o malandro que foi segurado para não cair. Pedrada falou para Agostinho não “avacalhar”, que vigarice seria vender o aparelho sem funcionar. Narrou que comprou o aparelho havia três anos e colocou o “bicho” para trabalhar até que ele quebrou, então, consertou e vendeu. Gritando e mexendo as mãos perguntou: “- Qual é a vigarice que tem nisso? E tem mais uma coisa, quebrou, eu conserto”.

Chamando Pedrada de “meu chapa”, Júnior explicou: “- A vigarice não é que quebrou, o Pedrada conserta; é que o Pedrada conserta e o aparelho quebra. Até que o otário se cansa de tanto conserto, aí o Pedrada pega o aparelhinho e vai consertar em outra freguesia”.

Após reclamar e discutir com Pedrada, Bebel perguntou ao marido como poderia ser amigo de uma pessoa dessas. Seu Flor, com ironia e sabedoria, respondeu que os dois tinham muita coisa em comum. Em seguida, Lineu, em *close*, avisou que Pedrada tinha cinco minutos para tirar esse “simpático temperamental” aparelho da casa, senão iria à polícia e esta não dava “refresco”.

Depois de mais uma transição, Seu Flor cobrou o “suado dinheirinho” da entrada ao vendedor que o devolveu. Reclamando, Pedrada disse: “- Por oitocentos cruzeiros vocês queriam o quê? Refrigeração de cinema americano? Pela pinta de vocês, eu vi logo que vocês não tinham condições de ter um aparelho de ar condicionado”. Ao ir embora, Bebel o chamou de grosso e “vigarista do calor alheio”. Em *close*, Lineu pediu para que Bebel deixasse, porque Pedrada falou uma verdade.

A música com som de saxofone do início marcou a transição final do episódio. No quarto de Bebel e Agostinho, a esposa chorava no colo do esposo que não esboçava reação. Quando Nenê e Lineu entraram no cômodo, a filha desabafou que, além do prejuízo, ficou um buraco enorme na parede no local onde estava o aparelho.

Com a família toda reunida, Lineu disse que iria consertar o buraco no dia seguinte e percebeu que dali saía um “arzinho” bom. Todos se aproximaram e sentiram a brisa vinda da abertura. Nenê disse que, já que não possuíam ar condicionado, poderiam fazer vários buracos daquele pela parede. Lineu riu bastante e, ao ser perguntado sobre o motivo, respondeu: “- É que nós estamos parados aqui feito uns patetas diante desse buraco, mas está um ventinho gostoso”. Com a família aglomerada

e sorridente ao redor do buraco na parede, foi encerrado o episódio com um plano conjunto da família.

## *II. 7. A crônica de uma família saudável*

A *Grande Família* se abrigou a partir da elaboração de intelectuais de esquerda. Isto fica evidente com a observação das gírias, referências e temáticas presentes nos episódios do seriado. Logicamente, o aumento da audiência favoreceu o Ibope da Rede Globo; ambivalentemente, os redatores comunistas encontraram um espaço de continuidade da abordagem acerca de problemáticas diretamente ligadas à realidade brasileira.

O programa fez críticas sociais, especialmente, ao empobrecimento da classe média durante a crise do milagre econômico. Junto às relações familiares, as dificuldades financeiras foram o principal tema abordado nesta comédia de costumes. Respeitando as regras do gênero, as exigências da Rede Globo e as imposições da Censura Federal, o programa solucionou as dificuldades vivenciadas pelos Silva de forma positiva e pacífica. Relembrando as palavras de Vianinha, *A Grande Família* era “acima de tudo a crônica de uma família saudável”.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> PEIXOTO, Fernando. *op. cit.* p. 155.

### **Capítulo III**

#### **Um programa para um público amplo: da dona-de-casa ao malandro**

Dando continuidade à análise de episódios, abordaremos dois *scripts* e dois capítulos televisivos acerca de *A Grande Família*. O primeiro se trata do roteiro “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” (24/05/1973), referente à *questão da mulher* em um dia no qual Nenê se cansou de seu papel de dona-de-casa. Em seguida, será abordado o episódio exibido na televisão “Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974), em que houve o enfoque nas *relações conjugais*, a partir do momento no qual Agostinho ganhou seu primeiro salário e resolveu, a contragosto da família, apostar o dinheiro em corridas de cavalo. A terceira análise será de um segundo *script*, “De careta e hippie, todos nós temos um pouco” (11/07/1974). Este abordou as *ambivalências* existentes entre dois personagens com pontos de vista bastante diferentes: Júnior, o *careta*, e Tuco, o *hippie*. Finalmente, será estudado “Não leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” (20/03/1975). Este tratou da *problemática do idoso* a partir das *relações amorosas na terceira idade*.

### III. 1. “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” (24/05/1973)

- Temas:

Tema Central: Problemática da mulher: papel social da dona-de-casa.

Subtemas: Relações familiares; relações com vizinhos; monotonia; desejo de ascensão social.

- Sinopse:

Nenê, considerada no departamento de Lineu como a dona-de-casa perfeita, se encontrou com sua vizinha, Dona Bêbada. Após trocarem experiências, a matriarca da família Silva percebeu a semelhança de seu estilo de vida em comparação ao da vizinha, sendo que esta era, extremamente, infeliz. Com isto, Nenê resolveu se tornar uma mulher fútil, gastando todo o dinheiro das compras do mês consigo mesma. Ao perceberem a tristeza de Nenê, os familiares reconheceram seu, fundamental, valor no lar.

- Análise

O *script* aqui analisado começou com Nenê tentando acordar Tuco. Falou que eram sete horas e que o filho precisava ir ao colégio. Tuco, por sua vez, disse estar de férias e que seu colégio foi desapropriado para passar o metrô. Como vimos, “A família vai bem, obrigado” inverteu este diálogo recorrente, fazendo com que Lineu e Nenê usassem os mesmos argumentos de Tuco, quando o filho os acordou para gravar seu curta-metragem. Na maioria dos episódios, o caçula tinha dificuldade para se levantar.

Após desistir de fazer Tuco acordar, Nenê escutou reclamações de Júnior por suas meias estarem trocadas, de Lineu por ter emprestado seu suéter a Agostinho e até de Seu Flor pelas letras do jornal estarem pequenas demais. Após tantas cobranças, Nenê falou consigo mesma: “- Meu Deus! Às vezes me dá uma vontade de sumir. Tenho vontade de explodir. (Explosão da pedreira. Nenê fica paralisada de olhos fechados) Meu Deus! Será que foi a pedreira ou fui eu que explodiu?” Como mencionado, o barulho da pedreira era presença recorrente.

As reclamações continuaram. Na mesa do café da manhã, Júnior queria “instalar uma comissão de inquérito das meias”, denotando uma sátira aos Inquéritos Policiais Militares (IPMs) tão frequentes durante a ditadura. Em seguida, Lineu disse que o café estava fraco e Seu Flor, em contrapartida, reclamou que estava pó puro.

Na sequência, Nenê pediu a Lineu o dinheiro das compras do mês, recebendo oitocentos cruzeiros. A situação de dificuldades financeiras da família, em particular, e de inflação no Brasil durante a crise do *milagre*, em geral, ficou evidente quando a esposa pediu mais dinheiro e o marido disse que não tinha de onde tirar mais nada. Nenê usou o seguinte argumento:

“- Aumentou o preço do tomate, do feijão... Tuco, Júnior e Agostinho comem um pacote de margarina por dia. Vitamina de frutas nem dá mais pra fazer. (Tempo) Você me olha com uma cara, como se eu é que tivesse aumentado os preços de propósito! Não quero mais ser dona-de-casa! A pior profissão do mundo é de dona-de-casa. Feito garçom, só ouve reclamação. Até do café reclamam”.

Lineu entregou mais duzentos cruzeiros e contou à esposa que seus amigos de repartição a consideravam - junto de Dona Glorinha, esposa do chefe da seção de vacina, o Dr. Xavier - a dona-de-casa perfeita. O marido contou que convidou Glorinha

e Xavier para jantar, pois queriam “conhecer a famosa Dona Nenê”. Lineu acrescentou que todos na repartição reclamavam das suas mulheres: “Estão todas de cuca fundida<sup>232</sup> - só pensam em fazer plástica, comprar perucas, os maridos com gastrite porque só comem comida em lata e sopa em pó - que as únicas que não são assim em todo o departamento de veterinária do estado são você e a Dona Glorinha”. Nenê ficou feliz com os elogios e aceitou preparar o jantar. Na despedida, a esposa perguntou sobre as dores nos rins de Lineu que disse ainda estarem dando “Ibope”.

Surpreendentemente, a dona-de-casa recebeu uma visita inesperada da vizinha Dona Bêbada. Esta disse querer morrer e bebeu sem parar uma batida de limão. Após perguntar se Nenê era “prendas domésticas”, a senhora começou a falar: “- Eu também fui dona-de-casa a vida toda. (Nenê pega batatas para descascar) Fui igualzinha a você, Nenê: marido com cara aflita, uma batelada de filhos, ouvindo reclamação. A gente não é feito garçom, só ouve reclamação?” Usando o recurso da repetição, os roteiristas, novamente, compararam a função de garçom com a de dona-de-casa.

Este episódio foi marcado pela ironia e pela repetição: a senhora apareceu como uma versão de Nenê mais velha, sendo que tudo deu errado em sua vida. A matriarca da família Silva começou a temer que seu futuro fesse igual ao de Dona Bêbada, devido às inúmeras coincidências entre as duas.

A senhora contou que seu marido morreu de insuficiência renal, sendo que Lineu sofria de dores nos rins. Outra semelhança se referia ao fato de a visitante inesperada ter um pai ranzinza de oitenta anos que reclamava de tudo: “- Me lembra para reclamar do tamanho das letras dos jornais, Nenê. Hoje de manhã brigou comigo. Sabe por quê? Porque mudaram a mão de uma rua aí no bairro. Por isso que eu saí de casa. Não aguento mais!” Em seguida surgiu Seu Flor - que já havia resmungado sobre a letra do jornal - reclamando que quase foi atropelado, porque mudaram a mão de uma rua e questionou a filha falando: “- Como é que mudam a mão de uma rua assim, Nenê? Eu exijo uma explicação”.

Nenê perguntou para a senhora sobre seus filhos. Esta respondeu que já saíram de casa, mas que ainda via com frequência um de trinta e dois anos que não sabia o que queria da vida e vivia a suas custas. Sempre que dormia em sua casa não conseguia acordá-lo de jeito nenhum: “- Eu sacudo ele, ele não acorda, diz como ele dizia quando

---

<sup>232</sup> “Fundir a cuca” era uma expressão popular nos anos 1970 que significava enlouquecer.

tinha 17 anos: ‘- O colégio fechou, mãe.’ ‘- As aulas ainda não começaram, mãe’. E eu, ‘- Acorda, Dado. Acorda, Dado’”. Nesse momento, a piada foi o fato de Nenê pedir licença para a senhora, pois precisava acordar Tuco que, novamente, não levantava.

A visitante usou o telefone da casa da família e conversou com sua filha. Depois contou a Nenê sobre a relação com o genro e as semelhanças com Bebel e Agostinho foram notáveis: “- Ela é casada com um sujeito que não trabalha. Ele diz que é corretor, mas vive de expediente: vende o mesmo terreno duas vezes, joga em tudo que é jogo. Joga até em rifa de quermesse... Eu não posso falar um que ela fica do lado dele...”. Na sequência, surgiu Bebel preparando café da manhã na cama para o marido que estava de férias. Nenê questionou o fato de Agostinho não estar trabalhando, sendo que não auxiliava, financeiramente, na casa havia quatro meses e acrescentou que a filha não deveria acostumar mal o esposo levando café. Bebel, sem paciência e reclamando, deu duzentos cruzeiros.

Nenê ficou triste e perguntou se tinha solução a vida de uma dona-de-casa. A senhora respondeu: “- A gente não sabe fazer mais nada... Eu fazia ballet espanhol. Larguei tudo... Larguei as castanholas...”. A matriarca da família Silva contou que foi semifinalista no concurso de acordeão no colégio e que seu número preferido era “Kalu”. Dona Bêbada falou que gostaria de ter dinheiro e ânimo para fazer plástica, comprar peruca, massagem e banho de parafina. Nenê se sentiu deprimida e chorou junto da senhora. Em seguida, perguntou sobre seu outro filho e obteve a seguinte resposta: “- Ah, é o intelectual da família... É muito bom comigo... Mas ele fala umas coisas que eu não entendo, nunca ouvi falar... A gente quer conversar, mas a conversa não vai, emperra...”. Finalmente, a visitante se despediu e deixou Nenê arrasada.

Na hora do almoço, estavam à mesa Nenê, Júnior e Seu Flor. A mãe, influenciada pelo que a senhora disse sobre o filho intelectual, tentou manter um bom diálogo com Júnior que não conversava muito, apenas elogiava seu ensopado:

“Nenê: - Não... Não fala de comida... Fala das suas coisas... Você vai pra faculdade?”

Júnior: - Vou... Não tenho aula, não... Mas o diretório organizou uma série de conferências sobre *women's lib*...

Nenê: - Ah, que ótimo... (Tempo) O que é isso?

Júnior: - *Women's Lib*? A senhora não sabe o que é *women's lib*?

Seu Flor: - Deve ser um whisky, Nenê. Só se pensa em whisky hoje em dia.

Júnior: - *Women's Lib*, mãe! Movimento da libertação de Betty Friedan. Um dos movimentos mais importantes do século...

Nenê: - Ah, sei... Claro que conheço o movimento... É muito interessante...

Júnior: - A senhora não é a favor da libertação da mulher?

Nenê: - Claro... Libertação da mulher, de quê?

Júnior: - Ah, mãe... A senhora não sabe do que a mulher tem que se libertar, não dá nem pra levar papo... (Silêncio. Os três comem) O ensopadinho está uma joia mesmo...

Nenê: - Obrigada...”.

Uma das ambivalências de Júnior apareceu neste episódio. O personagem defendia a causa do movimento de emancipação dos direitos da mulher, no contexto de retomada da força do movimento feminista entre as décadas de 1960 e 1970, mas continuava tratando a mãe como típica dona-de-casa, inclusive, fazendo exigências como a de que suas meias não fossem trocadas.

Nenê ainda tentou continuar fazendo suas tarefas domésticas. Procurou por seu aparelho de jantar inglês para usá-lo com as visitas e iniciou uma lista de compras, porém, se olhou no espelho, viu um pé de galinha e pensou em fazer uma plástica.

A ironia, característica muito usual em todos os roteiros de *A Grande Família*, apareceu na fala de Tuco, que só acordou às cinco da tarde e ao ver o avô cochilando no sofá perguntou: “- Puxa, avô, ainda está dormindo? O senhor dorme, hein? Cinco horas da tarde! Avô, avô!” O motivo de o neto acordar o ancião foi porque não encontrou Nenê em casa e precisava da mãe para preparar o seu “café da manhã”. Este e outros casos já mencionados demonstraram a grande dependência que os familiares tinham de Nenê, o que a sobrecargava de atividades domésticas, sem obter, praticamente, qualquer ajuda.

Após procurar Nenê e não encontrá-la, Seu Flor deduziu que tinha ido fazer as compras. A personagem, em seguida, aparece toda elegante e bem vestida. Pediu para Tuco pegar as sacolas no táxi e deixá-las em seu quarto. Seu Flor estranhou por achar que as compras eram de mercado e não entendeu o motivo de não serem colocadas na cozinha, concluindo: “- Mais uma de miolo mole nessa casa...”.

Agostinho e Bebel retornaram ao lar dos Silva com um circulador de ar. Eram muito comuns as referências ao calor em vários episódios. Possivelmente, seria uma

forma de identificação com o público popular que não tinha muitos recursos financeiros para comprar um ar condicionado novo, como vimos em “Pesadelos de uma noite de verão”. Agostinho só conseguiu comprar o circulador, porque disse ter vendido um terreno no dia anterior, posteriormente, todos descobririam que estava mentindo. Afinal, era o personagem que nunca tinha emprego fixo e sempre conseguia uma forma *malandra* de ganhar dinheiro. “Em papai é o maior”, trabalhava em uma editora de livros, neste episódio estava, teoricamente, no ramo de venda de imóveis e terrenos, como o genro da Dona Bêbada.

Seu Flor, Tuco, Bebel e Agostinho ouviram a música “A montanha” de Roberto Carlos e uma mulher cantando junto. Posteriormente, descobririam que a cantora era Nenê. Novamente, foi usado, pelos roteiristas, o recurso à ironia quando Tuco disse que detestava gente que tocava música muito alta. O avô espantado falou que isso era a única coisa que o neto fazia da vida e Tuco respondeu: “- Ah, é... Veja só como eu sou contraditório”. Assim como em “Papai é o maior”, o caçula teve a capacidade de reconhecer a si mesmo. Como já dito, ao mesmo tempo em que essa frase pareceu ridicularizar o perfil do personagem *hippie*, este era o único que falava sobre suas contradições. Seguindo a proposta defendida no presente trabalho, podemos considerar que, em realidade, Tuco era ambivalente, assim como os outros personagens do programa.

À noite, Lineu, junto de Dr. Xavier e Dona Glorinha, perguntou à família onde se encontra Nenê e descobriu que estava no quarto. Resolveu fazer uma surpresa à esposa levando o casal de visitas para conhecê-la. Contudo, quem se surpreendeu foi o próprio Lineu, seus convidados e o resto da família: Nenê estava de *negligê*, comendo bombons e dançando “feito chacrete<sup>233</sup>”, cantando aos berros “A montanha,” música que tocava em uma pequena vitrola portátil. Bebel comentou em tom baixo com Lineu: “- Pai, acho que a mãe fundiu a cuca...”. Esta frase, além de ser o título do episódio, seria dita por todos os filhos. Anteriormente, Lineu já tinha comentando que as esposas de seus colegas de repartição estavam todas “de cuca fundida”.

---

<sup>233</sup> Referência às dançarinas do apresentador de programas de auditório, Chacrinha. Este trabalhou na Globo na década de 1970, tendo dois programas semanais: *Buzina do Chacrinha* e *Discoteca do Chacrinha*. Saiu da emissora, indo para a Tupi e depois para a Bandeirantes, retornado à Globo em 1982, com o *Cassino do Chacrinha*. Ver: ANO 1970: O NASCIMENTO DE NOSSA GERAÇÃO. Disponível em: < <http://ano70.com.br/tempos-de-cassino-do-chacrinha/>>. Acesso em: 04/01/2015.

Ao ser apresentada aos convidados, Nenê se expressou de forma, completamente, diferente do usual. Chamou Dona Glorinha de “anjinho” e disse ao Doutor Xavier que sua esposa era “ma-ra-vi-lho-sa”. Ofereceu batida de limão para a visitante, que disse não beber, e ainda ensinou banho de sais. Lineu não conseguia acreditar e não entendia nada do que estava acontecendo.

Nenê saiu para tomar seu banho de sais e deixou os convidados esperando na sala. Todos escutavam espantados sua voz cantando no banheiro. Ao se arrumar, colocou uma peruca *kanekalon* – fibra sintética japonesa -, cílios postiços e vestido longo, tudo isso, bebendo batida sem parar. Ao aparecer na sala, todos se espantaram e Nenê disse a Glorinha: “- Todo esse escândalo por causa de uma peruquinha *kanekalon*. Importada, 79 cruzeiros com uma cabeça grátis... (Levanta o vestido) Depilei a perna toda. Também, querida, com cera fria e mel tipo caramelo, 18 cruzeiros. Depilei o buço também. Três cruzeiros. Toma uma batidinha, Glorinha, meu anjo”. A personagem se transformou no perfil da mulher fútil - como as esposas dos colegas de trabalho de Lineu - que não tinham qualquer semelhança com sua personalidade usual. Isto demonstrou a insatisfação pela falta de reconhecimento de seu valor como dona-de-casa, o que evidenciou que, apesar de muito dedicada ao lar, Nenê não era uma mulher completamente submissa aos desejos dos familiares. Assim como todos os outros personagens, tinha suas ambivalências.

Lineu pediu para a esposa aprontar o jantar, porque o casal tinha hora. Nenê disse não poder fazer isto, porque precisava ver Tarcísio Meira na televisão. Glorinha começou a se soltar e também falou sobre sua admiração pelo ator. Nenê, então, elogiou a mandíbula de Tarcísio e imaginou como poderia ser uma mordida dele. A convidada riu excitada e Lineu usou o jargão do “Modere-se, Nenê”. Após darem muitas risadas juntas, Glorinha aceitou beber a batida e Xavier ficou preocupado. Ao final, as duas personagens ficaram *altas*.

O jantar foi servido em pratos modestos, pois a porcelana inglesa sumiu. Novamente, a semelhança entre o novo comportamento de Nenê e as esposas dos colegas de Lineu ficou evidente, quando a anfitriã narrou o cardápio do jantar: “- Salsichas de Viena em lata. Sopinha em pacote pra quem quiser. Essa almôndega em lata é uma coisa. Presuntada em lata, é ótima para quem tem fígado animado. Pronto. Não é uma delícia? Ah, não podia faltar maionese”.

Poucos pratos do aparelho de jantar foram encontrados por Lineu no quarto de Bebel e Agostinho e nesse momento foi revelado de onde o personagem conseguiu o dinheiro do circulador de ar. Lineu brigou com genro que se fez de desentendido achando que o aparelho era presente de casamento, tendo vendido a um colecionador. O sogro revoltado usou um de seus jargões o chamando de “paranoico” e gritando pela polícia.

Bebel defendeu o marido e discutiu com o pai. Ao observar a cena de briga, Tuco falou: “- Até que enfim, reencontro minha família”. Isto demonstra a comum característica do desentendimento entre os familiares. Os roteiristas sempre valorizaram o conflito para que houvesse a posterior reconciliação. Era a lógica da ambivalência pela *degeneração e regeneração*.

Glorinha e Nenê, após muitos goles de batida, conversaram sobre a vida de dona-de-casa e se identificaram. Lineu, ao dizer no início do episódio que ambas eram consideradas as “donas-de-casa perfeitas”, não percebeu que as duas às vezes sentiam insatisfação com esta condição. Segue um breve trecho do diálogo:

“Nenê: - Ser dona-de-casa é a pior profissão que existe. (As duas estão bem altas) Vai por mim. (Entra Júnior) Ah, chegou o intelectual da família... Não tem papo com dona-de-casa... Você também não tem um filho, assim?

Glorinha: - Claro!”

Esta passagem e outras enfatizam que Nenê, Glorinha e Dona Bêbada passavam, exatamente, pelos mesmos problemas. Possivelmente, os roteiristas acreditavam que muitas espectadoras também se enquadravam no perfil das personagens em questão. “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” foi uma homenagem aos sacrifícios das donas-de-casa brasileiras.

A revolta de Nenê com a condição de doméstica não parou de crescer até o ponto de aparecer em cena com um monte de meias. Ressurgiu o diálogo entre as duas “donas-de-casa perfeitas” que se identificaram ainda mais:

“Nenê: (Joga as meias para o alto. Glorinha joga com ela) - Pronto! Estão aqui todas as meias da casa, dividam, investiguem. Descubram quem é de quem. Que eu não aguento mais de tanta reclamação. Pensa que eu sou a telefônica? E nenhum reconhecimento, nenhum “O mãe, a senhora está cansada”, nenhum “Puxa, mãe, como a senhora trabalha”, chega de vocês, chega. (Chora).

Glorinha: - Comigo é assim também. Comigo é assim também”.

Apesar de ter se transformado em uma mulher fútil, Nenê não perdeu sua personalidade sentimental. Em realidade, não era, totalmente, insatisfeita com a função doméstica, mas sofria pela não valorização dos familiares. As duas mulheres frustradas voltaram a conversar:

“Glorinha: (A Nenê) - Não tem solução a vida de uma dona-de-casa?

Nenê: - E o pior é que a gente não sabe fazer mais nada, Glorinha... Eu tocava tão bem acordeão... Fui semifinalista num concurso colegial... Meu número preferido era “Kalu”...

Glorinha: - Eu fazia ballet aquático... Eu era ótima bailarina aquática... Me chamava até de Ester Willians brasileira. Casei, larguei tudo.

Nenê: - Que lindo devia ser você nadando, meu amor. Vem Glorinha, deixa eles. Vamos lá pra dentro. A gente tem muito que conversar”.

Em diálogo anterior, Nenê perguntou a Dona Bêbada se havia solução para a vida de uma dona-de-casa; agora era a vez de Glorinha fazer o mesmo questionamento. A matriarca da família Silva der a mesma resposta de sua vizinha, dizendo que as domésticas não sabiam fazer mais nada além das tarefas do lar. Nos dois diálogos, através do recurso da repetição, houve a lembrança das atividades que as *rainhas do lar* faziam bem na juventude: ballet espanhol, acordeão e ballet aquático.

Enquanto todos ficavam espantados com os inesperados comportamentos de Nenê e Glorinha, Tuco foi o único a achar um “barato” o fato de ter descoberto quem era sua verdadeira mãe e fez uma comparação com um personagem da telenovela *Cavalo de Aço* que quer descobriu quem era seu pai. Como sempre, houve referência a programas populares da Rede Globo.

Quem, realmente, conseguiu compreender o que se passava com Nenê foi Júnior. Em suas ambivalências, o personagem de Osmar Prado, com frequência, foi aquele que, após passar por momentos de desvalorização, conseguia reconhecer a importância dos membros da família. Em outras palavras, depois de *degenerar*, era o primeiro a *regenerar*. Sua fala valoriza não somente sua mãe, como as donas-de-casa em geral, o que, certamente, provocou uma identificação com grande parte do público feminino:

“- Sabe o que é?... As pessoas são pagas até para voar, para cantar, para fazer música, fazer versos... As pessoas são pagas quase que para tudo, menos para serem mães, para

serem donas-de-casa... Elas não sabem fazer nada que seja pago pela sociedade, mas delas dependem a nossa vida...”

Lineu concordou com o filho ao respondeu que “- É... Elas fazem tudo por nós e não recebem, não são pagas, não tem aposentadoria, férias... Coitada da Nenê... Como ela precisa de apoio nosso...”

O desfecho do episódio aconteceu com a entrada dos personagens no quarto onde se encontravam Nenê tocando acordeão e cantando “Kalu” e Glorinha deitada na cama fazendo movimentos de ballet aquático. Lineu e Dr. Xavier se comportaram de forma carinhosa com suas esposas. Os roteiristas usaram o recurso “vozes” para demonstrar o carinho dos familiares: “Vozes: - Mãe, eu te amo! - Mãe, você é formidável! Que seria de nós sem você? - Sogra, querida!”

Tudo ficou bem e houve a reconciliação e a compreensão da situação de Nenê, mas para que o desfecho do seriado terminasse de forma engraçada, houve o seguinte diálogo:

“Lineu: - Nenê, não estou cobrando nada, hein? É só uma curiosidade: onde foi que você arranhou dinheiro para comprar saís de banho e perucas e vitrolinhas e esse acordeão?”

Nenê: - Foi com o dinheiro das compras do mês, meu amor. Gastei os 800 contos.

Lineu: - Ah, que ótimo, gastou os 800 contos e... Gastou os 800 contos?! Paranoica! Paranoica! Polícia! Polícia! (Aos berros, Nenê rindo, família rindo)”.

Esse final, além de engraçado, demonstrou que a família tinha uma condição financeira apertada e que o fato de Nenê ter gastado todo o dinheiro das compras consigo mesma, geraria problemas no orçamento do mês. A alusão ao empobrecimento da classe média, em contexto econômico desfavorável, sempre esteve presente, em maior ou menor medida, nos roteiros de *A Grande Família*.

“Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” evidenciou a ideia de Vianinha de auxiliar as famílias brasileiras a encarar seus problemas da melhor maneira possível. Nenê não deixou de ser dona-de-casa, o que mudou foi o modo como os familiares a enxergaram, passando a valorizá-la mais. Era como se esse roteiro quisesse mostrar ao público a necessidade do respeito às *rainhas do lar*, percebendo o quanto suas funções domésticas

eram importantes, mesmo não recebendo remuneração financeira. O mesmo reconhecimento aconteceu nos episódios onde o destaque era para Seu Flor, enfatizando o valor da figura do idoso.

As ambivalências humanas, sempre presentes nos roteiros do seriado, ficaram bastante notáveis neste episódio. Mesmo tendo um desfecho positivo, haveria outras situações onde Nenê retornaria a se chatear com sua condição de dona-de-casa, como em “Meu marido me trata como se eu fosse a geladeira” (12/07/1973), “Todo dia ela faz sempre tudo igual ou michou o gás da mamãe” (25/10/1973) e “Mãe cadê você, cadê você, cadê você?” (04/04/1974).

Apesar de “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” ter feito menção ao *women’s lib*, bem como ter demonstrado a insatisfação de Nenê com seu papel de dona-de-casa, os roteiristas não propuseram uma revolução no comportamento da matriarca da família Silva. Após sua crise existencial, a personagem voltaria a cumprir suas funções domésticas e, novamente, não receberia, praticamente, ajuda.

### III.2. “Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” (31/01/1974)

- Temas:

Tema Central: Relações conjugais (de Bebel e Agostinho).

Subtemas: Dificuldades financeiras; relações familiares; jogos de azar; ambivalências humanas.

- Sinopse:

Agostinho ganhou seu primeiro ordenado. Todos ficaram felizes, pois Bebel estava grávida e seu marido comprou vários presentes para o futuro bebê. No entanto, o personagem malandro decidiu apostar o dinheiro em corridas de cavalo, revoltando a família. Por fim, ao saberem que os supostos cavalos nos quais Agostinho teria jogado estavam vencendo, praticamente, todos comemoram. Até que, o esposo de Bebel retornou ao lar contando não ter coragem de correr o risco de perder o salário. O episódio terminou com um desapontamento quase geral.

- Análise:

Este episódio televisivo ainda era em preto e branco. Iniciou-se com um plano geral, mostrando a família reunida à mesa, exceto, Bebel e Agostinho. Em rádio portátil - objeto popular na década de 1970 a cada dia mais distante de nossa realidade -, Tuco escutava uma balada americana nas alturas, ouvindo a reclamação do pai pelo barulho durante o almoço. Neste momento, o caçula acabara de passar no vestibular de música, em primeiro lugar. Portanto, argumentava que música fazis bem para a digestão e como iria estudar “musiquetis”, precisava ouvir “musiquetis”. De forma satírica, usando a mesma linguagem do filho, Lineu ordenou: “-Pareviski com essa musiqueviski, Tuco”. Este desobedeceu ao pai.

Houve um corte para Seu Flor e Júnior. O avô fez vários comentários demonstrando seu perfil rabugento e, levemente, esclerosado. Faez reclamações e depois se perguntou do que estava reclamando, repetidas vezes e sempre acerca de coisas banais, mostrando se tratar de uma mania de resmungar. Por exemplo, implicou com o fato de o relógio que ganhou de Dona Juva estar com problema, marcando a lua errada: “- O sujeito acorda achando que é lua nova, sai achando que é lua nova e dá de cara com a lua crescente”. Nestes momentos de esclerose, houve o som de risadas extradiagéticas, presença marcante nos capítulos gravados de *A Grande Família*.

Na sequência, Júnior se posicionou atrás dos pais. Com expressão facial séria disse ter pensado muito e tomado uma decisão. Nenê até se levantou pela suposta seriedade do assunto e Lineu também olhou, atentamente, até o filho dizer: “- O Tarcísio não é assim tão bonito”. Nenê se dirigiu ao marido, com expressão descontraída: “- Ah, mas esse menino encarnou em mim, Lineu”, dizendo que “esse menino não está gozando as férias, ele está gozando a mãe dele”. Em tom de brincadeira, começou um diálogo no qual Júnior considerava Francisco Cuoco mais bonito do que Tarcísio Meira. Sua mãe concordava acerca da beleza de Cuoco, porém, como sempre, fez referência às belas mandíbulas de seu ídolo. Como, provavelmente, os próprios telespectadores já esperavam, Lineu interveio com seu jargão: “-Modere-se Nenê, modere-se”. Nesta passagem, novamente, houve alusão ao *star system* da Rede Globo, através de um diálogo corriqueiro entre os Silva.

Tuco, em *close*, questionou se a família percebia falar as mesmas coisas todo santo dia. Nenê reclamou dizendo que após ter passado em primeiro lugar no vestibular, o

filho parecia até crítico de cinema, “todo opinioso”. O caçula exemplificou falando sobre o ensopadinho de abóbora - comida, tipicamente, brasileira -, cardápio frequente “desde que se conhecia por gente”. Júnior, constantemente, de implicância com o irmão perguntou: “- E desde quando você se conhece por gente?” Em seguida, Nenê disse ser uma injustiça pensar que sempre diziam a mesma coisa, então, perguntou a opinião de Lineu. Após seu marido comentar sobre a possibilidade de pedir demissão, a esposa, ambivalentemente, reclamou que o marido sempre dizia a mesma “lenga lenga”. De fato, houve muitos episódios nos quais o chefe da casa pensou em sair do emprego. Como “Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” se passava durante a gravidez de Bebel, desta vez, o pai de família argumentou não querer ser um avô “chinfrim”, de “dois mil réis”. Houve, como de costume, uma referência à difícil situação financeira.

Após ouvir as angústias do marido, Nenê disse que a chegada de seu neto ou de sua neta deveria encher a casa de música, de alegria, no entanto, estava transformando o ambiente em um velório. Complementou falando só faltar Bebel chegar chorando e dizendo não querer mais estar grávida. De forma irônica e engraçada, houve corte para a filha mais velha chorando. A família acudiu a moça e reclamou *da boca* de Nenê.

Bebel apresentou um comportamento ambivalente, aos prantos se dizia muito feliz. O pai perguntou se não queria dizer “infeliz” por chorar “feito um bezerro desmamado” e a filha, constantemente, se movendo em torno na sala, afirmava sua felicidade. Após ser questionada sobre o motivo, Bebel explicou que Agostinho recebeu o primeiro ordenado de sua vida. Seu Flor, surpreso, falou que isto deveria ser apresentado no *Fantástico - o show da vida*, programa recente para a época, iniciado em 1973. Novamente, houve alusão à programação da TV Globo. Júnior, euforicamente, gritou: “- Miráculo!”. O avô, sempre com sua ironia fina, voltou a falar sugerindo a celebração de uma missa para festejar o acontecido.

Houve corte para a porta por onde entrou Agostinho segurando um pacote. A família, alegremente, o parabenizou. Feliz, o malandro - outro personagem que, assim como o Tuco, usava muitas gírias - disse estar “tudo larilas”, ou seja, estava feliz. Carinhosamente, chamando a esposa de “cachorrinha”, entregou o embrulho em suas mãos. Usando o jargão de não querer se meter em assunto de família, Carraro ofereceu “trezentinhos” ao sogro para ajudar nas despesas da casa. Após sua recusa, Nenê tomou o dinheiro para si, deixando o marido e o genro espantados. Em *close*, se justificou

dizendo não poder recusar dinheiro de fonte limpa, pois o arroz estava terminado antes do fim do mês, além de precisar comprar açúcar, feijão e alho. Como sempre, houve a alusão às dificuldades financeiras vivenciadas pela família Silva, no contexto de crise do *milagre*. Em vão, Lineu tentou convencer a esposa a devolver os cruzeiros.

Ao som extradiagético de uma música infantil instrumental, Bebel abriu o presente recebido pelo marido e viu um pequeno par de sapatinhos. Este passou de mão em mão dos familiares, todos muito emocionados. A grávida comentou ser o primeiro sapatinho “dela”. Lineu questionou a filha por ter usado a expressão no feminino, pois, ainda não sabiam o sexo. A partir daí, começou uma discussão entre pai e avô da futura criança: o primeiro dizia ser menina e o segundo apostava em um menino. Além disto, Agostinho, a contragosto de Lineu, desejava o nome de Ramona. Seu Flor também não aprovava o nome por considerá-lo azarento. O personagem malandro afirmou que o que dava azar era a música, e não, o nome em si<sup>234</sup>. Após longa discussão acerca do nome, Tuco foi o único a apoiar e Agostinho falou: “- Olha aí quem está do nosso lado, Tucoviski, o primeiro colocado do vestibular”. Lineu considerava Tuco, reconhecidamente, maluco só tendo gostado de Ramona porque queria “desmoralizar o mundo ocidental”. Novamente, houve referência à visão crítica da cultura *hippie* acerca do Ocidente.

Com a ironia habitual, Seu Flor pediu para pararem com a discussão acerca do sexo do bebê, pois isto podia deixá-lo meio indeciso. Os familiares reclamaram do comentário e Bebel pediu: “- Vovô, vira essa boca pra lá”. Nos dias atuais, possivelmente, esta cena não seria vista com tanta naturalidade como na década de 1970. Com as atuais discussões acerca da homossexualidade e da criminalização da homofobia, os programas televisivos, sobretudo, as telenovelas, têm recriminado o preconceito<sup>235</sup>.

Após falatório geral por causa da brincadeira de Seu Flor, Nenê interrompeu todos para mostrar outros presentes comprados por Agostinho, como fraldas de pano - nos anos 1970 eram raríssimas as fraldas descartáveis - com dizeres do tipo: “Mamãe eu te

---

<sup>234</sup> Houve uma referência à canção “Valsa de Ramona”, trilha sonora de um filme americano de 1936. A música fez sucesso na época, contudo, uma série de acidentes aconteceram no momento em que tocava: incêndios em teatros e emissoras de rádio aconteciam de forma inexplicável, candelabros despencavam sobre plateias ao es escutar a valsa. Disponível em: <<http://simplesmentemusicaevida.blogspot.com.br/2011/12/maldicao-da-musica-ramona.html>>. Acesso em: 06/01/2015.

<sup>235</sup> Por exemplo, três produções recentes e seguidas da Rede Globo, transmitidas no horário nobre, mostraram casais homossexuais: *Amor à Vida* (2013-2014), *Em Família* (2014) e *Império* (2014-2015).

amo”, “Papai é genial” e “Pista molhada”. Novamente, Lineu demonstrou ciúmes em relação à futura criança e discutiu com Agostinho, por não haver referência alguma ao avô. Mesmo nos episódios onde já havia a presença de Chiquinha, avô e pai disputavam pelo bebê. Ignorando as reclamações de Lineu, Bebel e o marido se abraçaram e se retiraram, indo para o quarto.

Estranhamente, Nenê chamou os familiares para almoçar, senão a comida esfriaria. Não dá para saber se houve um erro na edição do programa, na medida em que o início do episódio mostrou a família à mesa. Lineu notou a ausência dos “pais da Ramona”. Ainda revoltado por Agostinho não ter comprado nada que homenageasse o avô, comentou: “- Isso você não reclama, né Júnior? Por isso você não faz passeata”. Houve, portanto, a ênfase na característica do intelectual de fazer protestos. Júnior riu ao lado da mãe e esta, novamente, com a *boca grande*, comentou que agora só faltava Bebel voltar sorrindo e dizendo ser a mulher mais feliz do mundo.

Mantendo a lógica da repetição, Bebel apareceu, de fato, sorrindo, mas desta vez se dizendo a mulher mais infeliz do mundo, deixando os pais com expressão de incompreensão. Dessa vez, Lineu questionou se a filha não queria dizer “feliz” e recebeu uma resposta negativa. Com todos os parentes ao seu redor, exceto Agostinho, os familiares falaram ao mesmo tempo tentando entender o que se passava. Afinal, quando Bebel chorava estava feliz e quando sorria estava infeliz. A voz do debochado Seu Flor se destacou perguntando se o Agostinho queria usar o sapatinho da filha.

Enquanto a família fazia uma série de perguntas, houve a intercalação do rosto de Bebel em *close*. Sempre de forma desligada, Tuco perguntou se a irmã estava grávida. Impaciente respondeu: “- É claro que tô grávida, *hippie*”. Tentando entender sua tristeza, o caçula prosseguiu: “- Mas então o que que foi? Não é do Agostinho?” Após o usual som de risadas externas, Bebel falou que, infelizmente, o filho era de Agostinho. Um tempo depois gritava que seria mãe solteira.

A contragosto da filha, Lineu foi atrás de Agostinho. Júnior pegou Bebel pelo ombro e pediu uma explicação da irmã para poder receber a ajuda da família. Esta argumentou: “- Vocês estão pensando que meu casamento com Agostinho é casamento em grupo, é? Todo mundo se mete, é?”. Júnior retrucou: “- Mas então por que você veio falar com a gente, hein?” A futura mãe explicou que, em realidade, foi chorar. Ambivalentemente, seu “choro” se expressou através do riso.

Júnior e Nenê comentaram não quererem se meter na relação entre Bebel e Agostinho, mas continuaram fazendo perguntas. Mais uma vez a jovem esposa retrucou: “- Vocês estão pensando que meu casamento é o quê? Jogo de mímica que marca ponto quem entende, é?” Lineu interferiu dizendo que a filha precisava explicar, até por agora estava grávida e falava por dois. Este episódio mostrou uma das usuais características do programa: um conflito individual ou de um casal - como neste caso - e o modo como toda a família se uniu para resolver o problema. Embora Bebel não quisesse uma interferência em seu casamento, os familiares consideravam inadmissível a falta de compartilhamento dos problemas.

Agostinho apareceu com sorriso amarelo. Explicou ao “sogrão de seus sonhos” não ter acontecido nada e que Bebel se irritava por qualquer “pitico-pitico”. A esposa escutava a explicação do marido imóvel, com expressão de desprezo. Até Seu Flor, o maior crítico de Agostinho, pediu para que a neta, pelo menos, olhesse para o esposo. Em meio ao suspense sobre o ocorrido, Tuco se retirou dizendo: “- Discussão de família dá um sono desgraçado”.

O malandro prosseguiu a explicação dizendo ser “ligadão num galopinho”, nos “burrinhos, pacatá, pacatá, pacatá”. Aos poucos, a família compreendeu o enigma de Agostinho como se tratando de corridas de cavalos. Este explicou o desejo de fazer apostas em “(...) quatro barbadas boquejadas na boca do cavalo, firminas, tranquis”. Após perceber a insatisfação de Seu Flor e Lineu, Agostinho se justificou com o argumento de que jogar uma vez por mês não fazia mal. O sogro concordou. Em seguida, Bebel contou a verdade: o marido queria apostar na acumulada todo o dinheiro que tinha, fora os trezentos dados e as fraldinhas e sapatinhos comprados, em um total de novecentos e vinte cruzeiros. Lineu, desatentamente, defendeu o genro, porém, ao assimilar, de fato, o total do investimento, exclamou: “- O quê? Oh maluco, você quer jogar todo o seu ordenado, é?!”

Agostinho se movimentou como se quisesse escapar das críticas, mas foi inevitável, toda a família ao mesmo tempo começou a chamá-lo de doido e maluco. Novamente, o personagem, com suas gírias de malandro - diferentes das de Tuco - enfatizou: “- São quatro barbadas tranquis, firmes, de chavada de um tremendo dunga meu”. Bebel, desesperada, perguntou como se conseguia outro pai para seu filho. Em vão, o esposo ainda tentou uma aproximação dizendo estar tentando “descolar uma

grana federal” por ela e por Ramona. Acrescentou quereris arrumar uma casinha gostosa, cheia de árvores, do lado da sombra e com uma caixa d’água de mil litros.

Mais uma vez, Nenê e Seu Flor disseram não querer se meter na relação do casal, mas se meteram. Lineu afirmou que o genro não ia jogar; este, aos gritos, disse que iria, pois o dinheiro era seu. Júnior também interferiu tentando impedir Agostinho. Rapidamente, os dois cunhados começaram a brigar. No meio de muito falatório, a apaziguadora Nenê pediu para terem coração e olharem Bebel. A futura mãe, sentada na poltrona, chorava, silenciosamente, nos braços do pai e ao lado do avô.

Agostinho, com o jornal em mãos, tentou convencer os familiares que jóquei não era sorte, e sim, ciência. Citou nomes de cavalos e narrou o comentário de um veterinário sobre uma égua ser uma “barbada”. Nesse sentido, apelou a Lineu perguntando se acreditava em veterinário. Pela própria profissão, logicamente, o sogro respondeu, positivamente. Mesmo com seus argumentos, Bebel gritou falando que o marido não jogaria. Começou uma discussão geral, com todos falando ao mesmo tempo e, em seguida, uma nova luta física entre Júnior e Agostinho. Um tempo depois, houve um momento de silêncio. O marido olhou para Bebel por alguns segundos e saiu de casa. Esta, com seu desespero exagerado, correu até a porta e gritou, inutilmente: “- Agostinho, amor!”.

Seu Flor apareceu com seu frequente hábito de escutar radinho de pilha. Bebel, mimada, foi paparicada pelos familiares ao seu redor. Em meio às suas ambivalências falou querer o marido, sendo que minutos antes procurava outro pai para seu filho. Chamou Júnior de estúpido e comentou o fato de Agostinho ter “dado em sua cara”. O irmão, orgulhosamente, se defendeu: “- Não Bebel, fui eu que dei na cara dele”. Em meio à tensão familiar, Lineu desistiu de ir trabalhar.

Inconveniente, Seu Flor anunciou que uma das éguas nas quais Agostinho apostou iria correr. Os familiares mandaram o idoso ficar quieto e retiraram Bebel da sala. O avô não se aquietou, anunciando a chegada dos cavalos na reta final. Em seguida, anunciou a possível vitória da aposta de Agostinho. Lineu, perplexo, perguntou: “- O quê? O cavalo que Agostinho jogou está ganhando?”. O idoso narrou, empolgadamente, a locução final e afirmou o êxito do personagem malandro, surpreendendo os familiares. Nenê, então, se dirigiu ao marido perguntando se os outros cavalos nos quais o genro apostou ganhariam. O marido, convicto, afirmou que não,

pois acumulada de quatro cavalos só se ganha uma vez na vida, assim como loteria esportiva. Mais uma vez houve referência a este jogo de azar. Nenê acrescentou o fato de um cavalo já ter vencido. Lineu retrucou: “- Um é um, não são dois”. Com seu sarcasmo habitual, Seu Flor implicou, em diferentes momentos ao longo do episódio, com a frase óbvia proferida por Lineu.

Uma música indicativa de passagem de tempo introduziu outra cena. Bebel se encontrava deitada na cama ao lado dos pais. Houve uma nova discussão acerca das apostas de Agostinho e a esposa ainda se encontrava inconformada pelo marido ter gasto em jogo o seu primeiro ordenado. Lineu e Júnior, ambivalentemente, talvez como forma de consolo, agora defendiam o malandro, dizendo que fez isto pela esposa e pela criança. A futura mãe não se convenceu.

Um corte para Seu Flor apresentou o personagem, o tempo todo com o radinho de pilha no ouvido, avisando o início da corrida seguinte. Após ser dada a partida, Lineu e Júnior se aproximaram para escutar. Nenê, continuamente, pediu para o pai não falar neste assunto. Bebel permaneceu melancólica e foi acudida pela mãe. Lineu, já impaciente com o exagero trágico da filha disse não se tratar de “um bicho de sete cabeças”, mas a moça mimada permaneceu reclamando.

Seu Flor, sempre narrando a corrida, contou a posição de “Alexandre, o Grande” - nome do cavalo no qual Agostinho apostou -, estava em terceiro lugar. Eufórico, o avô anunciou a chegada do animal na reta final, silenciando os familiares que torceram calados. Após saberem da vitória do xará do conquistador macedônico, a família ficou perplexa.

O episódio foi retomado no momento da terceira corrida. A família se encontrava concentrada escutando o locutor de rádio. Quando Agostinho venceu mais uma vez, Seu Flor foi o único a comemorar, exclamando: “- Boa!”. Ao perceber o silêncio dos familiares, questionou: “- Ou não é para dizer boa?” Nenê comentou com o esposo que o genro já acertou três, faltando apenas um, e mais uma vez foi feita a ironia, “- (...) e um não é dois”.

A matriarca se perguntou sobre o quanto Agostinho já faturou. Lineu, impaciente, disse a frase popular até os dias de hoje: “-Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe”. Júnior fez as contas e chegou ao valor de quatorze milhões. Seu

pai se surpreendeu com a soma e, ambivalentemente, em alguns momentos disse não se importar com a quantia, em outros, permaneceu chocado com o montante. A ambivalência de Bebel também se faz presente neste momento ao exclamar: “-Meu Deus! Eu vou ficar rica. Coitado do Agostinho querido”. Seu Flor, sempre o mais irônico, comentou em *close*: “Ué? Agostinho querido? Você não disse que era mãe solteira?”. A futura mãe pediu para o avô respeitar as grávidas e suas flutuações emocionais e, a partir deste momento, defendeu, incessantemente, o marido, culpando a família por repreender Agostinho e afirmando que corrida era ciência, e não sorte.

A música instrumental de transição fez passagem de tempo para a última corrida, na qual Agostinho apostou no cavalo “Tonico e Tinoco”, homônimo da dupla sertaneja da época. Quando Tuco acordou de seu longo cochilo, não entendeu nada do que estava acontecendo, pois não escutou qualquer das corridas de cavalo. Ao ouvir o nome de Tonico e Tinoco, pensava se tratar dos cantores caipiras e não compreendeu o motivo de a família falar tanto sobre eles. Em diversos momentos, o personagem *hippie* perguntou sobre o assunto e ninguém teve paciência para explicar, por considerarem-no maluco. O caçula chegou mesmo a perguntar se não preferiam os “Secos & Molhados”, banda de sucesso na década de 1970, tendo como vocalista Ney Matogrosso.

Lineu e Tuco - este por não estar entendendo nada - eram os únicos a não torcerem pelo cavalo. De resto, todos, inclusive Júnior, o politicamente correto, ficaram na expectativa da vitória. O filho “certinho” argumentava que Agostinho era jogador, portanto, continuaria jogando se perdesse ou ganhasse. Desta forma, era melhor vencer. Acrescentou, filosoficamente, como de costume, que seu cunhado talvez só parasse de apostar quando percebesse que a vida era, em si, uma aventura muito maior e, possivelmente, isto só aconteceria após o nascimento de Ramona.

Lineu, o do contra, puxou um cigarro e começou a fumar. Na atualidade, devido às diversas campanhas contra o cigarro, a exibição de pessoas fumando em programas de televisão é menos corriqueira em comparação à década de 1970. Fazendo as contas, Júnior afirmou: se Tonico e Tinoco ganhasse, o Agostinho levaria vinte oito milhões. Surpresos e ansiosos, os membros da família se concentraram para ouvir a última corrida.

Os personagens permaneceram concentrados escutando o rádio. Lineu se manteve torcendo contra e Tuco alheio à situação. Ambivalentemente, o pai de família

se aproximou para escutar a locução e, em seguida, se afastou dizendo que ninguém pode resolver a vida em Jóquei Clube. Júnior, brincando com o pai, comentou que este só disse frases “dignas do Museu do Império”.

Ao saberem da vitória de Tônico e Tinoco, Seu Flor, Nenê, Bebel e Júnior comemoraram. Lineu, fumando, permaneceu sério. O avô, primeiro a *degenerar* Agostinho, neste momento o *regenerou*, prometendo fazer uma festa quando ele chegasse. Bebel, brava, disse que ninguém falaria nada, fingiriam estar chateados e não saber das vitórias para deixarem o esposo contar. Tuco comentou: “- Ah, mas eu não sei de nada mesmo”. Impacientemente, Bebel disse falar com as pessoas normais.

Novamente, houve o som de música indicativa de passagem do tempo. Na sala, os familiares esperavam por Agostinho. Este entrou, silenciosamente, em cena. Todos permaneceram sérios. Agostinho disse “- Oi” e alguns responderam, secamente. Teve início outra música instrumental, esta lenta e romântica. Agostinho cumprimentou a esposa e disse querer contar uma coisa. Explicou que foi jogar, mas, ao pegar o dinheiro, encontrou o par de sapatinhos de bebê no bolso. Falou sentir uma de “tango argentino na alma” e pensou: “- Puxa, que pai desalmado que pega novecentos cruzeiros e bota nas patas dos cavalos”.

Houve cortes para as expressões de dúvida dos personagens, como se estivessem pensando se Agostinho, realmente, teria feito as apostas. Continuando a narrativa, o malandro contou ter se arrependido e sentido vontade de voltar correndo para casa e poder beijar a esposa e pedir perdão, mas lembrou que ela estava muito zangada e pensou na briga com Júnior, resolvendo dar um tempo antes de retornar. Neste momento, perguntou a Bebel: “- Você me perdoa, tá bem?” Esta, ainda meio atônita retrucou: “- Tá bem o quê?” A partir deste momento a música romântica foi trocada por uma trilha sonora de suspense. Agostinho, em *close*, sem entender, respondeu com outra pergunta: “- Tá bem o que como?” Bebel se aproximou do marido e falou: “- Tá bem o que, como como?”. Usualmente, houve o som de risadas externas.

Bebel, enfim, perguntou se o marido não jogou e ele responde que não. Sem acreditar, a esposa repetiu a pergunta e Agostinho enfatizou não ter feito as apostas. Em plano geral, apareceu a família falando ao mesmo tempo; muitos reclamando do futuro pai e este disse não compreender “lhufas”, pois brigaram quando quis jogar e agora estavam reclamando por não ter apostado. O episódio terminou com quase todos

falando ao mesmo tempo e se aproximando de Agostinho. Lineu sorria feliz com a atitude do genro, o malandro tinha expressão perplexa e Tuco continuava sem entender nada.

“Fantástico: o primeiro ordenado do meu genro” teve um desfecho ambivalente. Ao mesmo tempo em que Agostinho agiu de forma, moralmente correta, tendo colocado a família em primeiro plano, a maior parte dos familiares desejava que o personagem tivesse optado pela aposta, pois, de fato, teria vencido. Portanto, o personagem em enfoque foi criticado pela irresponsabilidade, mas como venceria as apostas, foi agraciado pela expectativa do enriquecimento de uma família de classe média empobrecida. Ambivalentemente, ao final, Agostinho foi degenerado por não ter apostado e regenerado por Lineu a partir do momento em que optou por princípios relativos ao amor familiar.

### III.3. “De careta e hippie, todos nós temos um pouco” (11/07/1974)

- Temas:

Tema Central: Ambivalências humanas: *hippie* X careta.

Subtemas: Relações familiares; relações amorosas; disputas de visões de mundo; dificuldades financeiras.

- Sinopse:

Após a namorada de Júnior admirar a personalidade *hippie* de Tuco e a namorada deste se encantar pelo perfil careta de Júnior, os irmãos inverteram suas personalidades, causando a maior confusão no lar dos Silva. Depois de muitas brigas e desentendimentos, Júnior e Tuco perceberam que deveriam ser eles mesmos, aceitando suas características pessoais.

- Análise:

Sempre se utilizando de referências populares, o título deste episódio fez alusão ao provérbio: “De médico e de louco todo mundo tem um pouco”. “De careta e *hippie*, todos nós temos um pouco” se iniciou no quarto dos irmãos Júnior e Tuco. Este estava tocando instrumento de garrafas, com umas mais cheias e outras mais vazias para a emissão de diferentes sons. Neste episódio, o personagem já estava cursando faculdade de música. Após a reclamação de Júnior acerca do barulho ocasionado pelo instrumento, pois, precisava estudar, o caçula disse se tratar da “garrafa-som”. Na explicação de Tuco esta era:

“ - O instrumento brasileiro por excelência, ô caretóvski. Ninguém tem grana pra comprar oboé, trompa, harpa e piano. Daí, a gente toca caixa de fósforo, tamborim de couro de gato e garrafa-som. Sacou a tese estético-econômica? Bebe-se paca no país, daí sobra garrafa às pampas. Sai baratinho o instrumento, ô panaca”.

A passagem acima demonstrou, primeiramente, o usual excesso de gírias na fala de Tuco. Em segundo lugar, apontou para a crítica feita pelos roteiristas acerca do empobrecimento da classe média brasileira que não tinha dinheiro para comprar os instrumentos musicais clássicos, precisando improvisar novas maneiras de fazer música. O breve trecho também tratou de uma questão muito recorrente nas décadas de 1960 e 1970: a discussão da estética da arte. Como vimos, Vianinha e outros intelectuais se questionaram acerca do papel da estética e da política em seus tralhados artísticos. De forma irônica, mediante à realidade da economia brasileira, a “garrafa-som” era considerada uma “tese estético-econômica”. Por fim, o parágrafo acima evidenciou um aspecto muito usual na realidade brasileira, ainda que também exista em outros países: o hábito de beber cerveja, liberando garrafas<sup>236</sup>.

Ao longo deste episódio, Júnior e Tuco se acusaram, incessantemente. Respondendo ao argumento do irmão caçula, o mais velho o chamou de “*hippie* de domingo”, pois assistia à televisão, ia ao cinema com ar condicionado e queria voltar às cavernas usando sua garrafa-som após o ser humano levar milênios para aperfeiçoar a corneta. Tuco respondeu à agressão verbal com os xingamentos de “caretão”,

---

<sup>236</sup> Nos anos 1970, eram mais comuns as embalagens de cervejas e refrigerantes em garrafas do que em latas. Tais garrafas, conhecidas na época como *cascos*, eram reutilizadas nos bares e lojas. Quem comprasse bebida entregando os *cascos* usados, pagava um preço mais barato do que quem não os levasse.

“burguesão” e “contra a experimentação”. Na década de 1970, ser chamado de “burguês” ou “pequeno-burguês” era considerado uma ofensa, especialmente, para um jovem com ideais de esquerda como o personagem de Júnior. No período, também havia a discussão acerca de uma estética experimental. Como exemplos, podemos citar a *nouvelle vague* francesa e o próprio cinema novo no Brasil.

Os roteiristas orientaram os irmãos a chegarem “às vias de fato”, pois “o pau comeu”. Então, Seu Flor, Bebel e Nenê apartaram a briga e a matriarca fez referência às lutas de box, de 1936 e 1938, entre Joe Louis e Max Schmeling. Embora esta fosse uma referência muito anterior aos anos 1970, se referia ao embate entre um americano e um nazista. Mais do que uma alusão a uma briga física, houve uma menção a uma disputa ideológica. Em seguida, Bebel, ainda grávida, comentou que se os dois não parassem de brigar, o sobrinho deles nasceria antes do tempo. Neste momento, ainda não sabiam o sexo da criança.

Após acabado o conflito físico, novamente, no quarto, houve um conflito ideológico. Além de Tuco fazer uma experiência musical com sua garrafa-som, Júnior elaborava um experimento com ratos: assim como outros estudantes de medicina, diminuiu 20 gramas por dia da alimentação dada aos animais para entender seu metabolismo. Chamando o irmão de nazista, Tuco fez comparação entre tal estudo com campos de concentração. Resolveu, portanto, dar queijo aos ratos deixando o irmão possesso. Nesta passagem, como em outras, foram ditas injúrias, dentre as quais: “debilóide”, “hippie de boutique”, “cabeludo de araque” e “idiota da aldeia” por parte de Júnior e “careta”, “caretão”, “quadrão” e “nazista” - como mencionado - proferidas por Tuco. Através da repetição, mais uma vez o “pau comeu” e a briga foi apartada por Seu Flor, Bebel e Nenê.

Mudando de cena, indo para a sala, ao som de garrafa-som, o *script* definiu um diálogo entre Júnior e Nenê acerca de sua nova namorada, Malu, considerada por ele como “genial”, “séria” e “equilibrada”. Portanto, o jovem não sabia como apresentaria a moça para o irmão “mentecapto”. Após o toque da campainha, houve a entrada de Malu em cena. Nenê pediu para sentir-se à vontade e a alertou para o confronto entre os dois filhos, fazendo uma referência bíblica ao dizer que houve uma “epidemia de Caim e Abel” na casa.

Ao perceber o barulho do garrafa-som, Malu se interessou em saber de onde vinha. Júnior explicou que seu irmão “vampiro”, que deveria ser mantido no sótão junto com o Frankenstein e o lobisomem, considerava isto música. Sem dar atenção ao namorado, a moça foi atrás do som, saindo de cena.

Novamente, a campainha tocou. Dessa vez chega a namorada de Tuco, Lilica. Ao saber que seu namorado ainda estava envolvido com a garrafa-som, a moça reclamou: “- Ih, aquele bizum das garrafinhas? O Tuco ainda está nessa? Não há cuca que desengrupa esse ouriço...”. Esta falou demonstra seu perfil *hippie*, pelo excesso de gírias e neologismos. Apesar de *A Grande Família* ter sido marcada pela linguagem coloquial, os *hippies* eram, caricatamente, apresentados com uma hiperbólica fala figurada.

Se identificando com Lilica, Júnior perguntou se com sua “linguagem pitoresca, porém, ininteligível”, ela também não gostava do garrafa-som. Recebendo uma resposta afirmativa, a jovem comentou que Júnior tinha um “dialeto legal”. Ironicamente, ele respondeu se tratar da própria língua portuguesa. Em seguida, o intelectual da família Silva fez uma análise ambivalente acerca das gírias ao dizer ser linguagem de “malandro”. Considera-as enriquecedoras, porém, uma contribuição dada por marginais.

Através de uma apresentação intercalada entre sala, com Júnior e Lilica, e quarto, onde se encontram Tuco e Malu, os roteiristas traçaram diálogos, ambivalentemente, repetitivos e opostos. Por exemplo, enquanto Júnior argumentava acerca da limitação existente no uso das gírias, Tuco apresentava as vantagens na utilização das mesmas. Em uma passagem, o irmão mais velho considerava o vocabulário *hippie* reduzido, não conseguindo expressar ideias complexas e voltando aos cinco sons primários: “ah”, “eh”, “ih”, “oh”, “uh”. Ao contrário, o caçula explicava a Malu: “- Pensa bem com tua cuca. Pra que que o ser humano precisa dizer mais do que as vogais? Vogal já diz tudo. Saca: Gostou é - Ah! Concordou é - Eh! Não gostou é - Ih! Ficou espantado é - Oh! Ficou com nojo do mundo é - Uh!”.

Com argumentos, diametralmente, opostos, os irmãos encantavam as moças com suas visões de mundo. Criando cada vez mais intimidade, Malu segurou a mão e Tuco e Lilica e Júnior também ficaram de mãos dadas. Após receberem elogios, os dois confessaram que gostariam de se parecer um com o outro. Primeiro Júnior falou: “- (...) Às vezes eu até acho que devia ser um pouco como o Tuco. Desligadão, sem se grilar

com o mundo, sempre na dele”. Seguintes depois era a vez do caçula: “- (...) Às vezes eu até acho que era legal se eu fosse um pouco assim feito o Júnior. Negócio de responsabilidade, leva tudo na seriedade, cumpre os deveres, essas bossas”.

Em determinado momento, Júnior e Lilica foram para o quarto e, repetidamente, houve uma discussão. O mais velho perguntou o motivo de Malu segurar a mão do imbecil do Tuco, recebendo a seguinte resposta: “- (...) Imbecil é você. Ninguém pode gostar de um cara como você. Um cara que não tem surpresas! Todo certinho. Mulher gosta de ansiedades, de dúvidas. Você marca encontro às duas e meia e chega às duas e meia. Você é um caretão”. Na sequência, após Tuco reiterar que o irmão era caretão, Lilica partiu em defesa deste: “Caretão é você, Tuco. Tremendo adulto, aí, metido a *hippie*. *Hippie* já era. Mulher gosta de homem que paparique, que seja pontual, se preocupe com a mulher. Você só fica aí com essa cara de imbecil, tocando garrafinha e dizendo que os outros estão por fora. Por fora está você, que não faz absolutamente nada!” Esta passagem mostrou a influência dos argumentos de Júnior no discurso de Lilica, pela utilização de uma linguagem, praticamente, sem gírias. Após mais discussões entre irmãos e namoradas, as moças foram embora, deixando os rapazes sem entender as críticas recebidas.

Depois do intervalo, apareceu Júnior sentado à mesa avisando a Nenê que eram doze e quarenta e sete, portanto, o almoço estava atrasado dezessete minutos. A mãe concordou com o filho, porém, reclamou: “- (...) Vai ser pontual assim no diabo que o carregue”. Como dissemos, os redatores deram continuidade a uma visão tradicional da mulher dona-de-casa, embora esta tivesse suas ambivalências. Também de forma ambivalente, Júnior defendia os direitos da mulher, mas não contribuía com as funções domésticas.

Em seguida, Tuco entrou em cena procurando por garrafas sumidas. Disse que com elas era capaz de tocar Wolfgang Amadeus Mozart em seu instrumento musical. Bebel argumentou serem utensílios para guardar água e leite roubados pelo irmão da geladeira. O caçula reclamou não só da irmã mais velha, mas pelo fato de ter nascido em sua família. Então, recebeu críticas de Lineu e Seu Flor. O pai argumentou sobre o “tremendo sacrifício” - fazendo alusão às dificuldades financeiras - para o filho estudar e este escolheu música. Falou também que Tuco deveria ser como Júnior e estudar algo sério. Isto mostrou a visão tradicional de Lineu, pois, apesar de ter deixado o caçula

cursar a faculdade desejada, preferia a opção por uma profissão “séria”, como a medicina. Lembrando que, somente, os filhos homens cursaram faculdade. Bebel não tinha especialização alguma, sendo, esporadicamente, manicure. Este fato reproduziu uma visão machista, ainda muito presente na sociedade brasileira. Os homens tinham a obrigação de se formar e trabalhar, enquanto a mulher poderia ser dona-de-casa. Aliás, quando Bebel quis arrumar um emprego, Agostinho ficou contrariado.

Ironicamente, mostrando o inconveniente da seriedade de Júnior, Bebel gritou desesperada devido à presença de ratos no corredor. Júnior pediu ajuda para caçá-los para seu experimento científico. Desta vez, Lineu não apoiou o filho, dizendo não se levantar por tal motivo, fosse para uma experiência científica ou não. Igualmente, não recebeu ajuda do avô. Este se questionou se o neto estudava medicina ou procurava se tornar fabricante de veneno mata-rato. Por fim, Nenê se sentiu dividida e fez um comentário marcado pela ambivalência: “- Filho desligado é ruim, que fica tocando garrafa, mas filho super-ligado é pior, que fica estudando rato. Será que é errado ter filhos?”

Após mudança de cena, Agostinho se aproveitou da situação de conflito entre os irmãos e conseguiu “descolar quarenta pratas”, vinte de cada, para fazer sua “fezinha ali na esquina”. Falando a Júnior que aconselhou Tuco a seguir seu exemplo “diligente, ordeiro, responsável”, conseguiu convencê-lo a dar o dinheiro. Em seguida, elogiando o perfil “boa praça, descontraído, sujeito maneiro” de Tuco, disse, igualmente, ter sugerido a Júnior ser como o caçula. Deste modo, conseguiu mais dinheiro. Os dois irmãos perceberam a malandragem típica e usual de Agostinho, porém, pela bajulação, aceitaram o pedido do personagem aproveitador.

Na sequência, sozinho em casa, Júnior apareceu na sala abrindo a porta para um desconhecido que veio cobrar uma taxa comunitária no conjunto habitacional para a construção de obras de calçamento, abrigo para ponto de ônibus, rede de esgotos e iluminação das ruas. Apesar de elogioso ao projeto, Júnior teve cautela e pediu a credencial do rapaz. Após vê-la, o jovem responsável da família Silva fez o pagamento de cem cruzeiros, entregando cinquenta e pegando a outra metade em cima da geladeira, onde o pai deixava o dinheiro das compras.

A cena seguinte mostrou Nenê perguntando pela quantia referente às despesas. Júnior, então, explicou o ocorrido. A família ficou indignada com a ingenuidade do

rapaz, pois caiu em um golpe no qual duas vizinhas também caíram, sendo que uma tinha sete e a outra noventa e dois anos. Em meio a inúmeras críticas de todos, Tuco fez comentário sarcástico: “- Falou o super-organizadovski! O Capitão América da responsabilidade! Só uma senhora esclerosada e uma garotinha de sete anos e você, é que caíram num golpe desses”. Indignado, Júnior disse ter cansado de ser “Dom Quixote” e se trancou no quarto.

Em seguida, houve uma repetição, Tuco abriu a porta de casa. Apareceu dessa vez um senhor explicando, novamente, sobre a taxa comunitária. O caçula usou diversas gírias incompreensíveis ao idoso e de modo grosseiro, o expulsou de casa, dizendo não gostar de discutir com “Matusalém”, sugerindo que o senhor desse “golpe na “tonga da mironga do kabuletê”, como diria o poeta Vinícius de Moraes”. Mais uma vez, uma referência musical foi proferida por Tuco. Assustando, o velhinho foi embora.

Na cena seguinte, Lineu deu cem cruzeiros para Nenê pagar a taxa comunitária, pois, após o golpe do vigarista, realmente, foi criada. Os familiares comentaram acerca da veracidade na nova cobrança até que Tuco narrou o ocorrido. Todos, exceto Júnior ainda trancado no quarto, xingaram o caçula. Em seguida, Lineu recebeu um telefonema explicando que o cobrador idoso teve uma ameaça de enfarte por causa de seu “filho cabeludo”. Na ligação, o pai de família descobriu ter que pagar cento e vinte cruzeiros mais os juros. Além disto, a falta do pagamento gerou um problema coletivo, pois houve o corte da luz e o caminhão de lixo deixou de passar. Ao saber de tudo isto, Lineu falou sobre a impossibilidade de Tuco conviver com seres humanos e o chamou, utilizando seu jargão, de “paranoico”. Após diversas críticas, o personagem *hippie* prometeu se tornar o “maior careta do mundo Ocidental”.

Os roteiristas indicaram passagem de tempo com a descrição de como deveriam estar os personagens no quarto dos irmãos: “Júnior despenteado, tocando garrafa-som. Noutro canto estava Tuco, cabelo penteadíssimo à gomalina, cuidando dos ratos na gaiola”. Neste momento houve a completa inversão de papel entre os irmãos se estabelecendo o seguinte diálogo:

“Tuco: - Meu caro irmão, não acha que é uma falta de responsabilidade largar em meio a uma pesquisa tão importante como essa do metabolismo dos ratos? A ciência é feita de pequenos e modestos esforços.

Júnior – Você tá falando justinho igual a um tremendo caretão, amizade. Como eu era. Corta essa de ciência desumana, macaco. Tu não é da sociedade protetoras dos animais

para ficar nesse bizum de dar papo a ratóvski. Saca o som, saca o som do mundo, no garrafa-som. Que baratóvski”.

O diálogo acima mostrou uma troca não só na linguagem, mas nos valores de ambos. Seu Flor, com a cabeça na porta, observou a conversa e exclamou: “- Homessa! Não dá para entender... O Tuco virou o Júnior e o Júnior virou o Tuco. Acho melhor eu dar o fora que eles podem morder...”

O terceiro bloco se iniciou com Tuco dando aulas particulares de música, imitando o irmão que, frequentemente, ensinava adolescentes para contribuir com as despesas domésticas e não precisar da mesada do pai. Usando uma linguagem formal, como a de Júnior, o caçula perguntou o motivo da falta de interesse de seu aluno, este respondeu ser obrigado pela mãe a estudar música. Após saber disto, Tuco voltou a ser *hippie*. Os redatores explicaram o retorno da personalidade do personagem: “Tuco explode. Assanha o próprio cabelo. Endoida”. Em seguida disse:

“- Minha cuca não aguenta. Porque você vive assoviando tua mãe te obriga a aprender música? Isso é mundo ocidental demais! Chega! Você odeia música e eu odeio dar aula pra você! Eu quero ser o Tuco, o Tucolino, desligadóvski, débil mental. Se pica daqui! Leva o dinheiro da tua mãe. Diz pra ela que assim não dá! Chega de ser careta! Cansei!”

A passagem acima evidenciou a aversão de Tuco pelo mundo Ocidental. Crítica que o personagem fez em inúmeros episódios. Neste sentido, podemos traçar uma comparação entre a visão de mundo de Tuco e Júnior. Nos anos 1960 e 1970, enquanto o *hippie* era contra a sociedade de consumo, optando por um estilo de vida alternativo, baseado nas relações interpessoais livres e preservação do meio-ambiente, o intelectual de esquerda era favorável à luta pela igualdade social e pelo fim da opressão nas relações de trabalho. Em outras palavras, ambos eram contrários à sociedade de consumo: o primeiro pela falta de contato com a natureza e o segundo por considerá-la um mecanismo de exploração do homem pelo homem. Os dois perfis eram a favor da liberdade, mas, novamente, em sentidos diferentes, o *hippie* pregava o fim das instituições formais, como a família, por exemplo. O intelectual, por sua vez, buscava a libertação dos seres humanos com intuito de proporcionar a igualdade. Logo, este não era contra o mundo Ocidental em si, mas contra o sistema capitalista. No caso dos personagens de *A Grande Família*, as ambivalências em seus tipos sociais eram

evidentes: como apontou, anteriormente, Júnior, Tuco era um “*hippie* de boutique”, porque, gostava de televisão e cinema com ar condicionado; simultaneamente, Júnior era contra a exploração da mulher e pressionava a mãe para fazer o almoço.

Retomando a narrativa do episódio, apareceu Júnior abrindo a porta para o velhinho que, novamente, cobrou a taxa comunitária. Sem ter escutado o diálogo da família explicando que não se tratava de um golpe, o filho mais velho, ainda se utilizando da linguagem dos *hippies*, expulsou o senhor de casa. Houve um diálogo muito semelhante ao do momento no qual Tuco, anteriormente, enxotou o idoso.

Tempo depois, apareceu Lineu reclamando que quase foi assaltado, pois não havia luz na rua, além disto, o lixeiro não passou deixando um cheiro horrível na vizinhança. Comentou o fato de os vizinhos estarem xingando-o por não ter pago a taxa e perguntou quem foi o “cretino que expulsou o cobrador de novo”. Júnior respondeu: “- Justamente, macaco. Fui eu. Não tô mais nessa careta de mundo ocidentalóvski, sacou?” Neste momento, todos da família reclamam do comportamento do novo *hippie*.

Na sequência, após o intervalo, aparecem os irmãos no quarto. Tuco, com a personalidade recuperada, tocava garrafa-som e Júnior estava estirado na cama. Lilica entrou em cena e pediu para o irmão mais velho falar “aqueles negócios bacaninhos de careta”. Júnior, então, explicou estar “doidão” e ter largado esse “negócio de D. Quixote”. Ao perceber a transformação do rapaz, Lilica criticou dizendo preferir o Tuco, pois pelo menos era “doidão” com alguma autenticidade. Com isto, começou a tocar garrafa-som com o caçula.

Malu entrou em cena e comentou que Júnior nunca mais ligou. Ele, então, discursou:

“- Sabe, macaco. Há três dias que estou aqui nesse barato de curtir garrafa-som e me desligando do mundo Ocidentalóvski. Só tem um senão. Sabe qual é? Eu não aguento mais esse som do garrafa-som! Tá sacando, Tuco? Eu não aguento mais esse som de garrafinha no meu ouvido. Acabou a sessão passatempo! Eu nasci careta e careta vou ficar até o fim! Quem quiser gostar de mim, vai ter que aguentar minha careta! Porque todo mundo tem um pouco de Sancho Pança e um pouco de Dom Quixote! E assumo. Se o mundo é careta, tem que entrar dentro dele e mudar pelas entranhas. Não é se apagando num canto que o homem vai fazer nada não. É na luta! É enfrentando! Estão me ouvindo, seus caretas?”

Na fala, Júnior assumiu sua personalidade e seu posicionamento político. Assim como os intelectuais de esquerda, era a favor do enfrentamento da realidade e não da fuga, como muitas vezes agiam os *hippies*. Contudo, não apoiava o confronto direto para a solução dos problemas, como propunha a luta armada, no contexto ditatorial, mas a mudança “pelas entranhas”, seguindo a proposta da esquerda moderada, na qual fazia parte o próprio PCB, por exemplo. Além disto, Júnior demonstrou as ambivalências humanas ao dizer que “todo mundo é um pouco de Sancho Pança e um pouco de Dom Quixote”, porém, assumiu sua preferência por uma visão sonhadora na transformação da realidade concreta, ainda que percebesse as limitações deste ideal.

Tuco achou que o irmão faria outro de seus discursos e Malu apoiou o seu “Dom Quixote”. Houve, desse modo, a ambivalência da degeneração e regeneração, pois as namoradas, primeiro, criticaram seus respectivos namorados e, depois, apoiaram suas visões de mundo.

Usando o recurso da repetição, novamente, Seu Flor escutou a conversa na porta do quarto dos irmãos, avisando a Nenê o retorno da personalidade de seus filhos. Esta percebeu a volta à “estaca-zero”, sabendo que as brigas voltariam. Em seguida, Júnior e Tuco se xingaram e terminou o episódio.

Embora “De careta e *hippie*, todos nós temos um pouco” não tenha terminado, exatamente, com um final feliz, pois os irmãos voltam a discutir, o final foi positivo. Houve o reconhecimento das diferenças e o respeito a elas, percebendo as ambivalências humanas: todo mundo tinha seu lado “careta” e seu lado “desligado”, porém, cada um se comportava, predominantemente, de um determinado jeito e era preciso a aceitação de sua própria personalidade.

#### *III.4. “Não me leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” (13/03/1975)*

- Temas:

Tema Central: Problemática do idoso.

Subtemas: Relações amorosas na terceira idade.

- Sinopse:

Seu Flor se cansou das manias da namorada Dona Juva e resolveu “tirar férias” da relação. Contudo, para sua surpresa, Juventina arrumou outro namorado, deixando o idoso da família Silva desnordeado. Ao final, o casal percebeu que se amava e retomaram o relacionamento.

- Análise:

“Não me leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” foi um dos últimos episódios da primeira versão de *A Grande Família*, fazendo parte da quarta temporada. Foi o primeiro ou o segundo a cores<sup>237</sup>.

O capítulo se iniciou com um plano geral da cozinha, em uma cena bem cotidiana. Bebel, segurando a filha Chiquinha, e Júnior andando em direção à sala. Nenê, sempre atarefada com suas funções domésticas, observou sorridente os filhos e a neta enquanto enxugava a louça de um provável pós-almoço.

Enquanto, Lineu, Júnior e Agostinho liam jornal - apenas os homens executavam esta atividade -, a campainha tocou. Nenê terminou de guardar a louça, pendurou o pano de prato no ombro e atendeu. Era Dona Juva, com o intuito de entregar o radinho de pilha que Seu Flor esqueceu em sua casa. Começou uma conversa com todos os membros da família, exceto, o idoso. Juventina contou que o “fofão” - como se referia ao namorado - sugeriu uma “experiência de casal moderno”, na qual ficariam vinte dias sem se ver. Pediu desculpas a Nenê, mas contou gostar da sugestão, pois, não aguentava mais as manias de Floriano, um “velho ranheta” e “ranzinza”, que não aceitava um rádio de pilha novo, por considerar que dava azar a seu time de futebol; a obrigava a fazer geleia de jabuticaba e depois reclamava por sentir azia; não queria “pegar um cineminha”, preferindo ficar “sentadão” vendo televisão; não a deixava usar o telefone e o tirava do gancho. Em relação a Seu Flor, Juva o comparava a “torcedor do time Corinthians, que ama e detesta o time”.

---

<sup>237</sup> Não possuo o episódio anterior ao analisado, mas tenho o de duas semanas antes que ainda era em preto e branco.

Enquanto Dona Juva narrava a história, houve cortes para os familiares que riam e reconheciam as manias do idoso da família, havendo, neste, bem como em outros momentos, o uso das recorrentes risadas extradiegéticas.

Enquanto Juventina falava sobre Floriano, o próprio entrava em casa. Sua chegada marcou o início de um samba lento e instrumental. Houve um plano conjunto mostrando a expressão risonha dos familiares, ao perceberem a possibilidade de uma possível briga de casal, ao lado de Dona Juva com ar de chateação após ver o namorado. Começou um diálogo, todo marcado com o samba ao fundo. Dona Juva e Seu For fingiram não se conhecer, demonstrando desdém um pelo outro e se implicaram.

Quando Juventina foi embora, houve um plano geral dos familiares na sala, todos falando ao mesmo tempo com Seu Floriano. O recurso do falatório simultâneo, era uma característica marcante de diversos episódios escritos e filmados, como pudemos perceber nos analisados ao longo da dissertação.

Júnior perguntou: “- Que história é essa de tirar férias da Dona Juva, vovô?”. Neste momento, Seu Flor narrou a sua versão sobre o relacionamento com Juventina. A partir da repetição, usou o mesmo adjetivo empregado pela namorada, chamando-a de “velha ranheta”. Assim como Juva, enumerou uma série de manias, dentre as quais: ficar “esculachando” seu radinho de pilha “de fé”; dar-lhe um “desgraçado de um radinho azarento”, “tremenda urucubaca”, pois fazia seu time perder em decisão de campeonato. Além disto, tinha a mania de toda noite querer ir para cinema, enfrentando filas imensas e “aquela rapaziada a mastigar chiclete”. Quando estava cansado vendo televisão, Juva fazia a geleia de jabuticaba que lhe dava azia. Tuco, então, questionou o avô, usando uma linguagem, tipicamente, sua que englobava neologismos: “Mas não é o senhor que a obriga a fazer a geleioviska?” Seu Flor respondeu que a obrigava, mas Juva não deveria obedecer, porque lhe fazia mal. Por fim, usando termos da linguagem técnica de futebol, Floriano definiu o tempo dado ao relacionamento da seguinte maneira: “- São vinte dias de licença, com direito à prorrogação. Depois eu vou decidir nos pênaltis se eu volto ou não volto”.

A música instrumental definiu o transcorrer do tempo. Com pijamas, indicativos de que era hora de dormir, Nenê e Lineu conversavam em seu quarto. Quando a esposa se disse preocupada com as férias que o pai tirou da namorada, o marido achou a ideia ótima, porque “todos os casais têm seus períodos de encheção” e acrescentou que os

dois tiveram vários. Nenê, com expressão de contrafeita, perguntou se alguma vez já foi “ranheta” na vida. O casal começou um pequeno desentendimento. A mulher acrescentou que o problema da convivência era amar e detestar o parceiro. O comentário ambivalente chateou Lineu. Ao fim da cena, ambos fizeram expressões faciais e entonações de voz de irritadíssimos, reclamando dos familiares um do outro e falando ao mesmo tempo.

Houve nova transição para outra cena. No dia seguinte, Seu Flor abriu a porta sorridente para o amigo e vizinho Cacá (Abel Pêra). Floriano se disse feliz da vida por ser um homem livre e desimpedido e sugeriu que jogassem um gamão até o “umbigo fazer bico”. Cacá se sentiu contente em ver o amigo sorrindo, mas, alertou: contaria certas novidades. Seu Flor respondeu que podia vir o que viesse, pois, estava “felicíssimo da vida”.

Cacá, então, contou ter visto Dona Juva namorando outra pessoa, demonstrando “toda pinta” de que estava passando Seu Flor “para trás”. A partir desta notícia, o mesmo samba lento do diálogo entre Juventina e Floriano se repetiu até o final da conversa. A expressão de Seu Flor se transformou em de espanto e perguntou: “- Quê? A Juva? Me passando para trás? A mim? O Floriano bacano?” Em seguida, fez ar de desprezo, fingindo não se importar com a situação, acrescentando estar feliz em saber que se livrou daquele “trambolho para o resto da vida”. Cacá o contradisse dizendo que o amigo estava furioso. Seu Flor se irritou e expulsou o vizinho, o chamando de “velho fofoqueiro” e de “leva e trás”.

Ao contrário das cenas anteriores, iniciadas pela sonorização extradiegética, a passagem de tempo foi indicada, neste caso, pelo rompimento do samba. A transição ficou evidente também pela mudança de figurino dos personagens. Houve um corte para a porta da casa, onde Tuco entrou afobado. Chamou os familiares de “macaco” e “macacada” e contou ter visto “a coisa mais esquisita do ano vigente”: Agostinho estava se abaixando e se esgueirando entre as árvores repetidas vezes, só “urubuserando”.

Bebel, inicialmente, sorridente alimentando Chiquinha, se levantou com o babador na mão e ficou, exageradamente, intrigada, questionando o irmão se seu marido estava paquerando alguma “sirigaita”. Tuco, por sua personalidade desatenta, disse não ter visto nada, apenas se invocou com o gesto do cunhado e foi embora.

Há a retomada da câmera para a porta e desta vez quem entrou foi Agostinho assoviando, calmamente. Teve início outro samba instrumental, mais acelerado do que o das cenas envolvendo Seu Flor.

A esposa o bateu com o babador e o chamou de “cafajeste”. Agostinho, de terno, gravata e maleta se definiu como um homem “honesto e trabalhador”; coisa que todos os espectadores sabiam não ser verdade. Quando Bebel reclamava por ter descoberto que seu esposo estava “se esgueirando feito um ladrão pelas ruas”, Agostinho entendeu o mal-entendido e explicou ter visto “a coisa mais esquisita do ano fiscal”. Começou uma narração muito parecida com a de Tuco, havendo, novamente, o recurso à repetição.

O personagem malandro diz que Seu Floriano se esgueirava entre as árvores e carros e fez o mesmo para tentar ver se “sacava a transa do velho matusca”. O idoso da família estava de “botuca cravada” espionando Dona Juva passeando com o novo namorado.

Pela terceira vez na sequência, a câmera foi para a porta. Chegou Seu Flor, com a entrada marcada pelo samba lento. Todos falaram ao mesmo tempo, rindo da atitude do avô. Bebel achou “bonitinho” o fato de Floriano seguir Juventina. Seu Flor, irritado, disse: “- Bonitinho é o diabo que os carregue”. Desmentiu o que fez e afirmou ter se abaixado várias vezes, por sentir dor no rim. A família riu e zombou da mentira.

Seu Flor, bastante contrafeito com os comentários, atendeu à porta após a campanha tocar. Ao ver Juva soltou um “- Oh diabo”. Houve o enquadramento do casal brigado e o corte para a expressão de risada e espanto da família pela situação constrangedora. Juventina pediu para falar, em particular, com Floriano, deixando-o nervoso. Os familiares se aglomeraram em um canto da sala, pedindo para o casal conversar como se não estivessem ali e ficaram espionando o diálogo.

Juventina revelou estar fazendo uma experiência romântica e iniciando um pequeno namoro. Conheceu um senhor simpático de nome Gamboa, saudável, que “aguenta o rojão”, enfrentando as filas de cinema. Seu Flor, chateado, agradeceu o comunicado, mas não estava interessado, desejando que Juva fosse muito feliz.

Após Agostinho chatear ainda mais Seu Flor insinuando que o viu seguir Dona Juva, o idoso falou para a ex-namorada que fez bem em arrumar um “paquera

qualquer”, pois não aguentava mais suas manias. Juventina demonstrou desgosto. Em seguida, Floriano saiu de cena, enquanto toda a família o acompanhou com o olhar.

Houve sequência de um plano geral da cozinha com todos à mesa tomando café da manhã. Nenê reclamou pelo pai não ter comido direito e estar preenchendo o “talão da loteca”. Deveria se tratar da loteria esportiva, com frequência, jogada por Seu Flor. Este respondeu à filha que seu joguinho era tão sagrado quanto o pão com manteiga da família. Quando Lineu informou acerca do jogo ter terminado no dia anterior, todos perceberam a troca das datas da semana feita pelo idoso. Júnior insinuou que seu avô estava com “dor de cotovelo”, fazendo os familiares rirem da situação. Floriano se exaltou, dizendo “homessa” e não permitindo a intromissão em sua vida. Chateado, se retirou do ambiente.

Houve nova passagem de tempo com música instrumental. No quarto de Júnior e Tuco, Seu Flor apareceu triste e choroso, ouvindo vitrola, ao som de “A deusa da minha rua”, valsa de 1939, de Sílvio Caldas. A música não era um sucesso dos anos 1970, mas fazia parte do repertório musical de pessoas mais velhas, como o próprio personagem em questão.

Júnior entrou em cena. Falou com o avô que “curtir fossa com música faz muito bem”. Seu Flor disse apenas estar limpando uns discos velhos, mas, apesar de infeliz, pediu ao neto que desligasse a vitrola, pois se sentia *feliz*. Houve a repetição seguidas vezes do idoso pedindo para a valsa ser ligada ou desligada, tanto com o neto quanto com Cacá em uma cena à frente.

Seu Flor foi incentivado por Júnior para ser sincero, sem medo de “ser gente”, porque sofrer por amor era muito bonito. Ao final, o estudante de medicina mediu a “pressão da dor de cotovelo do avô” e colocou, novamente, - depois de muitas vezes botar e tirar - a música de Sílvio Caldas.

A mudança de cena foi marcada pelo som de um chorinho triste e lento. Houve o plano conjunto da cozinha, com os familiares à mesa almoçando. Júnior anunciou que a pressão de Seu Floriano estava altíssima. Enquanto os familiares riam, o estudante disse estar falando sério, sendo a pressão vinte por quinze. Os familiares se preocuparam. Júnior disse: “- Nosso querido e zombado vovô pode ter um ataque cardíaco”.

A sequência mostrou Seu Flor escutando Sílvio Caldas no quarto dos netos. Cacá entrou e pergunta se era verdade que seu amigo estava “curtindo uma dor de cotovelo”. Floriano, incomodado, reclamou pelo fato de Cacá “meter o nariz” em sua vida e se disse contente ouvindo uma musiquinha alegre. O vizinho, assim como Júnior, disse se tratar de uma canção de *fossa*. Após um ligeiro conflito, Cacá perguntou se Seu Flor conhecia o namorado de Dona Juva. Após afirmar não se interessar pelo assunto, assumiu tê-lo visto.

Floriano definiu o concorrente como “todo arrumadinho, sapato de duas cores, engraxadinho”, mas depois afirmou acreditar que fosse o tipo perfeito de “viuveiro, enganador de senhoras honestas”, e quase chorando falou: “- É um vampiro de viúvas”.

Cacá revelou que Gamboa era casado e pai de oito filhos. Após, novamente, se dizer não interessado pelo assunto, Seu Flor comentou: “- Mas tem uma coisa, esses homens casados e pais de oito filhos são um perigo, hein?” Cacá se fez de inocente e desmentiu o que cotou. Até o final do episódio o vizinho negaria ter narrado esta história a Seu Flor.

A passagem de tempo foi, mais uma vez, feita através do recurso musical. Os dois amigos idosos se encontravam na sala. Após a câmera dar um *close* no telefone, Seu Flor pediu para Cacá ligar para a irmã da Dona Juva e falar mal de Gamboa. Após o vizinho enfatizar, com expressão de espanto, que não atenderia seu pedido de jeito algum, Floriano fez a ligação e modificou a voz, se passando pelo próprio Cacá, deixando-o furioso.

Em seguida, Seu Flor ligou para Juva passando o telefone ao suposto “cunhado do Gamboa”. Insistiu para Cacá falar com ela, mas este preferiu não se envolver na história. Só foi convencido quando Floriano lembrou que o amigo já teve um caso fora do casamento e foi ele quem “segurou o rojão”, chegando a tomar uns “tabefes”. Cacá, contrafeito, repetiu frases denunciando Gamboa, todas ditadas por Seu Flor.

De novo, a mudança de cena foi executada através da mesma música clássica. Inicialmente, houve um plano geral para a família sentada à mesa da cozinha. Bebel contou a fofoca espalhada pelo conjunto: estavam dizendo que o namorado da Dona Juva era casado e pai de oito filhos. Nenê acrescentou saber que o Gamboa estava uma “fera”, queria “quebrar a cara” de quem espalhou esta história e depois iria entrar com

um processo de difamação e calúnia. Toda a família olhou para Seu Flor que se fez de desentendido e disse não tomar conhecimento. Tuco enfatizou: “- Mas vovô, o cara disse que vai quebrar a cara, processo, crime de calúnia. Olha vai ser um bode, hein”. Lineu afirmou que o difamador estava em “maus lençóis”.

Em seguida, houve um plano conjunto da família se levantando da mesa e encaminhando à sala, indicando passagem de tempo em relação à cena anterior. A partir deste momento, houve a sequência mais veloz do episódio, com o maior número de planos e cortes, sendo o *clímax* do capítulo. Júnior abriu a porta para Cacá que entrou agitado e nervoso procurando por Seu Flor. Pressionou o amigo para acabar com essa história de falar mal do Gamboa e o “tirar fora dessa”, pois, soube que Juventina estava uma “fera” correndo atrás do boateiro, portanto, previa uma confusão “dos diabos”.

A família reprovou a calúnia. Seu Flor negou tudo, mas acabou se denunciando ao dizer: “- Eu não telefonei para ninguém, eu não falei nada pelo conjunto, eu não estive na barbearia, eu não coloquei bilhetinhos debaixo da porta de ninguém, se alguém fez isso, paciência”.

Em primeiro plano, Cacá contou ter sido obrigado a falar ao telefone com Juva dizendo que o Gamboa era casado. Narrou o fato de Floriano ter se passado por ele durante uma ligação à irmã de Juventina. A revelação desencadeou um tumulto entre os familiares, falando, horrorizados, ao mesmo tempo. Lineu repreendeu o sogro enfatizando que não se poderia falar de uma pessoa da maior respeitabilidade como Gamboa. O único a aprovar a atitude do idoso foi Agostinho se dizendo impressionado com a rapidez de resultados do boato, mas, Lineu logo o cortou garantindo não ser hora para brincadeiras, pois a calúnia era a coisa mais repelente que existia.

De forma exagerada, Nenê se disse arrasada: “- Pai caluniador? Que horror!” e chorou, forçadamente. Tuco pediu para Seu Flor falar alguma coisa, pois, não queria ser neto de avô que fazia calúnia. Cacá enfatizou que Floriano não tinha saída e deveria explicar tudo de uma vez. Pressionado, Seu Flor admitiu ter espalhado que Gamboa era casado e pai de oito filhos, mas garantiu existir uma testemunha de que não estava mentindo ao afirmar ter sido Cacá quem contou a história. O vizinho continuou se negando e se fazendo de desentendido, comentando considerar o namorado de Dona Juva “tão solteiro quanto qualquer reverendo”.

A sequência ficou ainda mais acelerada quando a campainha tocou e Tuco atendeu. Houve som de música de suspense e o caçula apareceu, em primeiríssimo plano, com os olhos arregalados, anunciando ser Dona Juva e Gamboa. Os familiares e Cacá apareceram atônitos sem saberem o que fazer. Júnior abriu a porta e os dois entraram enraivecidos. Gamboa (Renato Murce) e Juventina ficaram em um canto da sala querendo falar com o Floriano caluniador, que estava do outro lado do cômodo. Familiares seguraram todos os envolvidos no conflito pelo braço com o intuito de apartar a briga. Cacá se aproveitou da situação e saiu à francesa. Após muitos cortes, correrias e falatórios simultâneos, Seu Flor sustentou o que dissera sobre Gamboa ser casado e pai de oito filhos.

O tumulto continuou até o momento no qual Lineu sugeriu que Juventina e Seu Flor conversassem no quarto de Tuco e Júnior, enquanto a família fazia sala para Seu Gamboa. Este enfatizou querer conversar com Floriano depois.

Lineu, Agostinho e Nenê permaneceram aflitos na sala. Quando a esposa desabafou se dizendo preocupada e reclamando pelo fato de o marido não fazer nada para reverter o quadro, Lineu respondeu que o sogro precisava ter a paternidade de seus atos.

Um corte sem música mostrou Tuco, Bebel e Júnior acompanhando Seu Flor e Dona Juva ao quarto. Em plano geral, ficou evidente que o casal estava sentado a certa distância. A neta de Floriano, sorrindo, sugeriu que discutissem bastante, pois da discussão nascia a luz; o caçula aconselhou uma discussão sem briga, pois, era “caretice”; finalmente, Júnior alertou ao avô para não ter medo de falar a verdade.

O samba lento que marcou o primeiro diálogo entre Dona Juva e Seu Flor foi retomado e permaneceria durante toda a cena. A conversa se iniciou com Juventina repreendendo a atitude da pessoa com quem compartilhou sonhos românticos e nunca esperaria que caluniasse outro homem de bem. Enquanto ela falava que o ex-namorado não era mais o “Floriano ranzinza, briguento, mas honesto, incapaz de fazer uma acusação sem sentido”, Seu Flor ficou com a expressão chorosa, triste, arrependida. O idoso só se pronunciou após Dona Juva questioná-lo a quem queria desmoralizar, o Gamboa ou ela. Então, respondeu que a ninguém, e usou a expressão “minha Juva”.

Neste momento, houve um primeiríssimo plano do rosto espantado de Juventina repetindo: “- Minha Juva?” Com isto, os dois se abraçam e Seu For admitiu ter espalhado o boato contra Gamboa, porque não aguentava mais a solidão, sentindo falta dos passeios, da fila do cinema, do pessoal mastigando chiclete, do “trin trin trin” do telefone e ficou com “dor de cotovelo”. Portanto, Floriano disse sentir saudades de todas as manias da namorada que criticou no início do episódio.

O casal permaneceu abraçado enquanto Juva elogiava o “fofão” por dizer coisas lindas e assumiu que Gamboa era muito educado, mas, também possuía umas “ranhéticas que Deus me livre” e, pelo menos, já estava acostumada com as “ranhéticas” de Seu Flor. Porém, repentinamente, o samba lento parou e Juventina percebeu que já fizeram as pazes, mas Gamboa ainda estava do lado de fora. O casal concordou não poder afrontá-lo saindo de mãos dadas e entraram em um acordo, Floriano assumiria o erro, contudo, de qualquer forma, “ele é um Gamboa fora do baralho”.

Houve um corte para um plano geral anunciando a entrada de Gamboa no quarto com uma ligeira música de trombetas, como indicativo de um duelo. Este queria ter uma conversa, estritamente, confidencial com o “linguarudo” do Seu Flor, que apesar de cheio de medo, disse à família aflita não ter problema. Todos se retiraram relutando, mas, permaneceram aglomerados no corredor, na porta escutando o diálogo.

Seu Flor admitiu ter espalhado o boato e Gamboa o surpreendeu falando que não era pai de oito filhos, mas de nove. A revelação foi acompanhada de uma rápida música instrumental com som agudo de espanto, junto ao rosto assustado de Floriano pronunciando um “- Oh diabo”. Houve um corte para as expressões de espanto da família e Dona Juva no corredor.

Outro samba lento acompanhou a narrativa de Gamboa. Contou ser casado havia trinta anos com uma mulher chata, que vivia se questionando do motivo pelo qual se casaram e teve nove “molequinhos chatos” que sempre pediam dinheiro, além de o impedirem de ler jornal e ver televisão. Apesar de reclamar pelo fato de Seu Flor espalhar o boato logo no primeiro namoro arranjado para compensar a “chatice dos filhos” e a “chatura da mulher”, Gamboa admitiu sentir bastante saudade da família. Então, pediu para Floriano continuar falando sobre sua mulher e seus vários filhos, pois,

precisava ter um bom motivo para “cair fora” sem magoar Juventina, que era uma boa menina, educada, mas, igualmente, chata.

Com a última adjetivação, Seu Flor defendeu a namorada dizendo que “chata é a vovozinha” e a mãe dos filhos de Gamboa. Houve a entrada da família no ambiente, falando ao mesmo tempo. “A deusa da minha rua” se repetiu, mas dessa vez era extragiegética. Todos saíram do quarto, menos Dona Juva e Seu Flor se abraçando sorridentes. O episódio terminou com Juventina anunciando: “- Fofinho, acabaram-se as férias”.

“Não me leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” apresentou as ambivalências de um casal da terceira idade: os dois se amavam, no entanto, não suportavam suas manias. Houve a degeneração de Dona Juva por parte de Seu Flor e vice-versa, contudo, o desfecho, como, praticamente, todas as vezes foi positivo.

### *III. 5. As relações interpessoais cotidianas*

As relações pessoais entre os personagens de *A Grande Família* não trouxeram discussões, diretamente, ligadas ao comunismo. Certamente, o contexto ditatorial e a exibição na Rede Globo contribuíram para tal. Porém, por si só, estes fatores não são suficientes para explicar o enfoque nos pequenos problemas do dia-a-dia. Afinal, mesmo durante a ditadura, Vianinha fez apontamentos sobre a *cultura política comunista* em *Rasga Coração*, bem como refletiu acerca de *grandes* temas na própria TV, como o papel do intelectual na sociedade dos anos 1970, em *Turma, minha doce turma*. O que, então, teria levando *A Grande Família* a um enfoque diferenciado?

As especificidades do gênero da comédia de costumes contribuem nesta reflexão: a ideia de um conflito pungente solucionado com um final positivo, a partir da utilização de tipos sociais; também presentes na estética do *realismo crítico*, a qual deixou certos resquícios no seriado em questão. Ainda assim, será que o fato de *A Grande Família* ter enfatizado relações familiares limitou o potencial de crítica social presente no programa?

Relembrando, Vianinha remodelou um seriado já pronto. A estrutura de *A Grande Família* fora criada, previamente, porém, reestruturada pelos intelectuais de esquerda,

construindo uma estética típica de um subúrbio de uma grande metrópole brasileira, como Rio ou São Paulo. A ênfase no cotidiano familiar não foi uma escolha dos redatores, no entanto, estes se aproveitaram muito bem deste fator para apresentar costumes, tipicamente, brasileiros.

O fato de *A Grande Família* não ter tratado, diretamente, da luta comunista não significa ter sido um programa despolitizado. Nos problemas rotineiros, houve crítica à crise financeira, foi abordada a problemática acerca da libertação da mulher em um contexto de crescimento do feminismo, existiram discussões sobre a desvalorização das aposentadorias dos idosos, realizaram-se debates sobre diferentes concepções de mundo como a de esquerda e dos *hippies*, apresentaram-se críticas à sociedade de consumo, fez-se menção à necessidade da solidariedade entre os seres humanos.

De todo modo, o seriado foi marcado pela ambivalência em diversos sentidos. Seus personagens agiram de forma dúbia, conflitante, enfim, humanizada. Degeneraram e foram degenerados; regeneraram e foram regenerados. Brigaram, discutiram, depois, reconheceram e perdoaram.

Através do microcosmo social de uma parcela do Brasil, a comédia de costumes aqui analisada buscou, nas palavras de Vianinha, ser uma autogozação das dificuldades humanas, sendo a “crônica de uma família saudável”.

## Capítulo IV

*A Grande Família* pela ótica da Censura Federal:  
**uma classe média conformista, mas nem tanto**

Obtive cópias de 110 pareceres da Censura Federal acerca de *A Grande Família*, no Arquivo Nacional/DF. Portanto, o presente capítulo analisa a recepção do seriado por parte dos censores ou técnicos de censura, título do cargo público criado a partir da lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, promulgada com o intuito de aperfeiçoar o serviço censório. A partir de então, passou a ser obrigatória a formação superior dos profissionais do ramo, em uma das seguintes áreas: Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia<sup>238</sup>. Apesar de alguns funcionários antigos, que possuíam apenas o ensino secundário completo, terem permanecido em seus cargos<sup>239</sup>, em meados da década de 1970, muitos dos não concursados foram dispensados após serem reprovados em processos seletivos internos<sup>240</sup>.

Dos 110 pareceres, 15 referiam-se a capítulos anteriores à entrada de Vianinha e Armando Costa na redação e de Paulo Afonso Grisolli na direção, do programa. Logo, 95 documentos relacionavam-se aos *scripts* elaborados pelos intelectuais de esquerda. Não houve qualquer corte nos episódios da primeira fase do seriado. Diferentemente, após a reformulação, 35 pareceres indicaram cortes e 2 tiveram a classificação etária para maiores de 14 anos, sendo que, em geral, o seriado era considerado livre. Assim sendo, cerca de 40% dos episódios sofreram algum tipo de restrição, como cortes ou exigência de classificação etária. Inclusive, os primeiros cortes aconteceram já no roteiro inaugural de Oduvaldo Vianna Filho, o, previamente, analisado “Papai é o maior” (05/04/1973).

Nem sempre as objeções dos técnicos de censura apareciam, claramente, no texto. Eram frequentes as menções a cortes em determinadas páginas, sem que fosse possível identificá-los. Contudo, algumas palavras e termos vetados foram, explicitamente, evidenciados, como veremos mais à frente.

Em relação aos cinco episódios filmados disponíveis para essa pesquisa (“Como enlouquecer tranquilamente em dez lições”, “Fantástico: o primeiro ordenado do meu gênero”, “Há método na loucura de Tuco?”, “Não me leve a mal, meu amor, mas eu não aguento você” e “Pesadelos de Uma Noite de Verão”), quatro, certamente, não sofreram

---

<sup>238</sup> MARCELINO, Douglas Attila. *op. cit*

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> FICO, Carlos. ““Prezada censura”: cartas ao regime militar”. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi05/topoi5a111.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi05/topoi5a111.pdf)>. Acesso em: 29/01/2015.

cortes e um - “Há método na loucura de Tuco?” - não consta dentre as cópias dos pareceres fornecidas pelo Arquivo Nacional do DF.

Antes de analisarmos, propriamente, a recepção de *A Grande Família* por parte dos censores, faço a seguir um breve panorama acerca da trajetória da censura de diversões públicas, ou censura de costumes, na medida em que esta era a categoria empregada aos programas televisivos, bem como aos filmes, às peças teatrais, ao rádio e a alguns livros e revistas, por exemplo<sup>241</sup>.

#### *IV.1. A Censura de Diversões Públicas*

A prática censória é longa no Brasil. Há registros de sua ocorrência desde os tempos da colônia<sup>242</sup>. No caso específico da censura de diversões públicas, após a extinção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão existente durante o Estado Novo, o sucessor presidencial de Getúlio Vargas, José Linhares, criou, em dezembro de 1945, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Portanto, mesmo em um governo democrático, a censura seguia uma “tradição policialesca”, dando continuidade a algumas práticas executadas durante a Era Vargas<sup>243</sup>.

Regulamentado a partir do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, o SCDP passou a estipular a censura prévia a diversos meios, como: projeções cinematográficas; peças teatrais; representações de variedades; execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público; anúncios na imprensa ou em programas; peças teatrais, novelas e afins que fossem emitidos no rádio, dentre outros<sup>244</sup>.

Desde os anos 1940, a censura de diversões públicas esteve vinculada aos temas ligados à *moral e aos bons costumes*. Tal tradição permaneceu ao longo da ditadura

---

<sup>241</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>242</sup> MARCELINO, Douglas Attila. *op. cit.*

<sup>243</sup> GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

<sup>244</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Dois momentos de um subversivo: Dias Gomes, “O berço do herói”, “Roque Santeiro” e a censura durante a ditadura militar (1965-1975)*. Monografia (Graduação em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

militar. A diferença é que nesta época outros setores também a influenciaram, tendo que atender a demandas externas do Juizado de Menores, da comunidade de informações, de entidades religiosas, de autoridades políticas e de pessoas influentes<sup>245</sup>. Convencionou-se chamar estes grupos de pressão de *supercensura*<sup>246</sup>.

No final da década de 1960, o regime militar centralizou a censura de diversões públicas no Distrito Federal. O SCDP passou a se subordinar ao Departamento de Polícia Federal (DPF) - anteriormente, submetido ao DFSP - e ao Ministério Público (MP). Deste modo, obviamente, a *tradição policialesca* foi mantida no período autoritário.

Após a centralização das atividades censórias na capital federal, os órgãos estaduais, chamados de Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs) tiveram suas atividades restritas. Em 1972, houve uma mudança de nomenclaturas: a instituição federal passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as organizações estaduais ganharam o nome de Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs)<sup>247</sup>.

Basicamente, a censura de diversões públicas, durante o período dos militares no poder, seguia o que o jornalista Pompeu de Souza chamou de *tripé de números*<sup>248</sup>. Dentre um amontoado de leis, decretos, decretos-leis, portarias e instruções, destacavam-se três documentações jurídicas: os já citados Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 e Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, bem como o Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970<sup>249</sup>.

Em realidade, a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, também conhecida como Lei Gama e Silva em referência ao ministro da Justiça da época<sup>250</sup>, não pôde entrar em vigor, pois, em menos de um mês após sua criação, em 13 de dezembro do mesmo ano, foi decretado o AI-5, aumentando a repressão do regime instaurado em 1964.

---

<sup>245</sup> GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

<sup>246</sup> *Ibidem.*

<sup>247</sup> *Ibidem.*

<sup>248</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *op. cit.*

<sup>249</sup> *Ibidem.*

<sup>250</sup> No final dos anos 1960, Gama e Silva buscou dialogar com artistas. Prometeu dar maior autonomia ao espaço teatral. Porém, com o aumento da repressão vigente durante o Governo Costa e Silva, voltou atrás em suas promessas, decepcionado o meio artístico e intelectual. Cf. GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

Um dos objetivos da lei mencionada era a criação do Conselho Superior de Censura (CSC). Este só entrou em vigor em 1979, através do Decreto nº 83.973, de 13 de setembro daquele ano<sup>251</sup>. Após sua efetiva institucionalização, a DCDP, além de já subordinada ao DPF e ao Ministério da Justiça (MJ) teve que obedecer a imposições do novo órgão, gerando embates entre os interesses do Conselho e da Divisão de Censura de Diversões Públicas<sup>252</sup>.

Além da tentativa de instituir o CSC, a Lei nº 5.536 buscou diminuir a censura ao cinema e ao teatro. Por exemplo, um de seus artigos, estipulou a exibição integral de filmes, sendo censurados apenas em relação à faixa etária<sup>253</sup>. Pelo intuito de abrandar a censura, entrou em conflito com o AI-5, na medida em que este, ao contrário, aumentou a força do Estado repressor<sup>254</sup>.

Sobre o Decreto-lei nº 1.077, de 1970, este deu continuidade à *censura moral e dos bons costumes* já prevista no Decreto nº 20.493, de 1946<sup>255</sup>. Em realidade, acrescentou a censura prévia a livros e algumas revistas, bem como à televisão, inexistente na época<sup>256</sup>. Portanto, a partir da década de 1970, as emissoras de TV mandavam seus *scripts*, sinopses e capítulos para a DCDP em Brasília, onde eram avaliados pelos técnicos de censura<sup>257</sup>.

Em relação ao caso da Rede Globo, Carlos Fico analisa sua relação com a censura fugindo de uma concepção simplista<sup>258</sup>. Percebe a colaboração ou, simplesmente, a obediência às proibições para toda a imprensa, por parte dos telejornais, que, por sinal, nem passavam pelo crivo da DCDP. Diferentemente, as novelas, os programas de auditório, os *shows* musicais, dentre outros, eram, minuciosamente, avaliados pelo órgão federal. Um claro exemplo era o caso das telenovelas: a Divisão de Censura de Diversões Públicas exigia uma sinopse antes do início de determinada produção ir ao ar. Outra dificuldade enfrentada pela Globo era o fato de a DCDP não acompanhar seu desenvolvimento tecnológico, a ponto de, em

---

<sup>251</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *op. cit.*

<sup>252</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>253</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *op. cit.*

<sup>254</sup> *Ibidem.*

<sup>255</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>256</sup> SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *op. cit.*

<sup>257</sup> *Ibidem.*

<sup>258</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

1971, a emissora doar um equipamento de vídeo, bem como ceder os operadores necessários para que o trabalho do órgão pudesse ser realizado<sup>259</sup>.

Apesar da centralização da censura de costumes na capital federal, a partir dos anos 1960, e das exigências de censura prévia a programas televisivos por parte da DCDP, desde o início da década de 1970, veremos, mais à frente, que *A Grande Família* tinha suas especificidades: exceto um parecer, os demais 109 foram produzidos pelo órgão estadual do antigo estado da Guanabara (GB), o SCDP/GB.

Ainda em relação ao tema da censura de diversões públicas, esta se diferenciava sobremaneira da censura de imprensa<sup>260</sup>. Enquanto a primeira era, majoritariamente, moral, a segunda era, sobretudo, política<sup>261</sup>. Embora ambas as censuras atuassem moral e politicamente<sup>262</sup>, na maior parte das vezes, a de diversões públicas buscava, orgulhosamente, defender *a moral e os bons costumes*, tentando proteger os jovens do apelo à pornografia e do uso de drogas, por exemplo. Inclusive, como observou Carlos Fico ao analisar as cartas de pessoas comuns à DCDP, parte da sociedade apoiava, quando não, solicitava o aumento da censura relativa a temas morais, em especial, quando o assunto era sexo<sup>263</sup>. Este fato foi usado, algumas vezes, como argumento da Divisão de Censura de Diversões Públicas para legitimar sua prática censória.

Voltando às distinções entre a censura de diversões públicas e a de imprensa, esta era velada, não assumida e não institucionalizada, até pelo fato de ser, predominantemente, política. O caso das diversões públicas era bastante diferente. Desde a década de 1940 *protegia a moral e os bons costumes brasileiros*, sendo, amplamente, conhecida pela sociedade em geral. Aliás, tal prática censória, criada quase duas décadas antes do golpe de 1964, teve continuidade mesmo após a redemocratização do país, só sendo extinta a partir da Constituição de 1988<sup>264</sup>.

---

<sup>259</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>260</sup> *Ibidem.*

<sup>261</sup> *Ibidem.*

<sup>262</sup> Ao estudar a censura teatral durante a ditadura militar, Miliandre Garcia comenta que o regime instaurado com o golpe de 1964 propiciou a politização da censura de costumes. Ver: GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

<sup>263</sup> De forma ambivalente, foi, justamente, no período de abertura política que houve o maior número de cartas enviadas à DCDP, sendo sua maior concentração entre 1976 e 1980. Cf. FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>264</sup> GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

Após analisarmos, brevemente, a longa trajetória da censura de diversões públicas, a seguir, buscaremos compreender o funcionamento da censura ao programa *A Grande Família* a partir dos pareceres emitidos por diferentes censores.

#### *IV.2. O hilariante e positivo programa A Grande Família*

Em 110 pareceres, entre outubro de 1972 e março de 1975, onze técnicos de censura avaliaram o programa *A Grande Família*: Sônia Maria Galo Mendes, Orlando Viegas, Sônia C. Braga, Marina de Almeida Brum Duarte, Lúcia Soares Freire de Rivorêdo, C. Guterres, Maria Ribeiro de Almeida, Selma Chaves, Eugenia Costa Rodrigues, Rogerio Freitas Froes e Lycurgo Leite Neto. Os três primeiros foram os que passaram mais tempo como pareceristas, aproximadamente, entre outubro de 1972 e março de 1974. Algumas vezes assinaram os pareceres em conjunto e outras, individualmente. Após a entrada de C. Guterres, os documentos foram assinados por apenas um técnico de censura, havendo alta rotatividade de censures desde então.

Embora a censura de diversões públicas, geralmente, fosse feita por três técnicos<sup>265</sup>, *A Grande Família*, diversas vezes, foi avaliada por apenas um ou dois. O seriado também fugiu às regras gerais da prática censória em outro aspecto: exceto o parecer relativo ao episódio “Pobre só pega onda... de assalto” (28/06/1973), todos os outros foram produzidos, como disse acima, no estado da Guanabara e assinados pelo chefe da instituição estadual para, somente em seguida, serem enviados a Brasília. Portanto, embora a censura à televisão, majoritariamente, estivesse a encargo da DCDP/DF, a comédia de costumes aqui analisada não foi avaliada, pelo menos *a priori*, pelo órgão federal.

Outro aspecto atípico em relação ao caso do seriado era o fato de que somente em junho de 1974, no carimbo do chefe da organização estadual, passou a constar a sigla SCDP. Até então era usado o carimbo com a sigla TCDP, órgão extinto desde 1972<sup>266</sup>. Neste caso, possivelmente, a terminologia mudou, porém, a troca de carimbo foi mais demorada. Por exemplo, o parecerista C. Guterres escreveu documentos

---

<sup>265</sup> MARCELINO, Douglas Attila. *op. cit.*

<sup>266</sup> Através dos pareceres, identifiquei dois nomes de chefes da/do TCDP/SCDP: Oresto Mannarino e Joselita Viana O. Silva. Constatei assinaturas diferentes da destes, porém, não consegui discernir seus nomes.

fazendo referência ao senhor ou à senhora chefe do SCDP, no entanto, o carimbo ainda constava como sendo da chefia da TCDP.

O que justificaria o fato de *A Grande Família* ser avaliada pelo SCDP/GB e não pela DCDP/DF? A hipótese deste trabalho é a de que, pelo fato de o programa ser considerado pelos técnicos de censura como *inofensivo, positivo e hilariante*, talvez não precisasse passar pelo crivo da sobrecarregada instituição federal. De acordo com Carlos Fico, em 1973 havia 34 censores atuando na sede, em Brasília e, em 1978, cerca de 45<sup>267</sup>. Como os documentos levantados são recortados entre 1972 e 1975, provavelmente, a quantidade de técnicos de censura na capital federal não passava de 40. Com o grande número de atribuições da Divisão de Censura de Diversões Públicas, é presumível que houvesse a necessidade de redistribuição de tarefas para as instituições estaduais, nos casos considerados menos preocupantes.

Em geral, os pareceristas eram bastante elogiosos ao seriado. A seguir, buscaremos enxergar algumas semelhanças e diferenças no tratamento dado às duas fases de *A Grande Família*, pela Censura Federal.

#### *IV.2.1. Os pareceres anteriores à entrada de Vianinha*

Os 15 pareceres anteriores à entrada de Oduvaldo Vianna Filho na redação evidenciaram inúmeras características que perduraram durante a segunda fase do programa. O primeiro parecer, sem título do episódio, com datação de 27/10/1972 e assinatura do censor Orlando Viegas, fez referência a uma “família pobre”. No segundo capítulo da dissertação, falamos que os Silva vinham de Copacabana e, mesmo enfrentando dificuldades financeiras, tinham uma vida mais promissora em relação a que passaram a levar após a reformulação da comédia de costumes, pois, apareceram carregando objetos de luxo no episódio inaugural de Vianinha. De todo modo, já no primeiro parecer da Censura Federal, percebe-se a preocupação dos antigos autores, Max Nunes e Roberto Freire, em evidenciar problemas de renda vivenciados por uma família de classe média. Não dá para afirmar se nesta época havia o tom de crítica ao arrocho salarial vivenciado pelo país, como pudemos observar nos *scripts* produzidos pelos intelectuais de esquerda. De todo modo, Orlando Viegas resumiu o capítulo da

---

<sup>267</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

seguinte maneira: “Roteiro, fatos cotidianos diários de uma família pobre, que o chefe de família é funcionário público, médico veterinário, um sogro debiloide, filhos estudantes, filha casada com homem que só pensa em sexo e pescaria, todos sem dinheiro para festejar o aniversário da esposa do chefe de família”.

Mesmo com a referência feita ao fato de Agostinho só pensar em sexo - pelo menos de acordo com a interpretação de Orlando Viegas -, o episódio foi considerado livre para o horário das 21 horas e 30 minutos.

A partir do primeiro parecer, é perceptível que a ênfase no cotidiano e nas dificuldades financeiras não foi criada pelos roteiristas comunistas, embora, estes tenham dado continuidade e aprofundamento a tal questão. Outra situação, previamente presente na primeira fase do seriado, é a iniciativa de Bebel de procurar emprego. Em documento de dezembro de 1972, as censoras Sônia Maria Galo Mendes e Sônia C. Braga relataram um episódio no qual a filha de Lineu e Nenê, em segredo, arrumou um trabalho como repórter de artistas de televisão para “ajudar no orçamento familiar”. O conflito presente no capítulo se referiu ao fato de Bebel ter tirado uma fotografia com Tarcísio Meira e quando Agostinho a viu, pensou se tratar de um caso de infidelidade. O casal se reconciliou após o esclarecimento da situação. Portanto, a referência ao galã global dos anos 1970 e a reconciliação final já apareciam no programa redigido por Roberto Freire e Max Nunes e dirigido por Milton Gonçalves.

Outras continuidades entre as duas fases do seriado foram perceptíveis em diferentes pareceres. Um documento censório evidenciou a frustração de Lineu com sua profissão e os embates vividos com um colega de trabalho, embora, o desfecho “como sempre” tenha sido “feliz”. Em um parecer se enfatizaram as diferenças entre filhos com “temperamentos opostos”: um vestibulando de medicina e outro com tendências *hippies*. Foi relatado, em fevereiro de 1973, o fato de a família estar felicíssima, acreditando que Agostinho ganhara uma herança, mas tudo não passava de um blefe, logo, o personagem já tinha a caracterização de malandro.

Ainda que a estruturação do programa, bem como a caracterização geral dos personagens já estivesse, previamente, montada na primeira fase e tivesse certa continuidade na reformulação, a partir de alguns documentos produzidos pela técnica de censura Marina de Almeida Brum Duarte, possivelmente, a versão anterior à entrada de Vianinha era mais superficial. De acordo com a censora, o seriado era “de nível

comercial”. Em parecer de 28/12/1972, Marina Duarte emitiu os seguintes dizeres: “Programa liberado para às 21 horas, todavia, poderia substituir qualquer filme no horário das quatorze horas. Desempenho segundo as regras e determinações da Censura Federal. Artisticamente fraco. Comicidade forçada. Sem mensagem. Diversão comercial”. Infelizmente, esta técnica só emitiu pareceres da fase inicial de *A Grande Família*, não sendo possível afirmar se mudaria de opinião a partir da inserção dos intelectuais de esquerda.

De forma diferente de Marina Duarte, a parecerista Sônia Maria Galo Mendes tinha uma visão bastante positiva acerca do seriado, tanto antes quanto após a reformulação. Serão transcritos dois pareceres bastante elogiosos à primeira fase do programa.

O primeiro parecer foi datado como 26 de janeiro de 1973. Tratou da liberação do episódio “Um hóspede bem inesperado”. Na descrição, Sônia Mendes escreveu:

“As aventuras de uma família são mostradas sob um ângulo humorístico, levando na brincadeira os problemas cotidianos que assolam inúmeras pessoas.

Problemas conjugais, os processos competitivos na luta por uma vaga num vestibular, por uma melhoria profissional, etc., são algumas facetas que semanalmente aparecem no vídeo e que não se dissociam da vida real (...).”

Mais detalhado ainda foi o parecer referente ao capítulo “O duelo” (25/01/1973), um dos últimos dirigido por Milton Gonçalves, desta vez escrito por Lafayette Galvão:

“Um episódio completo, da série que semanalmente focaliza os personagens que compõem uma família de classe média, intercalando dificuldades e situações cômicas.

Mensagem positiva, enfatizando os laços que unem a família e enaltecendo valores como a solidariedade, respeito filial, tão contestados atualmente, numa época quase caótica, em que o chavão do “conflito de gerações” é tão empregado, e muitas vezes até indevidamente. Se bem que forças externas atuem muitas vezes dificultando o ritmo normal de vida, são, contudo, neutralizadas pela conjugação de interesses que unem este pequeno grupo. Célula mater da sociedade, a família é vista aqui como a instituição básica, geradora e mantenedora da vida social.

Apresentado sob uma forma humorística, constitui um programa de entretenimento, sem nenhuma alteração ou desobediência às normas censórias, obedecendo ao script enviado anteriormente a este SCDP, razão pela qual pode ter sua liberação para o horário acima mencionado”.

A comparação entre os documentos escritos por Marina de Almeida Brum Duarte e Sônia Maria Galo Mendes evidencia que os censores tinham maneiras próprias de emitir seus pareceres. Na questão estilística, alguns eram mais sintéticos, outros detalhavam mais os episódios analisados. Além disto, a forma subjetiva de os técnicos interpretarem o seriado interferia na hora de avaliá-lo positiva ou negativamente. Este fator foi uma das ambivalências da Censura Federal, pois, apesar de ter buscado um aperfeiçoamento crescente na especialização de seus profissionais, promovendo cursos e exigindo formação superior, a subjetividade dos censores lhe escapava. Deste modo, buscava-se uma padronização inviável, em sua totalidade, da prática censória.

Ainda em relação aos censores, há um *sensu comum* que deve ser desmistificado. Até os dias de hoje, há quem os considere *burros e ignorantes*. Em realidade, tal concepção era difundida tanto por artistas que viveram o período ditatorial, dentre os quais Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos, quanto pelos próprios membros do Conselho Superior de Censura<sup>268</sup>. Respondendo às críticas, muitos censores se justificavam pela necessidade do cumprimento de uma legislação desatualizada<sup>269</sup>. Apesar de depreciados, muitos técnicos de censura se consideravam na posição de intelectuais responsáveis por zelar pelos bons costumes da sociedade brasileira<sup>270</sup>.

Houve a construção de uma memória acerca da resistência ao regime ditatorial que destacou casos como o de Chico Buarque, que ludibriou a censura com o pseudônimo de Juninho de Adelaide<sup>271</sup>. Tal exemplo, muitas vezes, ainda é citado para justificar a crença na imbecilidade dos profissionais ligados à Censura Federal. Este pensamento simplifica um tema, extremamente, complexo. Portanto, é preciso perceber a subjetividade dos diferentes censores. Eles recebiam treinamento para zelar pela *moral e os bons costumes*, bem como eram pressionados pela *supercensura* para frear assuntos de cunho político prejudiciais ao governo. Isto acontecia apesar de a censura política ter sido velada e muitas vezes fossem usadas justificativas morais para aplicá-la.

---

<sup>268</sup> GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

Apesar de o CSC ter sido, verdadeiramente, instituído em 1979, portanto, após o fim de *A Grande Família*, achei pertinente mencionar a crítica que um próprio órgão federal fazia a funcionários públicos da mesma área de atuação, demonstrando parte da complexidade referentes às relações internas nas instâncias governamentais, durante a ditadura militar.

<sup>269</sup> GARCIA, Miliandre. *op. cit.*

<sup>270</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>271</sup> MARCELINO, Douglas. *op. cit.*

Voltando aos pareceres de Sônia Maria Galo Mendes, veremos, a seguir, seu posicionamento em relação ao programa, após a reformulação, bem como analisaremos o conjunto de 95 pareceres produzidos a partir da entrada de Oduvaldo Vianna Filho.

#### *IV.2.2. Os pareceres posteriores à entrada de Vianinha*

Sônia Maria Galo Mendes foi uma das pareceristas, junto a Sônia O. Braga e Orlando Viegas, do primeiro documento censório produzido após a inserção de Vianna Filho como roteirista do programa. O tom elogioso teve continuidade, todavia, houve a imposição dos primeiros cortes. Estes foram às folhas 12 (“devolvo os restos mortais de Pedro I”), 16 (“democracia”) e 18 (“brasileirinha”).

No segundo capítulo, ao analisarmos o episódio em questão, “Papai é o maior”, mencionamos a fala de Lineu acerca da devolução dos restos mortais de Pedro I, pouco tempo depois de sua vinda em decorrência das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil. Também dissemos que Júnior se referiu à nova residência dos Silva como “brasileirinha” como forma de agradar o pai. Se nos episódios televisionados estes termos foram, de fato, cortados ou não, não é possível se ter certeza. Denise Rollemberg, por exemplo, ao analisar os documentos relativos à censura prévia da novela *O Bem Amado*, percebeu que muitos termos vetados foram exibidos no ar<sup>272</sup>. Esta é mais uma prova da complexidade envolvendo o estudo da Censura Federal durante a ditadura militar.

Dentre os cortes mencionados no parecer de “Papai é o maior”, um foi, claramente, de cunho político. O uso do termo democracia, possivelmente, foi considerado como um questionamento e crítica ao Estado ditatorial. Acerca do veto à referência aos restos mortais de D. Pedro I, provavelmente, os censores consideraram esta fala de Lineu um desrespeito à figura do proclamador da Independência brasileira, em um contexto de valorização de *heróis nacionais* por parte do regime repressivo. Além disto, houve uma ridicularização ao próprio regime militar que tanto se empenhou nas comemorações do sesquicentenário. Um dos pontos altos das celebrações era a chegada destes restos mortais de Portugal. Para os militares, a homenagem à

---

<sup>272</sup> ROLLEMBERG, Denise. “O Bem-Amado e a censura: uma relação rigorosa ou flexível?”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 63-84.

Independência era uma espécie de metáfora para festejar o próprio *milagre econômico*, ainda vigoroso em 1972.

Como mencionado, apesar dos cortes, o episódio inaugural de Vianinha foi descrito positivamente:

“Programa humano, simples e baseado nas alegrias e problemas da classe média. Assunto: aquisição da casa própria e a mudança. Aborda - de leve - o problema habitacional - problema existente no mundo inteiro. A fragilidade das construções, a existência de uma pedreira perto dos conjuntos habitacionais.

Mensagem positiva: A união da família, a compreensão e gratidão para o chefe de família, o respeito dos netos pelo avô”. [grifos do original]

A ambivalência deste parecer não está só no fato de censurar e elogiar o episódio analisado; está também na observação, nunca antes feita na primeira fase, acerca da abordagem do problema habitacional. É possível que os censores tenham percebido um tom, ligeiramente, crítico em relação ao tema, contudo, por considerarem um problema existente no mundo inteiro, não impuseram censura. Afinal, ao fim, o seriado trazia uma mensagem positiva: a ênfase na união familiar. Portanto, os roteiros de Vianinha deram continuidade à valorização da família, previamente, existente. Mesmo com a necessidade de alguns cortes, o programa zelava por um aspecto defendido pelos *guardiões da moral e dos bons costumes*: o amor entre os familiares.

Os mesmos pareceristas de “Papai é o maior”, Sônia Maria Galo Mendes, Sônia O. Braga e Orlando Viegas produziram muitos outros documentos elogiosos ao seriado, por sua positividade, humanidade, solidariedade e união familiar. Simultaneamente, impuseram uma série de cortes ao programa: por exemplo, entre 30/08/1973 e 17/01/1974, vinte pareceres foram produzidos por tais técnicos, individualmente ou em conjunto, e 17 sofreram algum tipo de censura. Esta foi a maior sequência de cortes imposta, ambivalentemente, pelos censores mais elogiosos à comédia de costumes em questão.

Dentre as imposições de mudanças nos *scripts* exigidas por estes censores, uma - relativa ao episódio “Onde foi parar minha cabeça?” (14/06/1973) - foi, diretamente, à alusão dos roteiristas à situação econômica da classe média do país:

“Júnior (o Paladino) às vésperas das provas (Anatomia) sai em busca de um emprego. Um imenso sentimento de culpa se apodera dele. Na sua casa apenas o Dr. Lineu (seu pai) é que trabalha.

Observações: O episódio da Grande Família nº 34 se desenrola num clima alegre mesclado, no entanto, de crítica construtiva - às vezes - e em outros a crítica resvala para uma crítica mais severa à sobrevivência da classe média. Convém, salvo melhor juízo, diminuir as falas, angústias do Paladino (Júnior). Podemos observar através da música “Sorria, meu bem, sorria” um crítica sutil, bem como o noticiário (Júnior de locutor) e a citação do Dr. Lineu: “- Tenho cinco empregos na esperança de que meu filho tenha um melhor futuro”...”. [grifos no original]

Outros pareceres apontaram para as dificuldades financeiras da família Silva sem considerarem o mesmo tom de crítica de “Onde foi parar minha cabeça?” Por exemplo, o documento censório referente ao capítulo “Ovo gabado, ovo gorado” (10/05/1973) comentou sobre “as indecisões e frustrações de um veterinário, na dúvida entre o idealismo e a posição socioeconômica”. Ainda assim, neste caso não se observou a busca por melhor condição de vida de Lineu como uma crítica ao arrocho salarial vivenciado no período. A difícil situação econômica da *grande família*, em geral, não era vista como problemática pelos técnicos de censura, pois o desfecho do programa era feliz e positivo. Contudo, no momento em que a revolta de Júnior se tornou uma *crítica mais severa, salvo melhor juízo*, era necessária maior moderação nas falas do personagem intelectualizado.

Em relação a outros cortes feitos por Sônia Maria Galo Mendes e/ou Sônia O. Braga e/ou Orlando Viegas e passíveis de identificação, podemos citar dois de cunho moral. Um, relativo ao episódio “Se colar, colou” (26/06/1973), simplesmente, cortou a palavra “pô”, supostamente a abreviação de um palavrão. Portanto, não era permitida a referência a palavrões. Outro, referente ao capítulo “E com os senhores a namoradina de Tuco” (28/02/1974), observou a desobediência na hora da produção do *video taipe* (VT) a um corte, previamente, estabelecido na análise do roteiro:

“No exame prévio do script foram feitas algumas observações e cortes às folhas 11, 18 e 21, sendo que o da folha 11 não foi obedecido e mandado cortar na exibição do VT: Tuco e a namoradina cantando: “Ai, esse cara está me consumindo... De noite, na cama, eu fico...”.

O programa foi liberado para o horário das 21:00 horas, com o corte mencionado acima”.

A alusão ao sexo foi cortada pelos técnicos de censura mesmo após a filmagem do episódio televisionado. Portanto, neste caso, os pareceristas avaliaram tanto o *script* quanto o VT. Não há como saber se a prática de conferir o material escrito com o audiovisual sempre era realizada.

Após terem escrito muitos relatórios de censura, Sônia Maria Galo Mendes, Sônia O. Braga e Orlando Viegas foram substituídos por outros censores que emitiram pareceres, sempre, sozinhos. Com exceção de Selma Chaves, os novos técnicos escreveram documentos sucintos, pouco detalhados e não tão elogiosos ao programa como anteriormente. Ao mesmo tempo, a quantidade de cortes diminuiu.

C. Guterres, por exemplo, fazia uma síntese mais imparcial e menos minuciosa dos episódios em comparação aos relatórios anteriores. Ao tratar do capítulo “Mãe, cadê você, cadê você, cadê você”, de abril de 1974, o parecerista fez alguns apontamentos breves:

“O programa em apreço é em VT e conta de uma forma caricata o cotidiano de mais um dia de família.

Neste capítulo D. Nenê, dona de casa, após uma saída rápida, ao retornar, resolve vários problemas pendentes, como seja a troca do quarto dos filhos, falta de água etc.

Sumiço do cartão de loteria do vovô”.

Assim como “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” (24/05/1973), analisado no terceiro capítulo da presente dissertação, “Mãe, cadê você, cadê você, cadê você” abordou as frustrações de Nenê acerca de seu papel como dona-de-casa; contudo, os conflitos da matriarca não foram explorados por C. Guterres. De forma, completamente, diversa, Orlando Viegas, Sônia C. Braga e Sônia Maria Mendes haviam resumido “Pai, acho que a mãe fundiu a cuca” da seguinte maneira:

“Aborda o problema quase dramático da vida rotineira de uma dona de casa. A visita inesperada (Berta Loran) desperta Nenê (a dona de casa) para problemas existentes em seu lar e obviamente em todos os lares. A vizinha durante um triste diálogo fala do seu sofrimento e, também, do seu abandono atualmente. D. Nenê toma pela primeira vez consciência do seu despojamento total como mãe, esposa, filha e sogra. Os autores do texto - baseados - naturalmente no MOVIMENTO DO SÉCULO (libertação da mulher) humanizaram a figura da dona de casa. Todos são pagos, tem aposentadoria menos para serem mães, donas de casa etc.

D. Nenê - com muita graça - por um dia deixa a vida rotineira. Gasta o orçamento do mês com saias para banhos, peruca e já está pensando na plástica num futuro próximo. Texto com mensagem positiva, pois a família a princípio encara D. Nenê quase com pânico, no entanto, termina compreendendo da necessidade de afeto, apoio e carinho

que é necessário para que uma dona de casa sobreviva sem o despojamento de sua personalidade”.

O parecer acima demonstra a fragilidade da concepção simplista acerca da *burrice* dos censores, na medida em que houve um detalhamento e uma percepção aprofundados em relação ao episódio referente à insatisfação de Nenê. A referência ao *movimento do século* não foi vista de forma negativa por parte dos técnicos de censura, afinal, ao contrário de incitar uma revolução no papel social da mulher, os roteiristas de esquerda finalizaram o capítulo com a valorização das qualidades de uma dona-de-casa.

A comparação entre o parecer do trio de censores e o de C. Guterres, novamente, incita a temática da subjetividade da atividade censória. Os últimos técnicos de censura a avaliarem *A Grande Família* também escreveram cada um seguindo um estilo diferente.

Em relação à censora Maria Ribeiro de Almeida, esta era ainda mais sucinta do que C. Guterres: em geral, dizia o título do episódio, listava os personagens e comentava acerca da liberação total ou presença de cortes. Dos 17 pareceres que escreveu, quatro continham algum tipo de veto. Dentre estes, somente dois foram explicitados; ambos referentes a falas politizadas de Júnior. Em “E ganhamos mais um duro pra família” (28/08/1974), foi vetada a seguinte fala do intelectual da família Silva: “- Em eleições livres até patife tem direito de dar opinião”. Apesar da inviabilidade de observação desta frase em seu contexto, na medida em que não possuímos nem o roteiro nem o VT do episódio em questão, o argumento de Júnior aparenta ser ambivalente: faz referência às eleições livres, assunto proibido durante a ditadura militar, contudo, comenta o fato de que neste caso qualquer um pode omitir opinião, inclusive, *patife*.

O outro corte explicitado em parecer de Maria Ribeiro de Almeida referiu-se ao capítulo “Cada um por si e quem por todos” (05/09/1974). A parecerista vetou a seguinte fala do paladino: “Mas se todas as pessoas tivessem nível moral e intelectual, não precisava fazer política”. Portanto, apesar da predominância, em geral, da censura moral às diversões públicas, os dois vetos aqui apresentados foram, claramente, de cunho político.

Maria Ribeiro de Almeida foi substituída pela censora Selma Chaves. Esta mudança proporcionou um retorno de pareceres detalhados e elogiosos.

Simultaneamente, houve a retomada de uma breve sequência de cortes: dentre os 12 relatórios escritos por Selma Chaves, pelo menos 6 indicaram algum tipo de veto; infelizmente, nenhum explicitado. Em outros casos não foi possível se ter certeza da presença de censura a palavras e termos. Por exemplo, no episódio “Helena, Helena, Helena” (24/10/1974)<sup>273</sup>, Selma Chaves relatou: “Face à obediência ao script examinado previamente, opino pela liberação do programa, simplesmente”. Logo, há a possibilidade tanto de o VT estar de acordo com as imposições censórias ao roteiro, bem como pode ter sido o caso de não ter ocorrido cortes. O mesmo aconteceu no capítulo exibido no dia 14/11/1974<sup>274</sup>, quando houve o comentário: “Sempre com mensagem positiva, o programa dentro da comicidade foi ao ar, obedecendo ao script previamente examinado”. Além destes, o parecer relativo ao episódio “A Rifa” (19/12/1974) também apresentou um parecer incerto. Mediante a incerteza, os três exemplos supracitados não foram computados entre os 6 que sofreram cortes.

Além de indicar algum tipo de censura a determinadas páginas de roteiros, Selma Chaves mudou a classificação etária de “O homem é o lobo do homem” (10/10/1974) para 14 anos. Em geral, o programa era considerado livre para todas as idades. O parecer do capítulo menciona, elogiosamente, as características de valorização da família e as mensagens positivas de *A Grande Família*. Ainda assim, pondera: “Por conter algumas cenas sem maiores consequências, mas que concretizam um “pileque”, opino para que o espetáculo seja liberado para maiores de 14 anos”.

Os elogios e cortes de Selma Chaves lembram o caso do trio Orlando Viegas, Sônia C. Braga e Sônia Maria Mendes. De fato, os pareceristas que proferiram mais comentários efusivos acerca do programa, ambivalentemente, foram os que mais censuraram o mesmo. Possivelmente, isto ocorreu porque, analisaram com maior atenção os episódios, percebendo a necessidade de cortes. Aliás, com exceção de Eugenia Costa Rodrigues, os últimos técnicos de censura que avaliaram *A Grande Família* - Rogério Freitas Froes e Lycurgo Leite Neto - voltaram a produzir parecer sucintos. Após a substituição de Selma Chaves não houve qualquer corte aos capítulos

---

<sup>273</sup> Alguns pareceres não apresentavam o título do episódio. Nestes casos, como foi o do capítulo “Helena, Helena, Helena”, a partir da datação ou conferi nos *scripts* disponíveis para a pesquisa ou obtive informações através do site do *Memória Globo*: Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/3-temporada-1974.htm>>. Acesso em: 28/01/2015.

<sup>274</sup> Não possuo tal capítulo, bem como não consta na lista de episódios fornecida pelo site do *Memória Globo*.

do programa. Lycurgo Leite Neto, em uma de suas liberações, comentou que a comédia de costumes em questão “esteve, sempre, de acordo com as normas da Censura”. Tal comentário ajuda a compreendermos o motivo de *A Grande Família* ter sido analisada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do estado da Guanabara, e não, pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão federal.

Como mencionado anteriormente, houve um caso em que a DCDP/DF analisou, diretamente, um episódio do seriado. Isto ocorreu em “Pobre só pega onda... de assalto”. Neste caso, em papel timbrado pela Rede Globo, o diretor de produção Guy Cunha enviou carta endereçada ao diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Nota-se o crescimento da Globo no início da década de 1970 pela quantidade de emissoras afiliadas citadas:

“(...) A Televisão Globo, canal 4, com sede à Rua Von Martius, Nº 22, GB, nos termos da Portaria 13 e 15 / SCDP/70, requer a V. Sa. determinar a censura prévia do texto e gravação do programa nº 36 da sequência GRANDE FAMÍLIA (Pobre só pega onda... de assalto) que será apresentado em VT com TV Paulista, Aratu, Ajuricaba, Paranaense, Globo canal 10, Globo canal 13, Gaúcha, Coligadas, Anhanguera, Difusora, Verdes Mares, com a duração de 60 minutos.

Outrossim, informamos a V. Sa. que serão feitas 10 cópias da gravação do referido programa (...).”

Com a autorização do diretor da DCDP da época, Rogério Nunes, dois técnicos de censura do DF, Joel Ferraz e Antônio G. Ferreira, emitiram um parecer liberando o episódio, sem cortes, para a classificação etária de 14 anos. Portanto, ao total, dois capítulos do seriado tiveram a faixa etária alterada. Narrando a história de um menino pobre que assaltou a família Silva, assim como os pareceristas da Guanabara, os censores do Distrito Federal consideraram a mensagem do seriado positiva. Não conseguimos compreender o que levou “Pobre só pega onda... de assalto” a ser o único episódio avaliado pelo órgão nacional.

Ainda em relação ao capítulo em questão, estranhamente, consta que iria ao ar no dia 28/06/1973. Porém, o parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas foi datado como de 06/07/1973. Aliás, muitos pareceres emitidos pelo SCDP também foram datados após o capítulo semanal de *A Grande Família* já ter ido ao ar. Este fato é um fato difícil de compreender e se explicar. Talvez tivesse acontecido um erro com as datações? Será que alguns episódios foram exibidos antes do parecer ser, de fato,

emitido? Independentemente da resposta, as divergências entre as datas de produção dos pareceres e exibição televisiva do seriado, apontam para uma falha presente nos órgãos censórios do país, tanto o estadual quanto o federal.

#### *IV.3. Crítica social ou proteção à moral e aos bons costumes?*

Observamos, ao longo da dissertação, uma série de críticas feitas pelos intelectuais de esquerda acerca da sociedade brasileira - sobretudo, suburbana - dos anos 1970, a partir de *A Grande Família*. Através dos pareceres da Censura Federal, vimos que a fase inicial do programa já esboçava algumas destas críticas. Defendemos que a entrada de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e, tempos depois, Paulo Pontes como roteiristas - bem como de Paulo Afonso Grisolli como diretor - tenha aprofundado algumas questões, previamente, existentes na primeira temporada do seriado. Afinal, a modificação na redação e direção ocorreu pela necessidade de abasileiramento da comédia de costumes em questão, pois, a partir das pesquisas do Ibope, não atendia às expectativas do público telespectador. Como mencionamos, antes da inserção dos comunistas, a técnica de censura Marina de Almeida Brum Duarte considerou o seriado como de “nível comercial”, tendo “desempenho fraco”.

A documentação disponível para a presente pesquisa demonstrou que os redatores de esquerda criticaram o empobrecimento da classe média, bem como o arrocho salarial no contexto histórico de crise do *milagre econômico*. Praticamente, todos os capítulos de *A Grande Família* fizeram menção às dificuldades financeiras dos Silva, tanto os da primeira, quanto os da segunda fase. Em relação ao programa de Vianinha, isto se evidencia nas cobranças de Nenê para as compras do mês, nas infundáveis contas de Lineu, na necessidade de Seu Flor dormir na sala, assim como no fato de Júnior dar aulas particulares com o intuito de contribuir na renda da familiar.

Outras críticas evidentes na reformulação do seriado se referem à futilidade da sociedade de consumo, através dos personagens de Bebel e Agostinho, bem como às inconsciências do pensamento *hippie*, a partir dos devaneios de Tuco. Ambivalentemente, evidenciamos que todos os personagens foram depreciados e regenerados ao longo dos anos nos quais o programa ficou no ar.

Igualmente, houve críticas à desvalorização dos idosos e suas ínfimas aposentadorias, a partir dos casos de Seu Flor e tio Pedro. Este era um coadjuvante que, por vezes, recebeu destaque. Outro caso no qual um personagem não protagonista foi evidenciado aconteceu em “Pobre só pega onda... de assalto”. O jovem assaltante praticou um roubo por necessidades financeiras. Portanto, a delinquência como produto das desigualdades sociais também foi criticada em *A Grande Família*.

Um dos fatores que levam a crermos no crescimento do tom crítico na segunda fase do seriado se refere aos cortes estipulados pela Censura Federal a determinados episódios. Pudemos perceber a presença tanto de vetos de cunho moral quanto de cunho político a partir da análise de diferentes pareceres emitidos pelo SCDP/GB. Aliás, tais cortes nunca foram feitos ao programa dirigido por Milton Gonçalves.

Após a entrada de Vianinha e Armando Costa, os pareceres nunca comentaram o fato do seriado ter autores comunistas, considerados pelo governo e pela direita como desagregadores dos valores familiares. Apesar das críticas sociais e dos cortes, *A Grande Família* atendia, perfeitamente, aos anseios dos *guardiões da moral e dos bons costumes*. O programa sempre valorizou a família, considerada pelo imaginário do regime ditatorial como a base de valores morais da sociedade. Os inúmeros elogios à *comédia hilariante* atestam para a sintonia desses valores com os defendidos pelo regime. Tirando as falas da censora Marina de Almeida Brum Duarte - ainda assim, referentes à fase inicial da série -, *A Grande Família* nunca foi criticada pelos censores. Certamente, não a consideravam uma ameaça aos interesses do *status quo*; muito pelo contrário, o programa da Globo defendia valores familiares, amplamente, valorizados pela ditadura militar.

Afinal, *A Grande Família* era um seriado de crítica social ou de proteção à *moral e aos bons costumes*? Ambivalentemente, era as duas coisas.

## Um circuito de ambivalências

“(...) Não o queremos uno, inteiro, soberbo.

Nós o queremos dividido (...)”<sup>275</sup>.

Oduvaldo Vianna Filho

A presente dissertação contou com um conjunto documental de 46 roteiros, 5 episódios televisivos e 110 Pareceres da Censura Federal (solicitados ao Arquivo Nacional do Distrito Federal<sup>276</sup>). Os *scripts* foram obtidos através do contato pessoal com o pesquisador Giordano Bruno Reis dos Santos, que, gentilmente, me cedeu tal material digitalizado. Parte desta documentação está disponível na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), no centro do Rio de Janeiro<sup>277</sup>, no Arquivo da Família Vianna.

Em relação às fontes audiovisuais, estas foram obtidas por vias informais, sobretudo, através de colecionadores de programas televisivos antigos<sup>278</sup>. Houve a tentativa de obtenção de material a partir do contato com a Rede Globo, através do portal *Globo Universidade*<sup>279</sup>. Após preencher um cadastro sintetizando minha pesquisa e fazer a solicitação dos episódios relativos à primeira versão de *A Grande Família* (1972-1975), ansiei por meses e obtive uma resposta negativa, justificada pela inviabilidade de atendimento à minha demanda. Tentei negociar, pedindo uma quantidade menor de episódios, porém, nunca obtive retorno.

A dificuldade ao acesso às fontes televisivas no Brasil limita a possibilidade de estudos sobre o tema. Inicialmente, pensei em fazer uma análise voltada,

---

<sup>275</sup> Trecho do prefácio de *Rasga Coração*, não incluído na versão final do roteiro da peça. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F19145882%2F1811286844%2Fname%2F19%2BRasga%2Bcora%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bv.leitura.pdf&ei=BwKnVLO2BYKENp-Tg-AH&usg=AFQjCNFdfF25vQiBg0492ozUcjrM-Yz0gVA&sig2=a16en6ZLizHqYFLSwUCLVg>>. Acesso em: 02/01/2015.

<sup>276</sup> ARQUIVO NACIONAL. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>>. Acesso em: 14/04/2015.

<sup>277</sup> O endereço é Rua da Imprensa, 16 - Centro, Rio de Janeiro.

<sup>278</sup> “Pesadelos de uma noite de verão” foi o único episódio que consegui encontrar completo no site *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=anszi-4OD0w>>. Acesso em: 14/04/2015.

<sup>279</sup> GLOBO UNIVERSIDADE. Disponível em: <<http://globouniversidade.globo.com/>>. Acesso em: 14/04/2015;

especificamente, para a linguagem audiovisual, porém, a discrepância entre o material escrito e o filmado me fez optar por questões temáticas: “Uma família muito unida e também muito *ouriçada*” explorou os problemas envolvendo a família como um todo e “Um programa para um público amplo: da dona-de-casa ao malandro” se voltou para as problemáticas envolvendo um ou dois personagens e o modo como os familiares interferiram em tais assuntos.

Apesar das limitações relativas à obtenção de material audiovisual, este trabalho buscou deixar uma contribuição para a história da comunicação brasileira. A obra de Oduvaldo Vianna Filho foi, amplamente, estudada, porém, a presente dissertação trouxe uma nova perspectiva: a utilização do conceito de *ambivalência*, tanto a partir de Pierre Laborie<sup>280</sup> quanto através da concepção de *degeneração/regeneração*, proposta por Bakhtin<sup>281</sup>. Portanto, refutei o binômio *infiltração/cooptação* utilizado em algumas pesquisas sobre a inserção de comunistas na televisão, no contexto ditatorial, e me aproximei de perspectivas propostas por Denise Rollemberg e Igor Sacramento.

Ao longo do trabalho, observamos ambivalências entre comunistas e emissora televisiva, no contexto ditatorial. Percebemos o grande interesse dos intelectuais em atingir um público amplo, inexistente no teatro, bem como em continuar, na TV, a abordagem sobre os costumes e problemas típicos do Brasil, que já faziam havia décadas. Analisamos a justificativa dos intelectuais de *ocupar as brechas do sistema* como forma de explicar a inserção em um veículo de comunicação de massas caracterizado pelo consumismo e pela publicidade, aspectos tão criticados por eles. Por exemplo, as peças *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e *Allegro Desbum*, de Oduvaldo Vianna Filho, assim como *Dr. Fausto da Silva*, de Paulo Pontes, evidenciaram dúvidas, impasses e angústias de comunistas em relação ao meio televisivo. Tais conflitos não foram mencionados em seus discursos posteriores, preferindo destacar os pontos positivos da atuação na televisão. Outro fator de adesão à TV foram as necessidades financeiras, em um momento de demissões e intensificação da censura a obras teatrais e à produção cultural como um todo.

Mesmo com incertezas acerca da atuação na televisão, os intelectuais em questão perceberam vantagens na utilização deste meio. Do outro lado, os grandes

---

<sup>280</sup> LABORIE, Pierre. “1940-1955. Os franceses do pensar-duplo”. *op. cit.*

<sup>281</sup> BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.*

empresários de TV, igualmente, viram benefícios na contratação de membros da esquerda. Os comunistas, sabendo representar aspectos da brasilidade, foram capazes de criar programações, destacadamente, populares, proporcionando altos índices de audiência. No caso específico de *A Grande Família*, o programa tinha fracassado em sua primeira fase e foi reformulado por Vianinha, Armando Costa e, posteriormente, Paulo Pontes.

Além das relações ambivalentes entre comunistas e televisão, observamos ambivalências na construção dos personagens de *A Grande Família*. A partir da análise das fontes, acredita-se que Vianinha, Costa e Pontes se utilizaram de perfis já existentes na primeira fase do seriado, porém, os aprofundaram, dando-lhes maior complexidade. Nenê era uma dona-de-casa amorosa e, por vezes, apenas queria largar tudo e ser uma mulher fútil. Lineu era um grande defensor da justiça, porém, era machista, cobrando da esposa, pontualmente, o almoço na mesa. Seu Flor detestava as manias da namorada, mas, não sabia viver sem ela. Bebel era sentimental e egoísta ao mesmo tempo. Agostinho era malandro e adorava dar *golpe* nos outros, ainda assim, sabia reconhecer seus erros. Júnior era a favor da igualdade, entretanto, não admitia ver sua irmã se vestindo da maneira que quisesse. Tuco era o *hippie* distraído, contudo, em muitas situações, se comportou como o membro mais lúcido da família.

Com erros e acertos, os Silva eram *degenerados* e *regenerados*, constantemente, pelos roteiristas. A regeneração, no geral, tinha seu ápice ao fim do programa, seguindo a lógica do *final feliz*, própria do gênero da comédia de costumes.

Outras ambivalências foram percebidas na análise dos pareceres da Censura Federal. Geralmente, a segunda fase do programa foi vista como positiva pelos censores. Considerada uma *comédia hilariante* que valorizava o *amor familiar*, não foi encarada como uma crítica direta à ditadura militar, mesmo nos momentos em que os roteiristas ridicularizaram o arrocho salarial da classe média, no contexto de crise do *milagre econômico*.

Apesar de o comunismo ser visto pelo regime ditatorial como uma ameaça aos valores da família cristã, ao analisarem o seriado, os técnicos não pareceram se preocupar com o fato de *A Grande Família* ter sido escrita por comunistas. Até porque, a tônica do seriado era o amor e o respeito familiares, valores primordiais aos *guardiões da moral e dos bons costumes*. Ambivalentemente, dos 110 pareceres da Censura

Federal relativos ao programa, cerca de 40% receberam algum tipo de restrição. Isto incluía: cortes a palavras e termos que aludissem a sexo ou a questionamentos de cunho político, bem como mudança na classificação etária de livre para 14 anos. Foram os técnicos mais elogiosos à série aqueles que mais a censuraram.

Portanto, houve a apresentação de um *circuito da ambivalência*, por assim dizer. As ambivalências foram percebidas nas relações entre Globo e intelectuais de esquerda - com destaque para Oduvaldo Vianna Filho, em *A Grande Família* -; no interior do próprio seriado e na avaliação do programa por parte da Censura Federal.

Além da ambivalência como chave de leitura, a análise dos pareceres da Censura relativos ao programa foi outra contribuição que a dissertação procurou deixar. A partir de minha pesquisa bibliográfica, tal documentação ainda não havia sido pesquisada. Portanto, busquei a compreensão da recepção de *A Grande Família* por um órgão federal a serviço da ditadura militar brasileira.

Apesar das contribuições, este trabalho também deixou algumas lacunas. Tentei fugir de análises maniqueístas, propondo a utilização de um conceito complexo como o de ambivalência. Entretanto, em alguns momentos, foi difícil escapar da concepção de contradição. A própria noção de *pensar-duplo*, proposta por Laborie e associada à ambivalência apresenta uma ideia de dualidade inerente à nomenclatura. Ao invés de um duplo-pensar, poderíamos nos utilizar de um *pensar-múltiplo*. Esta dissertação, por vezes, não atingiu esta multiplicidade. Por exemplo, ao analisar a reelaboração de *A Grande Família*, observei características e ausências de aspectos ligados à cultura política comunista na construção dos roteiros, percebi elementos típicos da comédia de costumes no humor e na crítica próprios do programa, bem como notei posturas tradicionalistas e modernas na elaboração dos personagens. Faltou perceber outras características do contexto da década de 1970, como o crescimento do individualismo, do esoterismo, do ambientalismo e de lutas das minorias. Possivelmente, a preocupação de *A Grande Família* com o microssocial, a partir do núcleo familiar, também se associe a essas inúmeras mudanças e transformações que ocorriam no cenário dos anos 70.

Esta dissertação também poderia ter se aprofundado em outros conceitos, como os de *cotidiano* e de *geração*, bem como ter estudado mais a fundo as trajetórias

de Armando Costa e Paulo Pontes. Seriam novas possibilidades de estudo que estão abertas a outros pesquisadores ou a mim mesma, no futuro.

## ***Bibliografia***

- **Fontes Primárias**

**a) A Grande Família: 46 roteiros do seriado:**

- “Papai é o Maior” (05/04/1973);
- “A Hora e a Vez da Zebra” (12/04/1973);
- “Meu Deus! A Tia Cizinha Chegou!” (19/04/1973);
- “Pena Que Seja a Cores” (26/04/1973);
- “Festa de Aniversário” (03/05/1973);
- “Ovo Gabado, Ovo Gorado” (10/05/1973);
- “Podia Usar o Telefone um Instantinho?” (17/05/1973);
- “Pai, Acho que a Mãe Fundiu a Cuca” (24/05/1973);
- “O Que é que Você Vai Ser na Vida, Meu Filho?” (31/05/1973);
- “Afinal, Quem Manda no Decote da Minha Mulher?” (07/06/1973);
- “Onde Foi Parar a Minha Cabeça?” (14/06/1973);
- “Vovô Arranjou uma Namorada” (21/06/1973);
- “Pobre Só Pega Onda... de Assalto” (28/06/1973);
- “Meu Marido Bota Ovo” (05/07/1973);
- “Meu marido me trata como se eu fosse a geladeira” (12/07/1973);
- “A Família Vai Bem, Obrigado” (19/07/1973);
- “Se Colar, Colou” (26/07/1973);
- “Quem Não pode com Mandinga não Carrega Patuá” (02/08/1973);
- “A Namoradinha do Vovô Ataca Novamente” (09/08/1973);
- “A Volta do Filho Pródigo” (16/08/1973);
- “O Cara Mais Engraçado do Mundo” (23/08/1973);
- “Ah, não é fácil entender os pais” (30/08/1973);
- “Infelizmente Minha Família É Legal” (06/09/1973);
- “A Família que Faz Fofoca Unida, Permanece Unida” (13/09/1973);

“Em Briga de Marido e Mulher Não se Mete a Colher” (20/09/1973);  
“Rifa-se um Tio Velho” (27/09/1973);  
“Mas Como É Boa a Prima do Agostinho, Seu!” (04/10/1973);  
“O Pior Domingo de Nossas Vidas” (11/10/1973);  
“Bebel Vai à Guerra” (18/10/1973);  
“Todo Dia Ela Faz Tudo Igual ou Michou o Gás da Mamãe” (25/10/1973);  
“Como Meu marido É Gentil... Com as Outras Mulheres” (01/11/1973);  
“Gravações de TV na Casa do Dr. Lineu” (08/11/1973);  
“Hello, Crazy People ou Vai Gostar de Música Assim na...” (15/11/1973);  
“E Teve um Pagode Que Você Nem Pode Imaginar” (27/12/1973);  
“Insista no Dentista” (07/03/1974);  
“Papai, Vovó Vai Ser Mamãe” (14/03/1974);  
“Mãe Cadê Você, Cadê Você” (04/04/1974);  
“A Namorada do Vovô Voltou Dando Sopa” (25/04/1974);  
“Qual Será o Som 74?” (02/05/1974); “Um Jovem Chamado Vovô” (27/06/1974);  
“De Careta e *Hippie*, Todos Nós Temos um Pouco” (11/07/1974);  
“Todo Cidadão Tem o Direito de Se Arriscar” (26/09/1974);  
“Tuco, Beethoven e Pixinguinha” (03/10/1974);  
“O Homem É o Lobo do Homem” (10/10/1974);  
“Vinde a Mim as Criancinhas, Mas Devagar” (31/10/1974);  
“A Primeira Noite de Tuco” (28/11/1974).

**b) A Grande Família: 5 episódios televisivos do seriado:**

“Como Enlouquecer Tranquilamente em Dez Lições” (29/11/1973);  
“Fantástico! O Primeiro Ordenado do Meu Genro” (31/01/1974);  
“Há Método na Loucura de Tuco?” (20/02/1975);  
“Não me Leve a Mal, Meu Amor, Mas Eu Não Aguento Você” (13/03/1975);  
“Pesadelos de Uma Noite de Verão” (20/03/1975).

**c) Censura Federal: 110 Pareceres relativos ao seriado *A Grande Família*:**

Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP”. Arquivo Nacional. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.

**d) *Rasga Coração* (pdf.):**

Disponível em:

<<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F19145882%2F1811286844%2Fname%2F19%2BRasga%2Bcora%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bv.litura.pdf&ei=BwKnVLO2BYKENp-Tg-AH&usg=AFQjCNFdf25vQiBg0492ozUcjrM-Yz0gVA&sig2=a16en6ZLizHqYFLSwUCLVg>>.

• **Fontes secundárias**

AGUIAR, Flávio. “Introdução”. In: AGUIAR, Flávio. *Antologia de Comédia de Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARAÚJO, Sandra Rodart. “Aspectos da indústria cultural e publicidade no Brasil por meio da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, out.- dez. 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

BETTI, Maria Silvia. *Artistas Brasileiros: Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997.

- BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BROOKS, Peter. "The melodramatic imagination". In: LANDY, Marcia. *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: University Press, 1991.
- CARDENUTO, Reinaldo. "A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação". In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 85-106.
- CERTEAU, Michel de. "Introdução Geral". In: *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 37-53.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª Ed., 1984.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.
- DROZ, Jacques. "A II Internacional (1889-1914)". In: \_\_\_\_\_ (org.). *História geral do socialismo*. Volume 6. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- DUTRA, Eliana R. de Freitas. História e Culturas Políticas: "Definições, usos e genealogias". *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002. p. 13-27.
- FREDERICO, Celso. "A política cultural dos comunistas". In: MORAES, João Quantim de (org.). *História do marxismo no Brasil: teorias e interpretações*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 337-372.
- \_\_\_\_\_. "Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade". In: MORAES, João Quantim de (org.). *História do marxismo no Brasil: os influxos teóricos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 187-228.

FICO, Carlos. ““Prezada censura”: cartas ao regime militar”. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf)>.

FURET, François. “Augustin Cochin: a teoria do Jacobinismo”. In: *Pensando a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FURTADO, Marli Terezinha. “Bertolt Brecht e o Teatro Épico”. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 5, n. 1, 1995.

GARCIA, Miliandre. ““Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral”. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010. p. 235-259. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi21/Topoi21\\_13Artigo13.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi21/Topoi21_13Artigo13.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. “Ficção televisão e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

LABORIE, Pierre. “1940-1955. Os franceses do pensar-duplo”. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, Consenso e Consentimento no Século XX – Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. “Memória e opinião”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 79-97.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

LEAL, Eliane Alves. “Para que serve a História? A atualidade de Vianinha em *A crítica de um teatro crítico*”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 2, abr.-jun. 2007.

MAGALDI, Sábato. “Criação da comédia brasileira”. In: *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 6ª Ed., 2004. p. 42-62.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

MORAES, Dênis de. “Graciliano no fio da navalha: cooptação, engajamento e resistência”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 73-99.

\_\_\_\_\_. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORIN, Edgard. “O Espírito do Tempo”. In: *Cultura de massas no século XX (O Espírito do Tempo)*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977. p. 173-191.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista: alguns apontamentos”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 15-37.

\_\_\_\_\_. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: MOTTA, Rodrigo Sá. *Culturas políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. “O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968)”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 101-119.

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. “Intelectuais, esquerdas e cultura no Brasil: os anos 1930”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 43-72.

PATRIOTA, Rosângela. “Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil no século XX”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 265-296.

\_\_\_\_\_. “História - Teatro - Política: Vianinha, 30 anos depois. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, out.- dez. 2004.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

RABETTI, Beti. *Teatro e Comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T\\_Rabetti.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Rabetti.pdf)>. Acesso em: 04/05/2014.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “As revoluções russas”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). *O século XX – o tempo das crises: Revoluções, fascismos e guerras*.

\_\_\_\_\_. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005.

\_\_\_\_\_. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Leôncio Martins. “O PCB: os dirigentes e a organização”. In: FAUSTO, Boris (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1981. vol. 10. p. 363-463.

ROLLEMBERG, Denise. “Ditadura, intelectuais e sociedade”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 377-397.

\_\_\_\_\_. “O Bem-Amado e a censura: uma relação rigorosa ou flexível?”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 63-84.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 93-101.

\_\_\_\_\_. “Politique, idéologie et culture”. In: RIOUX, Jean-Pierre (org.). *La vie culturelle sous Vichy*. Paris: Editions Complexe, 1990.

SACRAMENTO, Igor. “Artistas da revolução: um balanço historiográfico e novas perspectivas”. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. V Congresso Nacional de História da Mídia - São Paulo - 31 de maio a 02 de junho de 2007.

\_\_\_\_\_. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. “Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979)”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012. p. 325-359.

\_\_\_\_\_. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

\_\_\_\_\_. “Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 105-129.

SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *Vianninha e a Grande Família: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. “*Em defesa da moral e dos bons costumes*”: a censura de periódicos no regime militar (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

SILVA, Aline Monteiro de Carvalho. *Dois momentos de um subversivo: Dias Gomes, “O berço do herói”, “Roque Santeiro” e a censura durante a ditadura militar (1965-1975)*. Monografia (Graduação em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

SILVA, Roberta Alves. “A primeira versão de *A Grande Família*: um melodrama sem vilões nem mocinhos”. *Revista Ars Histórica*, Rio de Janeiro, ISSN 2178-244X, n. 6, ago./dez. 2013, p. 148-164.

\_\_\_\_\_. *Vianinha, Armando Costa e a construção do cotidiano da Grande Família brasileira*. Monografia (Graduação em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, Réne (org.). *Por uma história política*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

\_\_\_\_\_. “Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO; Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 47-57.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. “O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque”. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2007.

TORRES, Carla Michele Ramos. *Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação de Mestrado em História, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2008.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: A Arte das Coisas Sabidas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

XAVIER, Ismail. “A decupagem clássica”. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3ª Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. “Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática”. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. “Cinema: revelação e engano”. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. “Melodrama”. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### **Sites consultados**

*Ano 1970: o nascimento de nossa geração:*

<<http://ano70.com.br/tempos-de-cassino-do-chacrinha/>>.

*Astros em Revista:*

<<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/08/djenane-machado-vedete-do-machado.html>>.

*Blogspot:*

<<http://keratuarrasgacoracao.blogspot.com.br/2007/05/pea-sinopse-montagem.html>>.

<<http://simplesmentemusicaevida.blogspot.com.br/2011/12/maldicao-da-musica-ramona.html>>.

*Folha de São Paulo:*

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200111.htm>>.

*Funarte:*

<<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>.

<<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>>.

<<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>>.

<[http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra\\_chapetuba.html](http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra_chapetuba.html)>.

<[http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra\\_emfamilia.html](http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra_emfamilia.html)>.

<[http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra\\_highirte.html](http://www.funarte.gov.br/vianninha/autorobra_highirte.html)>.

<<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia01.html>>.

*Itaú Cultural:*

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos\\_biografia&cd\\_verbete=481](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=481)>.

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=702](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=702)>.

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=4100](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=4100)>.

*Lume Repositório Digital (UFRGS):*

<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/79038>>.

*Memória Globo:*

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>.

*Site Por Onde Anda:* <<http://porondeandablog.blogspot.com.br/2009/12/perfil-djenane-machado.html>>.